

HOLMI

XXV. évfolyam 7. szám

2013. július

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

- Nádasdy Ádám:* Virágot, borsot • 823
Lám, megszoktál • 823
Én jó leszek • 823
Dörmögsz • 824
- Gergely Ágnes:* És nem lehet • 824
- Térey János:* A Fekete Gyémántban
(Részlet „A Legkisebb Jégkorszak”
című regényből) • 825
- Péterfy Gergely:* Az emember (I) • 834
- Dávidházi Péter:* Egy utalásnyi kulturális emlékezet (I).
The Waste Land, Ezékiel és a magyar
fordítások • 848
- Fogarassy Miklós:* „...óvatosan a keksszel”.
Tandori Dezső „Proust akaratlan”
című költeményéről • 863
- Lackfi János:* Csatakos rejtjelek • 872
- Loschütz Ferenc:* Az álom történéseiből • 874
- Mező Ferenc:* Halkan • 875
- Szabó T. Anna:* Szilánk • 877
Mosolyogj • 877
Ás • 878
Au lecteur • 878
- Menyhért Anna:* Írófeleség a kánon peremén. Kosztolányi
Dezsőné Harmos Ilona • 879
- Forgách András:* Two in One • 894

Szabadi Judit: Csontváry Kosztka Tivadar helye korunk szellemi életében. A közelmúlt Csontváry-kutatásainak rövid áttekintése • 899

Ébli Gábor: Aranykalitka, tájkiadó és üvegcsarnok. Milyen otthonra lel a kortárs művészet a múzeumban? • 907

Balogh Tamás: Eklektikus klasszicizmus • 916

Petrik Iván: Heringhalászat végeredményben • 925

FIGYELŐ

Bárány Tibor: A hely szelleme (Bagi Zsolt: Helyi arcok, egyetemes tekintetek. Facies localis universi) • 932

Sumonyi Zoltán: Aradi Varga Imre (1940–2013) • 951

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 4980, egy évre 9960 forint, külföldön 60, illetve 120 euró
Tördelte: Kardos Gábor. Nyomtatta az ADUPRINT Kft. Vezető: Tóth Béláné

A HOLMI honlapja: www.holmi.org

ISSN 0865-2864

Nádasdy Ádám

VIRÁGOT, BORSOT

Futok, pedig nem kéne már,
örökifjú, örök számár.
Lihegek, pedig nyugtom lehetne,
már nem az ágyék, már inkább az elme.
Virágot veszek, borsot török:
menni kéne, de még jövök.
Van, hogy aludni jobb. Talán.
Ha nem hagyhat el az anyám,
nem hagynak el a könnyveim,
nem múlnak szeplők benn, se kinn,
marad a táplálkozás: az erőd.
Vacsora után, reggeli előtt.

LÁM, MEGSZOKTÁL

Hogy össze tudsz te menni kicsire!
Öt centire, százötven centire,
magashegyi fenyőből csemete,
az éjféli hercegéből remete,
bátor hajósból pancsoló gyerek.
Biozöldség és félgrammos szerek.
Lám, megszoktál! Pattansz, mint a rugó!
Egyedül, mint a hosszútávfutó,
naponta, zöldes salakon
távolodsz, apró perspektíva-nyom.

ÉN JÓ LESZEK

Sétálj velem, vigyél és támogass,
francia mustárba mártogass,
ingerelj wasabival, sushival.
Parázslok, mint a szorgalmas szivar.

Vitatkozz, kérlek, körömszakadtig,
ne hagyj rám semmit, semmit addig,
míg rád nem hagyok minden kacatot.
Én jó leszek, érző szívű halott,
majd minden téren támogatlak,
vissza is adlak önmagadnak,
az utódlásba nem szólok bele:
koronázd meg és uralkodj vele.

DÖRMÖGSZ

Álmodban néha dörmögsz, rémítő.
Én megszabadultam az álmaimtól,
édesdeden és telhetetlenül
alszom, szerelmem, átadtam neked
a rémeket. Micsoda békekorszak!
Levezeted, sőt bevonzod magadba,
mint villámhárító, az álmokat.
Dörmögsz, hangosan kiabálsz, lelőnek.
Néha szólok. Néha csak figyelek,
hogy küszködsz az én tapló álmaimmal,
az udvariatlanul rád törőkkel,
a reggel elmesélve ostobákkal.
Mostantól téged szeretnek az álmok,
van rajtad bőven horzsolnivaló.

Gergely Ágnes

ÉS NEM LEHET

Kertek nélkül is van bozót
kígyó nélkül kígyómarás
éjszaka nélkül vaksötét
tények nélkül hazudozás

éhínség nélkül éhhalál
rózsa nélkül rózsakaró
hosszú keserves út helyett
tizennyedik stáció

előbb bődül fel az ökör
mint a hídon a bárd lecsap
a vég felől ha nézheted
a folyamat világosabb

nem láttad a koldus kezét
milyen szegénység nyújtja ki –
rossz pénz rossz lelkiismeret
és nem lehet segíteni

Térey János

A FEKETE GYÉMÁNTBAN

Részlet „A Legkisebb Jégkorszak” című regényből

Folyton ez a tekintet járt Mátrai eszében,
Az öregember Bill Clintoné,
Akin évekkel ezelőtt négyszeres
Bypass-műtétet hajtottak végre,
Belső érprotézist helyeztek föl a szívkoszorúérébe,
Cisztát távolítottak el a melléről,
Sőt félig megsüketült;
Egyedül huncut, kék szeme maradt élénk,
Bevilágítva a konzul mai útját.

„Nem vesztette el az auráját: sose volt
Neki. A csúcson lakott, és? Sokak szerint
Egy undorító, öreg barom, semmi több,
És nem mondhatni, hogy akármilyen
Fekete PR-ral kősziklaként dacolt,
S minden karaktergyilkosságnak ellenállt...
Alkalmazzák mint csúczzakértőt, férfias
Magazinokban frappáns tanácsokat ad,
Mint aki szebb, vígabb világban érdekelt;
De gátlástalan dominanciája rég a múlt...
Békét szerzett zsidó s arab testvér között?
Lenyomta Bagdadot az olajért, na és?”

Ezt az alkonyi tekintetet látta Mátrai aznap is,
Amikor könnyű, barna velúrzekében
Fölbballagott az öböltől
Szokásos útján, fél évvel a Clintonnal esett
Véletlen találkozás után,

2019 márciusában, konzulágának harmadik évében.
Mátrai szép ember volt, ötvenkét éves, magas,
Jó tartású, szóke, nem őszült kicsit sem.

Két és fél szobát béreltek a konzulátus számára
Az egytornyú, neo-neogót főtemplomnál.
Porta nem volt. „*Mind the Japs!*”,
Intette a tábla a belépőt
Új irodájukban, egy befejezetlen, korlát
Nélküli erkély üvegajtaja előtt;
Fiatal kollégája, Pispek humora.
A konzul átbújt egy alacsony, üres ajtókereten.
Fekete-fehér Mapplethorpe-plakát a falon:
Egy csaptelepszerűen lekonyuló
Meg egy hegyesszögben fölmeredő
Tulipán találkozását látni a képen.
A hajlékonyságuk határozott erőt
Sugároz, tökélyt, gyönyörködött Mátrai,
Ezerszer több erőt bármilyen épített
Falnál és oszlopnál. Bár ember műve (csak
Beállítás), a teremtett szépséget is
Lebírja könnyedén (az is beállítás, nem?).

Az ezüstsínű bársekrényhez lépett,
Fölhajtott egy kupica köményes Brennivint.
„Korlátok közt mulatni”, mondta a velencei tükörnek.
Ezt hajtogatta, új, mérsékelt jelszavát.
Ő volt itt a... misszióvezető. „Micsoda nagyképű
Kifejezés a diplomataságra: *misszió!*
Mmmm... A felelősség, érzem, csordultig betölt.”

S ő ifjú éveiehez képest milyen fölszabadult lett!
Mint a hivatásos perfekcionista, akik,
Mindig kikészült, ha egyet hibázott,
Ha apró gyűrdést talált az életén.
Mióta megnősült, egész, egész... laza.
Amikor tavaly egy ismeretlen kisfiú karolta át a combját
Abban a kopár, fenyőfás sziklakertben,
Akkor érezte először, hogy kész a családra:
Grasagarður Reykjavíkur, ízlelgette a hely nevét,
S a fiúcska bizalmába jólesően beleborzongott.
Elképzelte a gyér nárciszok, amarilliszek közt járkálva,
Hogy lehetne már gyereke;
Ötven után végre elég érett volna apának,
Felnőtt a saját gondolatához,
Bár habzsolgatva él, de kevésbé önösen, mint rég...
Most éppen tizenöt évvel fiatalabb felesége,
Fruzsina habozott.

Belekezdett egy lazacos szendvicsbe.
 Csörgött a mobilja, kinyomta, helyi szám volt.
 Döngött a lépcső, majd belépett Pispek, a titkára.
 Mátrai Pispek felé fordult, s megnyílt hirtelen:
 „Két furcsa e-mailt kaptam.
 Alig hiszem, hogy összefügg a kettő...
 Az egyik a feleségetől jött üresen.
 A másik egy nagyon agresszív reklám
 Hús példányban.” „Hoppá, előzönlés?
 Nekem Binder írt, hogy havazik Pesten.” „Még?!”
 Most Binder Gyula odahaza a protokollfőnök,
 Aki főelőadó volt, mikor a főnök még javában Mátrai.
 „Ma koncert!” „Bartók?” „Hegedűverseny.”
 „A második?” „Naná, a felnőttkori! A drámaibb.”
 „Rég voltunk... Én nem élek már nagy életet, tudod.”
 „Komótosan még járogatsz ide-oda,
 Sőt bérleted is van egy-két mézesbödönbe...”
 „Visszafogtam ezeket a látogatásokat.”

Mátrai Ágoston izlandi magyar konzul
 És Pispek, a titkára fél óra múlva
 Az enyhén lejtő Skólavörödstígur utcában sétáltak,
 A csúcsos templomtól lefelé, szaporázva lábukat,
 Szürke bazalt- vagy fahomlokzatú, színes, egyemeletes
 Házak szegélyezték a napsütött utat.
 A Harpa fekete gyémántja volt a cél,
 A hangversenyterem a kikötőben, amelynek
 Kapszulákból összerakott fala rögtön föltűnő.
 A fekete üvegkockák, mint kaptár sejtjei
 Vagy mint hullámmó, csillámló pikkelyek;
 S a színük, akár a vulkáni homoké a tengerparton;
 És a jégbordákat utánzó mennyezetmintázat,
 Amelynek barlangossága a gleccserek belsejének
 Jégalagútjait idézi, tökéletes hatású.

Fél nyolckor már javában bent ültek a koncerten.
 A karmester Báthor Özséb volt Budapestről,
 Mátraiék fogadták és szállásolták el,
 És sajnálatukra „öntelt pöcsnek” találták őt.
 És ami váratlanság volt: beugróként
 Koreai nő lett a szólista. Úgy hívták, Jin Ah,
 Madárcsontú és kicsi, filigrán fekete.
 Északon született az újraegyesítés előtt.
 „Vajon kiheverte a totális agymosást?”,
 Kérdezte a titkár. „Passz. Jó a ruhája.” Jött Özséb.

„Téged nem zaklat föl mindig ez a kezdés?”,
 Súgta Mátrai fülébe Pispek,
 Aki a Zeneakadémián tanult csellózni.
 „Kéne zaklasson?” „Hömpölyögve, szélesen,
 Hagyományos H-dúrban kezdődik,
 Hogy még a gyanú árnyéka se vetülhessen rá...
 Cseleszta-hárfa... Egy biztató dallamba,
 Valami népdalba fűzi bele burjánzó témáját.
 Na, na, na!... – rikoltott –, mind a tizenkét bátor hang
 Csatorban megszólalt.” „Aha, aha.” „Hallod?
 Hallod ezt a sötét kiteljesedést?”
 „Olyan, mint az őrzöngő szerelem – vágta rá Mátrai –,
 Melynek minden orgazmusa új orgazmust szül.
 És Jin Ah eszelősen átszellemült!
 Az északi drill után neki ez a megváltás.”
 „Pokoli nehéz dolga van... És igen, és igen!
 – Hadarta Pispek izgatottan. – Bartóknak sikerült
 Az összképet olyan körmönfontan alakítania,
 Hogy tonális érzetet keltsen...” „Pergődob, timpani!”
 „Kicsit olyan, mint egy közlekedési
 Rendőr, ez a magyar karmester, nem?”
 „És a főtéma, Berci! Határozottan
 Verbunkosszerű!”, csettintett Mátrai,
 Aki sokallta már a tudálékos kommentárokat,
 Pisszegték is páran jobbról és balról
 A vörös, keményfa zsöllyékben. „Na ja.”
 Ez már a lecsengés volt, e gomolygó hangsor.
 „Beethoveni lassúság...”, dűnnyögte a titkár.

Most pedig a zsebkéssel megpöccintett cintányér sistergése...
 Ebben a pillanatban nagyon enyhén megrázkódott a terem.
 A függesztett lámpák alig láthatóan elbillentek a színpad felé,
 Majd visszataláltak a helyükre, egyenesbe.
 „Kilengtek az állványok, Ágoston, láttad?”
 „Na, na, na! Mi csak beszélünk, beszélünk itt.
 És közben...”

Szünetben jólesett két pohár courvoisier.
 Jött, mit jött!, berobbant Dukász,
 A norvég kulturális attaséjuk a büfébe:
 Látszott, hogy nagy terhet akar lepakolni.
 „Kitört.” „He?” „Kitört az Eyjafjallajökull.”
 Amikor a gépén olvasta, Dukásznak
 Jócskán fölgyorsult a szívverése a rossz hírtől;
 De azonnal megkönnyebbült,
 Mihelyst végre megoszthatta baját
 Anyanyelvén a honfitársaival.

„Hogy mi van? Nem értettem, ismételd már meg.”
 „Kitört az Eyjafjallajökull... Két órája dühöng.”
 „Voltak előzmények?” „Nem is egy.” „Te emlékszel?”
 „Ó, csak a szokásos vészmadárszolgálat...
 Az elmúlt másfél évben negyven-ötven
 Földlökést regisztráltak,
 Némelyik elérte a 3-as, 4-es értéket a Richter-skálán,
 És nem mind kitörés előhírnöke volt.
 A talajrengést nem mindig kíséri
 Fokozódó szeizmikus aktivitás...”
 „Nektek nem dugult be véletlenül a fületek?”
 „Az is előjel?” „Nem dugult be. És neked?”
 „Előre jelezték, de nem akartak túl nagy farkast kiáltani.”
 „Mielőtt még át nem fröccsen a láva
 A kráter peremén... minek is?”
 „Föltűnhetett volna a kénsszag, ami minden zugból szivárog...”
 „Mindenünnen a kénsszag, a kénsszag, a kénsszag!”
 „Kénsszag? Nem meglepő egy olyan országban,
 Ahol még a csapvíz és az ujjbegyünk is kénsszagú.”

„Itt minden előjelzés úgyis kései intés,
 Bíbor pecsét a kész bajon.” „Pontosabb adatokra,
 Finomabb szenzorokra volna szükség...”
 „Meglátod, most sem lesz semmi.
 A múltkor is Izland volt egyedül
 Biztonságos hely egész Európában,
 Amikor kitört ugyanez az Ejj... vagy micsoda.
 Mert elfújta a felhőjét a szél!”
 „De ez most komolyabb. Vadabb! Nagyobb!”

Mátrai a panorámaablak mellé állt,
 Fruzsínát hívta, hadart: „Nincs baj, kicsikém,
 Közvetlenül nem fenyeget minket.
 Te küldtél levelet üresen?”
 „Dehogyan... a telefonom tréfált volna? Nem szokott.”
 „Nekem is rejtély.” „Akkor passz. Csók, jó éjt.”
 A rossz hír szertekürtölése mindig
 Terápiás hatású: szapora
 Szívverésünk attól csillapul, gondolta a konzul
 Az elfeketülő öblöt nézve.
 Fruzsínával innen indultak tavaly bálnalesre.
 A hajósok helymeghatározásnál
 Mindig az óramutató járását veszik alapul:
 „Csukabálna 9 óránál...”
 „Barna delfinek 12-nél...”
 Aznap nem volt túl jó fölhozatal cetből; de süttött a Nap.

Dupla üvegen át nézve a hajókat, a konzul úgy találta,
 E megfigyelő státuszban van valami kínos:
 Fura kéj megülni ilyenkor
 Egy földrengésbiztos helyszínen,
 S közben azt hallucinálni,
 Hogy az egyre erősebb rengésektől
 Összekoccannak a jégkockák
 Félig kiürített whiskys poharában.

Éjjel fogmosás közben megint arra gondolt,
 Hogy miközben ő biztonságban van,
 Végzi profán dolgát itt és így,
 Megfontoltan, bár csöppet idegesen,
 Aközben is ugyanúgy ömlik a láva a csúcsról.
 És egyszer csak itt lesz a lábuk előtt?
 Inkább mesebelien békésnek, mint baljósnak tűnt a vidék,
 Mikor oda járt kvadozni a szurdokba,
 A szomszéd ormok alá,
 Mint a menő reykvavíkiak, pár napja még;
 Pispekkel, sőt azelőtt Fruzsinával is,
 Aki éppen múlt héten utazott haza,
 Egyébként Izlandot imádja.

Gyerekkorában és fiatal felnőttként Mátrai megszokta,
 Hogy az átmenet mindig a rendből
 Történik a rendetlenségbe,
 Elvágólagos fegyelemből nagy nevetésbe.
 Mostanság ős rendetlenségből
 Új rendetlenségbe halad minden,
 Az egytől egyig elhibázott földi törekvések
 És maga a természet is.

Reggel hatkor már úton voltak a sápadt Pispekkel
 Délkeletre. „Milyen törekeny ez az egész sziget!
 Ugyanaz az erő pusztítja el, amelyik építette...
 És a pokol hamujától lesz újra termékeny a táj.”
 „Ettől a fluortartalmú szartól?”, kérdezte Pispek.
 „Attól, ami most még egyértelmű méreg...
 Otthon is ebből lett minden szépség, Tihany is,
 Badacsony is. Bár szőlőtőkét ide nem képzelnék.”
 „Végünk van.” „Nem baj. Minden megtörtént velünk.
 Nem vagy szűz, van két kamasz gyereked,
 Ittál már vért, és piszkáltál már krokodilt,
 Ettél bálnát...” „Akár a resztelt máj, olyan volt.”
 „Sétáltál gleccseren, hallottál roppanást?” „Igen.”
 „Hát akkor *majdnem* minden megtörtént veled.
 Mit akarsz még?”, kurjantott Mátrai lázasan.

Úgy döntöttek, odaautóznak, amíg lehet,
 A piszkos hátú Mýrdalur gleccserhez.
 A látótávolság e cakkos-rojtos szélű szigeten
 Kilencven kilométer,
 Meghökkenetően széles horizont.
 Pajzsvulkánok lapos párnája került szemük elé,
 Meg a sztratovulkánok hetyke kúpjai:
 Tegnapelőttig azok tetején
 Reggeliztek a legjómódúbb reykvavíki polgárok;
 Rétegek és pajzsok,
 Melyek nélkül olyan gyarló lapály a Föld.

Hófoltos röghegység jött balról,
 Szélárnyékos völgy barázdálta.
 A sziklafalról százméteres, dübörgő vízések
 Indulnak kristályvizű patakokká lenni.
 Egy magányos, ültetett fenyő.
 És még egy, még egy!, még egy!
 Bólintani, mert mindegyik egy-egy jel a fátlan tájon.
 És kettőjüknek nincsen egyéb dolga, mint
 Pásztázni ezt az acélszínű óceánt,
 És körben a Golf-áram lágyította sarkkört,
 Ahogy sorjáznak vastag mohával benőtt,
 Ezeréves lávafolyások,
 Amelyekről Mátraiék tudják,
 Hogy olyan puhák, mint a szivacs,
 És ugrálni lehet hepehupáikon: próbálták.

A tengerbe nyúló, megkövült lávanyelveket
 Nyaldosó öblök vize alig fodrozódott.
 Öt perc múlva, a moha lepte lávalankák
 Mélabúja után keményebb vidék jött.
 Törzsüktől elszédült, leszakadt bazaltlepenyek,
 Vulkáni bombák heverték a műút szélén,
 Ezeket már régen bedolgozta, fölaprította a táj.
 A csomósodó magma olyan volt,
 Akár csatamezőn a hullahalmok
 Feketéllő, nyugodt hullámverése.

„Megállj csak, itt van egy ellenőrzési pont.”
 Pispék leparkolta a szolgálati autót az aszfaltcsík szélén,
 És rögtön föl is szisszent:
 „Látod? Hiába húztam be a kéziféket,
 A kocsí vagy tíz centire arrébb gördül...”
 „Pedig sima, tükörsima felületen állunk.”
 „Tényleg.” „Tíz éve egy közeli farmon,
 Þorvaldseyriben, tizenöt kilométerre a kitöréstől,

GPS segítségével kimutatták,
Hogy a kéreglemez három centit mozdult dél felé...
Ebből egy centit mindössze négy nap alatt!”

„A lassú morajlás, amit hallok, az...”
„Az Eyjafjallajökull.”
Mint megnyíló pokolszáj, fekete volt az ég.

Az első útlezárás csak a külső védőövezet.
Diplomata-útlevéllel átjutottak valahogyan,
De a katonák nem tanácsolták a továbbhaladást.
A tiszt közölte, hogy éjjelre a láva
Az aszfaltutat átvágva eléri a tengert:
Saját felelősségre mehetnek...

Havas hegylánc tompa ormai sorakoztak eléjük.
„Barátunk nyolcvanévenként be szokta lobbantani
Tekintélyesebb szomszédjait.” „A Heklát meg a Katlát!”
„Úgy van”, bólintott Mátrai. „A Katla utoljára mikor?...”
„Kérlek szépen, 1918-ban. Úgyhogy kitörése
Évtizedek óta esedékes lenne.” „Á, szóval ő a legveszélyesebb.”
„Ja. Gleccserekkel van megtévesztően körülárlkolva.”

„Közeledünk.” „Na, hol van a fortyogó tettes, az elkövető?”
„Nézd csak, ő az. Ő az, a fekete felhő.”
Messze világított az Eyjafjallajökull csillogó páncélja,
Ahogy rásütött az északi Nap.
Olvadozott az a hízott jégsapkája
(„Van mit leadnia, komolyan kétszáz méter vastag!”),
Vízgőz csapott ki belőle, fehér tajték,
Növelve a káoszt. A bodor
Felleg baljósan ült a csonkakúp fölött,
Mint átkozott várúr a vár fokán:
Lelke kopár, mint Izland hamumezői alant.

A veszélyforrást kóstolgatva óvatosan
Helikopterek köröztek a megéledő kráter fölött:
A gyomor beteg, a vidék háborgó gyomra;
Kigőzölgéseit szél viszi messzire,
Így a veszélyzóna nem itt van,
Hanem mindenhol máshol...
„A magmakamrában forr a düh, egyszer csak
Százszor, ezerszer magasabb lesz a nyomás,
Mint az előző percben...” „S keblük nyitják a tűzhányók,
Kioldják bazalttingüket,
Tűzzel szántják az erdőket,
Hamuval szórják az eget”,

Dúdolta elragadtatottan Mátrai. „Na, ki ez?”
 „Weöres Sándor”, csapott le Pispek
 Gyilkost megszégyenítő gyorsasággal.

Az újabb, belső kordont már nem kockáztatták meg;
 Hátrálva pár kilométert
 Leparkoltak megint, szinte találomra
 A Stakkholtsgjá közelében.
 Szájuk előtt most már maszk,
 Szemükön védőszemüveg.
 Fekete kanyon közepén kerek porond,
 Akár egy Ódin-saga kietlen játéktere.
 „Tudod, mi hiányzik?” És hallgatózott Mátrai.
 „A madárzaj!” „Hát persze hogy. Madártalan
 Minden. Az intelligens élők elmenekültek.”
 Először látták közvetlen közlelről,
 Ahogyan a vulkán füstoszlopa
 Emelkedik az égen kavargva, kerengve.
 Legijesztőbb az az irdatlan árnyék volt,
 Amelyet a szétcsapódó füst vetett
 A kanyon világos hamusíkjára.

„Hegytetőn csengve megpattan
 A jégrönk, mint kristálypohár
 És a rianás szentséges borzalma
 Hegylábig lefut: az istenfal veti bőrét!
 Mint a béka rándul meztelen!”, skandálta Mátrai.
 „Uhhh.” „Ez a nap még csupa édes izgalom,
 Kényelmes vacogás, Pispek,
 De fogjuk a bőrünkön is érezni haragját,
 Fog perzselni, ne félj, biztosíthatlak minden rosszról.”

Lekapva a védőmaszkot
 A cigaretta a kezükben új
 Jelentőséget kapott, amikor rágyújtottak.
 Akkurátusan egy kuka szélén nyomták el a csikket,
 Még egy szalvétacafatot sem ejtettek le ott.
 Tudatos emberek,
 Amilyenek ők, sose hagynak túl nagy
 Ökológiai lábnyomot,
 Csak nemes szorongásukat a Földön.

Álltak a ritkás hamuesőben.

Péterfy Gergely

AZ EMEMBER (I)*

A nevem Sophie.

Azt jelenti, Bölcsesség.

Az apám alkimista volt.

1831. augusztus 23-án megöltem a férjemet, Kazinczy Ferencet.

Újhelyen három héttel később tartották az első piacnapot. Hideg volt. Esett az eső. Fáztam.

A város, ahol addig a legnagyobb esemény részeg diákok randalírozása volt, most drámai díszletté változott, mintha a lángoló Pompeji vagy az elpusztított Trója elevedett volna meg körülöttünk. Az útakadályokat és az ideiglenes őrbódékat elbontották és eltűzelték a szekerekkel, pokrócokkal, saroglyákkal és minden tárggyal együtt, amelyek a betegekkel érintkeztek. Égtek az ágyneműk, takarók, párnák, bölcsők, ágykeretek, égtek a ruhák, az utoljára lapozgatott könyvek, orvosságos szekrények, köpölyözők, gyerekjátékok és olvasók. A szándék szerint persze nem maguk a tárgyak égtek, hanem az érintések, amelyek a ragályt hordozták – mintha valakinek az árnyékán állnának bosszút. A kertekben és a házak előtt, az utcákon is máglyákat raktak az elhunytak holmijából: pusztuljon minden, ami a járvány hónapjaira emlékeztet. Keserű, fekete füst ült a dombok között. Ebben az iliázi szcénában döcögött át velem, gyászoló Andromakhéval a szekér az unalomig ismert házsorok között – ő, mennyit kacaghattunk volna Ferencsel egy ilyen csillogóra polírozott hasonlaton.

A vesztegzárat, amely három hónapig elvágott minket a külvilágtól (ami nem is volt igazi külvilág), csak szeptember első napján oldották fel: a kolera akkor már messze nyugaton járt. Hiába zárták le hermetikusan a határt (mindig egy újabb és újabb határt a hegyek lábánál vagy a folyók mentén), a járványt sem a Dunánál, sem távolabb nem bírták megállítani. A legkétségbeesettebb és leghisztérikusabb intézkedés is eredménytelen maradt, mintha látát akartak volna deszkapalánk mögé rekesztetni. Csakhogy itt senki sem értette, hol szökhett át a fertőzés: a fejük felett vagy a lábuk alatt? Ebben az ellenségben az volt a legfélelmetesebb, hogy láthatatlan és megragadhatatlan maradt. Csak a tüneteinek keresztül mutatkozott, de akkor már késő volt felvenni ellene a harcot. Akkor volt leginkább jelen, amikor már továbblépett a testből, amelyet elragadott. Így aztán a gyógymódok leginkább csak a szenvedést fokozták, miközben érintetlenül hagyták a betegséget magát. Az állam magára vállalta a védekezést, minthogy megtámadva érezte magát, és az egyetlen rendelkezésre álló fegyverét vetette be: a hadsereget. Ez ellen az ellenség ellen azonban a legjobb szervezés és taktika is eredménytelen maradt. Mindent a tanultak és a szabályok szerint csináltak, mégsem tudtak semmilyen eredményt sem felmutatni. És senki, még a legtanultabbak sem tudták megmondani, hogy tünet és tünet között a betegség hogy és merre járhat. Végig az járt az eszemben, hogy mindez negyven évvel ezelőtt is megtörtént, csak akkor a járványnak más volt a természete – az uram ifjúkorában a királyságot és az egyházat fenyegette halálos veszély, melynek kórokozóját ugyanilyen kétségbeesett eredménytelenséggel próbálták legyőzni.

* Részlet A MAJOM ÉS A BARBÁR című készülő regényből.

Elégették a könyveket, és betiltották a páholyokat, amivel csak azt tették nyilvánvalóvá, hogy semmit sem értenek a gondolatok terjedésének természetéből.

Am akárhogy jutott is egyik helyről a másikra ez a mostani ragály, szeptemberre nálunk északon kitombolta magát. Mint egy felheccelt vadember, egy darabig tört-zúzta maga körül, aztán mintha rájött volna, mit művelt, megszeppenve lecsillapodott. A járvány halottait eltemették, a lázadás résztvevőit felakasztották, akiknek pedig csak enyhébb bűnük volt, megkezdték raboskodásukat Sárospatak, Terebes és Sátoraljaújhely börtöneiben. Mert a kolera egyetlen valóságos következménye, amellyel a mi életünk dimenziójába lépett, az volt, hogy megmutatta, meddig terjedhet a gyűlölet és a gyanakvás, amit ezen a földön egymás iránt táplálunk, urak és parasztok, otthon lévők és idegenek. Lemeztelenítette hiedelmeink és meséink természetét, s amiket megtudtunk önmagunkról, mindarra egyikünk sem számított.

A parasztok persze csak azt tették, amire tanítottuk őket: vadak voltak és kegyetlenek, s az első ötletüket máris cselekvésre váltották. Mi azonban, akik tanultságunk mögé rejtőztünk, lassan mállasztottuk szét a világot magunk körül. A parasztok azt hitték, ami az eszüktől kiltelt: eltántoríthatatlanul biztosak voltak abban, hogy a járványt kútmérgező zsidók és az orvosok okozták. Most, hogy így utólag visszagondolok, nem is történhetett volna másképp: egy ilyen horderejű esemény nem maradhatott magyarázat nélkül. A járvány önmagában nem volt elég csapás: ahogy a gyógy módok, úgy a magyarázatok is nagyobb bajt okoztak, mint maga a betegség. Az állam szemében a szegénység és a vele járó mocskok volt a bűnös, végső soron tehát mégiscsak maga a szegény: a szegény szemében pedig az állam volt a bűnös, és mindaz, ami vele járt: a katonák, nemesek, a hivatalok, a papírok, a könyvek, az orvosok és az idegenek. József, Erzsónk öccse is kötélen végezte: azok között volt, akik agyonverték a terebesi gabonakereskedőt, Falk Mórt, aki a bizmutport szállította a falvakba, hogy a kutakba szórva elejét próbálják venni a járvány terjedésének. A bíróságon bebizonyosodott, hogy József volt az egyik főkolompos. A temperamentumát ismerve (vagy inkább Erzsóét, aki maga volt az eleven tűz) ő vehette rá aztán arra is a többieket, hogy kifosszanak néhány kocsmát, és részegen felgyújtsák a terebesi kastélyt. A grófnőt agyonverték, Szulyovszky Andrást elevenen eltemették, agyonverték egy lutheránus prédikátort a feleségével együtt, egy gróft lefejeztek, egy másikat, egyenként vágva le a végtagjait, halálra kínoztak. A gyerekek csak úgy menekültek meg, hogy a cselédek elbújtatták őket a sajátjaik között. Máshol viszont maguk a cselédek ölték meg az uraikat, és a gyerekeket sem kímélték. Sőt: főleg azokat nem. Mintha magát a jövőt akarták volna elpusztítani. Ahogy egyre több áldozatot szedett a járvány, a parasztok egyre több mindenkiben láttak ellenséget: először csak a zsidókban és az orvosokban, aztán az urakban és a városiakban és a katonákban, végül önmagukban is. Képzeletük megtelt démonokkal és boszorkányokkal, s a körbezárt, éhhalállal küzdő falvakban végül egymásnak estek. Nekünk szerencsénk volt: talán azért, mert nem voltunk sem zsidók, sem gazdagok, és Erzsón kívül, aki maga is pusztaszánalomból maradt velünk, nem volt egyetlen jobbágyunk sem. Végül így vált hasznunkra, hogy mindent elvesztettünk, amire vágytunk.

Az első őszi piacot a megyeháza előtt állították fel. A régi vásártér, ahol a járvány tombolása idején a halottakat halomba gyűjtötték, még mindig rossz emlékű helynek számított, amit évek múltán is babonás félelemmel kerülnek, s csak egy kolerakereszt felállítása segít majd a dolgokon. A lesóványodott, sápadt, elgyötört városiakok, akik a vesztegzár hónapjai alatt alig jutottak élelemhez, most kábán tébláboltak a sókristályos madzagon himbálózó pácolt sonkák, nagy táblákra hasított lépes méz, bükkfáfüstíllatú

kolbászfürtök, sáros cékla- és káposztagulák és összekötözött lábbal verdeső tyúkok között. Alig volt család, amelyet ne sújtott volna haláleset: még mindenkiben friss volt a gyász és a rémület. Senki sem értette, mért épp ő lett a kiválasztott, mért épp ő élte túl; a múltjukban fel nem fedezett értények és jöttek után kutattak, amelyek ellentételezhetnék a nem várt, égi kegyet, s az elhaltakéban korábban észre nem vett bűnöket találtak. A kolera főleg a gyerekeket és az öregeket ritkította meg; ezt is elég nehéz volt megmagyarázni; a kalkulus mindig sántított valahol. A piacon alig járt valaki, aki elmúlt volna negyvenéves. Hiányzott a gyerekzsivaj és a nagyothalló öregek hangoskodása, ahogy átkiabálnak egymásnak a zöldségthalmok felett. Az emberek fojtott hangon szóltak egymáshoz, mintha templomban volnának. Még az is önkéntelenül feketébe öltözött, akinek semmi köze nem volt a kolerához. Senki sem tudott még mosolyogni.

Szédelegve járkáltam az árusok között. Egyszerre annyi minden kavargott bennem, a szívemben olyan sokféle érzés ütközött össze, hogy esélyem sem maradt a magabiztosságra: kénytelen-kelletlen megadtam magam a nagyobb erőknél, és csak azért fohászkodtam, hogy ne veszítsem el a józan eszem. Úgy éreztem magam, mint aki hónapok óta éhezik, s már az étel gondolatára is halálfélelem fogja el. Felvettem egy céklát, megszorongattam, belevájtam a körmöm. Kibukkant a bíborvörös, levedző hús. Végigsimogattam a kolbász fénylő, feszes bőrét, megtapogattam a hús ruganyos dudorait, és lenyaltam a kezemről a paprikapiros, fokhagymás zsírt. Belenyomtam az ujjam a lépes mézbe, beszakítottam az opálos viaszréteget. Az ujjaim közt kitéremkedett a sűrű, sötétbarna méz, amelynek illatán – ahogy most visszaemlékszem – a Tátra fenyveseinek fanyar sötétzöldje érzett, és a szalmafüst, amellyel a vadméheket elzavarták róla. Kedvem lett volna felemelni egyet a rémülten pislogó tyúkok közül, és úgy tollastul-mindenestül kiharapni belőle egy darabot. Akkor persze sem ízeket, sem illatokat nem éreztem. Azt se tudtam, mit csinálok. Szédültem. Fulladtam. Úgy éreztem, vége az életemnek.

Az emberek megtorpantak, egymáshoz hajoltak, összesűgtak.

Tudtam én jól, hogy min suttognak.

Hogy Kazinczyné, bár sose volt normális, most, hogy a kolera elvitte azt a cingár kis urát, egészen és végképp megbolondult. De hát milyen is legyen egy alkimista lánya? A hibbant aranycsináló, ördöggel cimboráló apja ugyan miféle főzetek gőzében nem ringatta, nedvével nem itatta meg? Ki tudja, milyen titkos, ördögi nyelv gonosz tanaival tömte tele a fejét az átkozott, vén szabadkőműves? Talán nem is a rendes módon fogant és született, hanem istentelen praktikával, apa és anya nélkül, s nem a teremtéstől rendelt természetes út és mód szerint. Hiszen az arca sem arányos, keze-lába suta, a járása olyan, mintha jégen csúszkálna, magában mindig dudorászik és motyog, és egyáltalán nem olyan, mint egy grófkisasszonynak lennie illene. Semmi elegancia! Semmi méltóság! Semmi tekintély! Na de persze hogy is lenne bármelyikből is neki, amikor egy vasa sincs. Legalább a becsülete meglenne – de hát becsületről aztán itt végképp nem beszélhetünk. Szegény asszony, persze, akarhatna bármilyen lenni, az élet alaposan megtáncoltatta és kiforgatta. Milyen is legyen egy valamikori halálra ítélt, börtönviselt államfogyó felesége? Mennyi becsület marad neki? Milyen legyen egy asszony, akinek az ura reggeltől estig leveleket körmöl, s olyan szavakat talál ki, amelyeket senki sem ért, és semmit nem jelentenek? Az az ember, az a Kazinczy Ferenc, én mondom, éjszaka a kertben halottak szellemeivel pörölt. Sétapálcájával csapkodta a galagonyabokrokot, néha órákig, amíg egészen széjjel nem verte. Ősz haja szétbomlott, ide-oda lengett, mint egy kísértetnek. És közben kiabált. Az asszonyka meg rángatta volna vissza a házba, mert perzselte szegényt a szégyen, de az a kerge ura csak nem nyugodott, amíg az ár-

atlan bokrot gyökérig el nem pusztította. Hát mit ártott neki az a bokor? Jobban járt volna mindenki, ha a fejét veszik neki is Budán, mint a többi istentagadó, királygyilkos latornak. Régen volt már, nagyon régen, harmincnál is több esztendeje, de az idő csak nem segít az ilyen bűnökön! Amikor a bolond franciák lenyakazták a királyukat meg a szegény királynét, ennek itt szintén kedve támadt nyakazni. Meg akarták ölni a papokat, lerombolták volna az egyházat, istállót csináltak volna a templomokból! Még jó, hogy időben elcsípték az egész kompániát, mielőtt még nagyobb galibát csináltak volna! Kész csoda, hogy csak néhánynak üttette le a fejét a jóságos császár, ennek a féleszűinek pedig megkegyelmezett. Na de én mondom, nem sok haszna származott abból a nagy kegyelemből. Hisz a saját anyja szégyellte, amikor kiengedték a tömlöcből! Hát nem érted, a saját anyja szégyellte, és Széphalmon, a főút közepén nemegyszer maga kiabálta a képibe, hogy *bárcsak lenyakaztak volna téged is a többivel együtt, s nem kéne ezt a szegényt viselnem miattad! Szegényt hoztál a nevemre és apádéra! A nővéreid nem tudnak férjhez menni miattad, az öcsédet a főispán nyilvánosan szégyenítette meg a megyegyűlésen, hogy egy börtönviselt halálraítélt testvére öelötte többé nem ember!* A saját anyja kiabálta rá ezeket! Én azt mondom, bár nyakaztak volna le inkább százszor, mint hogy ekkora szegényt megérjek! Hát egy ilyen ember özvegye mit is csinálhatna Sátoraljaújhely piacán? És miként viselkedjen egy friss özvegy, akinek az imént árverezték el a házát, s most aztán mehet alamizsnát koldulni a hét gyerekével? De ki tudja...! Talán nekik épp hogy javukra vált a járvány, s szegény asszonyka végre megszabadult egy reménytelen tehertől. Soványka is, vénecske is, de legalább egy kicsit még élheti világát! Mert sosem lehet tudni, hogy a teremtőnek milyen tervei vannak: amikor elvesz valakitől, ugyanazzal a mozdulattal másvalakinek ajándékot ad. Talán ez volt a magasabb értelme a hónapokig pusztító ragálynak: hogy újrendezze a szereplőket, lezárja a lezáratlan történeteket, és újakat indítson útjára.

Például ezt, amit most elmondok.

1830 nyarán érkeztek az első hírek, hogy Moszkvában járvány tört ki. A bécsi kancellárián, ahol Pétervárról hazaérkező kereskedők számoltak be róla először, eleinte nem tulajdonítottak különösebb jelentőséget a dolognak: Oroszország messze van, s a betegség amúgy is csak a muzsikok és a városi szegények között pusztít, akik nem fognak útra kelni nyugat felé. Félő persze, hogy a ragály terjedéséhez nem szükséges, hogy maguk a megbetegedettek vigyék a testükön a kórt. A megbetegedést okozó miazmák a föld káros kigőzölgéseivel terjednek, de a keleti szél ritkán fúj a hajnali ködképződés idején, s mire feltámad, a miazmák már vissza is szívárogtak a talajba. Ószre megfordul a szélirány, a déltengeri, egészséges levegő pedig a káros kigőzölgéseket visszapréseli északra, s ott a jégmezők felett az egész elenyészik. Felesleges bármiért is aggódni.

Amúgy is száraz volt 1830 nyara, harmat is alig ült hajnalban a leveleken. Ferenc, aki a porünk ügyében Pesten járt a nyáron, azt mesélte, hogy a légkör annyira tiszta volt, hogy egy Robert Cocking nevű angol mutatványos, aki saját gyártmányú léggömbjével épp Pest-Budán vendégeskedett, a budai vár fölött átrepültében egészen Bécsig ellátott, ahol segítője egy ugyanolyan léggömbbel épp a Stephansdom tornyát kerülte meg. Tükrök segítségével váltottak üzenetet, s a nagyobb hitelesség kedvéért az alant állókat kérték meg, hogy üzenjenek valamit odaátra, amit majd az újság külön rovatban jelentet meg, s így a csalás gyanúja végképp eloszlik a vállalkozás körül, s kiviláglik, hogy a tudomány és a vállalkozó szellem milyen határtalan teljesítményekre képes. Másnap délutánra, amikor a két város újságjai végre elérték a másikat, az angol és segítője már messze járt; bár az újságokban szereplő üzenetek, hogy, hogy nem, egybeváltak. Néhányan azért gyanakodtak, hogy az üzenetek feladóit esetleg az angol maga

pénzelte, s a tudomány és a vállalkozó szellem ereje talán mégsem annyira határtalan, amennyit az angolokénak tulajdonítani szokás, ám a hírek egy csapásra másról szóltak, és hirtelen már senkit sem érdekelt, hogy egy család leleplezésével bíbelődjön. A Wiener Zeitung érzékletes beszámolót közölt az Odessza szegénynegyedében dúló járványról, amelyben több százan halnak meg nyomorúságos és embertelen körülmények között. A betegség leírásában vegyesen szerepeltek a pestis, a lepra és a legocsmányabb nemi betegségek tünetei, így bárki joggal gondolhatott arra, hogy valami új, a korábbiaknál is veszélyesebb ragály ütötte fel a fejét. A tudósító állítólag maga is átesett a betegségen, s csak az isteni csoda mentette meg. A lapok kézzől kézre jártak, megjártak kávéházak, kuplerájt, polgárlakást és kofahajót, mígnem felröppent a hír, hogy a ragályt a ragályról szóló írás is terjeszti, ezért a Wiener Zeitung Pest-Budán fellelhető összes aznapi példányát elégették, a Cocking mutatványos által tükörrel közvetített üzenetekkel együtt. Ó, mennyit neveltünk ezen Ferencsel!

Aztán a pánik hamar elült, és néhány hónapig úgy tűnt, vaklárma volt az egész, az újságcikket pedig a szenzációhajhászokon kívül semmi más nem támasztja alá. A Helytartótanácsban abbahagyták a leirat megfogalmazását, mely az óvintézkedéseket tartalmazta volna. A kancellária is igazolva látta az orvosok közmegegyezését, hogy a száraz időjárás nem kedvez a miazmáknak, s a közeledő tél minden gondot megold, ahogy ez már a telek szokása. És tényleg, novemberben lehullott a hó, s a Duna már december elején befagyott. Elcsendesültek az utcák, a házak befelé éltek. A káros kipárolgások belefagytak a jeges földbe, s egy időre a hírek is elültek. Széphalmon megállt az élet. Reggelenként a favágó egy darab kéreggel kaparta le az ablakszemről a jeget, s csak utána kocogtatott be forralt borért. A háztető recsegett a ráakódott hó súlya alatt, két cigánypurdé vállalkozott, hogy ágseprűvel letisztogattja: akkora domb keletkezett a lesepert hóból, hogy a munka végeztével egyszerűen csak le kellett masírozniuk a tetőről, mely a dombban folytatódott. A kertben utat kellett ásni a ház és az istálló között, és sehogy se tudtuk eltalálni a kövezett járda ívét. Megváltoztak az arányok. Februárban hajnalra megfagytak az ereszen a verebek, a reggeli napfényre kiolvadt a lábuk, és koppanva estek a megkérgesedett hóra.

Tavasza azonban a miazmák végül valahogy csak utat találtak maguknak. A sár szétfolyt a réteken, a vízmosások megteltek szennyes, sárga lével. Amikor a betegség a Galíciával szomszédos kormányzóságokban is felütötte a fejét, és újra megindult a szóbeszéd, a császári propaganda jó előre gondoskodott, hogy az értesülés először rémhír formáját öltse, melyet a kancellária rögvest cáfol, majd másodjára már úgy jelenjen meg, hogy a járvány tényét eleve a megelőzésére tett óvintézkedések bilincsei jelentéktelenítik el. A gonosztevő létezik, az életünkre tört, fenyegette az államot, a királyt, az egyházat és a nép nyugalma, de íme, résen voltunk, és fülön csíptük, mielőtt még nagyobb zűrzavart okozhatott volna. A nevét is tudjuk: kolera. Ítélezünk fölötte, és végzünk vele.

A kancelláriai leirat, melyet most újra elővettek, kidolgoztak, befejeztek és szétküldtek a vármegyéknek, a húsz évvel korábbi moldovai pestisjárványra utalt, amikor a Kárpátokon túl dúló betegséget a szorosok lezárásával, vesztégzárral és rastellumokkal hathatósan meg lehetett állítani. Az akkori intézkedéseknek a mai helyzetben is be kell válniuk, s az akkori hibákból okulva most még tökéletesebbé lehet tenni a védelmet. Az akkori vesztégzáron is csak egyetlen rést ütött a véletlen, vagy még inkább az emberi hanyagság és erkölcstelenség: egy útkaparó, bizonyos Magyarósi János, aki a vesztégzár közelében dolgozott 1813 szeptemberében, gyanús módon szerzett ruhákat vitt haza

falujába, Tükrösbe. Nem volt hajlandó elárulni, hol szerezte a göncöket: alighanem csak találta, ám erőszakos ember hírében állt, s nem volt kizárt, hogy agyon is csapott érte egy kóbor utazót, aki a rejtektutak valamelyikén akart átszökni a határon, s amúgy is fel kellett volna tartóztatni. Néhány nap múlva Magyarósi egész családja meghalt pestisben, az őket ápoló bácsfalui rokonok pedig, akik a ragály hírére hazaszaladtak, a szomszédban is elterjesztették a betegséget. A helyi hatóság, ahogy hírét vette az esetnek, szigorú zár alá vette mindkét falut és a fertőzött családokat, így a betegség további terjedését sikerült megakadályozni. Az év végéig tizenkilencen betegedtek meg, s öt haláleset történt. Mielőtt még az éhínség végzett volna a falu többi lakójával, a vesztegzárat feloldották.

A galíciai határt tehát 1830. december 28-án lezárták. A Verbiáson, a Beszkiden, Timsoron és Bilaszlovicán katonák állomásoztak, és minden érkezőt könyörtelenül rastellumba parancsoltak.

A lengyel felkelés hírei együtt érkeztek a járvány rohamos terjedésének immár biztos értesüléseivel. Az oroszok távol-keleti csapataikat vezényelték át a lengyelek megregulázására, s csapataik átvonulásához a galíciai határ megnyitását kérték. A cári kérésnek a kancellária nem mondhatott nemet, a csapatok átvonultak, bőségesen hintve el a betegséget maguk körül. 1831 tavaszán pedig az itáliai forrongás hírére visszarendelték a galíciai határőrizetre kiküldött egységeket: a forradalmat nagyobb s gyorsabban terjedő veszélynek ítélték a járványnál. De egyiket sem tudták megállítani.

A kolera hosszú utat tett meg Moszkváig Bengália poshadt vizű ciszternáitól Perzsián és a Kaukázuson át, s észak felől is, Kína végtelen folyóölgyein és a mongol sivatag oázisain keresztül, fehérítő csontokkal teleszórt karavánutakat, elnéptelenedett hegyi falvakat hagyva maga mögött. Arra járt, amerre vitték: a kereskedők és zarándokok hűséges társa lett, s úgy kísérte a hadseregek vonulását, mint a fegyvercsörgés vagy az ágyúvontató ökrök bőgése. A vidéki előljárásságok tétova igyekezettel kísérelték meg figyelmeztetni a hatalmi központokat, hogy szokatlanul sokan halnak meg bizarr és szélsőséges körülmények között, a híradások azonban nem keltettek elegendő figyelmet, elvégre mindenkinek meg kell halnia egyszer és valahogy. De a hírek más irányból is elindultak. Az angol kereskedőhajók, amelyekre a dél-ázsiai kikötőkben jutott el a betegség híre, bizonytalan mendemondákat hoztak nyugatra, amelyek többnyire inkább mesének tűntek. Állítólag Ceylon szigetén egy ünnepségen, amelyet egy helyi istenség tiszteletére tartottak, egyetlen nap leforgása alatt tízezer indiai halt meg, miközben az angol katonák, akik a rendre vigyáztak, még csak hányingert sem kaptak. Máshol meg az európai telepesekkel végzett a kór, s a színes bőrűek úszták meg rejtélyes módon. A betegség természete tehát korántsem egyértelmű. Az ázsiai faj máshogy viseli a környezet hatásait, mint a fehérek; ami egy angolnak meg se kottyán, attól egy sárga másnapra felfordul. Bár a halálesetek száma látványosan és aggasztóan megugrott, a testi elváltozások pusztá rémhírek. A meghaltak többsége amúgy is hamarosan felfordult volna; lehet, hogy csak az alultápláltság, a túl sok ital, az esztelen mennyiségben fogyasztott ópium, esetleg az erkölcsök romlása s az Istentől való elrugaszkodás ölte meg őket. Az ilyen városi csócselék amúgy is csak terhe a Földnek, előbb-utóbb valamelyik zendülés során végzett volna velük a sorkatonaság. Már ha egyáltalán tényleg van járvány. A hasmenés és hányás gyakori betegség, kiválthatja rengeteg minden, legesleg-inkább pedig a mérgezés. Lehet, hogy csak erről van szó: több, egymástól elszigetelt, tömeges mérgezésről, amit egyesek járványként szeretnének beállítani, hogy a közfigyelmet magukra vonják. Az oroszoknak meg nyilván kiváltképp kapóra jön egy ilyen

hisztéria: a cári propaganda így próbálja elterelni a figyelmet a belgiumi mesterkedéseikről, esetleg a lengyelek ellen forralnak megint valamit. Várjunk, aztán ha tényleg beigazolódik, hogy járvány ütötte fel a fejét, még bőven lesz idő intézkedni. Így okoskodott a diplomácia Európa városaiban, s ahogy lenni szokott, a vélemények szofisztikált kifejtésével úgy érezték, megtették, ami tőlük tellett.

A betegség így névtelenül lopakodott, míg nem a sok elszórt halálesetet a moszkvai orvosok foglalták egyetlen név alá: kolera. Mire felfogták a szó jelentőségét, s így tekintettek vissza az addig alig észrevett, ám birodalmi méretű pusztulásra, már késő volt óvintézkedéseket tenni. Moszkva szegényei híg bélsárban és hányásban csúszkálva haldokoltak a karanténokban, ahová az első gyanús jelre bárkit elvitethetett a hatóság, melynek feketére mázolt lovas kocsijai éjjel-nappal járták az utcákat. Ahhoz, hogy valakit – hurkot vetve rá, mint a kóbor kutyákra – a kocsiba rángassanak, elegendő volt, ha sápadtabb volt az átlagosnál, vagy elcsapta a gyomrát, mert romlott pirogot evett. Az önvád meglátszott a hatóság legapróbb intézkedésén is: olyan biztosak voltak abban, hogy mindent megtettek a természeti csapások, a véletlen és az ellenséges erők minden fajtája ellen, az új kor annyi vívmányával vették körbe magukat, hogy most értetlenül és sértődötten figyelték, ahogy a legapróbb ellenség teszi nevetségessé erőfeszítéseiket. Sem Napóleon, sem forradalmárok nem bírnak az állammal, de a miazmák, holmi párában rejtőző rontások könnyedén elbánnak vele. A *kolera* és a *forradalmár* szavak rövidesen egyre gyakrabban bukkantak fel egymás mellett. Mikor néhány elcsapott diák és egy bűnügyi tudósító is a karantén foglya lett, szárnyra kapott a pletyka, hogy a betegség örve alatt a cári hatóság valójában a forradalmi elemekre vadászik. Nincs is járvány, csak elnyomás, mely újabb álcát öltve magára, elpusztítja mindazokat, akik egy jobb és szabadabb világról álmodoznak. Mire a hír nyugatra ért, már egész hosszú névsort véltek ismerni a beavatottak. A betegség és az ellene hozott hivatalos intézkedések is egyformán gyanakvást keltenek.

Nálunk Széphalmon júliusig kellett várni, hogy az első híradás megérkezzen.

Nyár közepén, vadolajvirágzárkor, mely abban az évben olyan arcátlanul illatos volt, hogy Ferenc többször kuncogva súgta a fülembe, hogy ez már sérti a szépérzékét, egy pénteken váratlanul beállított Prikopil Anteus, az útleíró. Prikopil már hónapok óta ostromolta a leveleivel Ferencet, barátokon és ismerősökön keresztül üzent, hogy kelet-magyarországi útja során, amely útleírásának első kötetét képezi majd, leghőbb vágya, hogy a nemzet koszorús írófejedelmét a házában látogathassa meg.

Számos oka volt annak, mért nem rajongtunk Ferencel az ötletért. Egyrészt Ferenc eleve idegenkedett a gondolatától, hogy leírják. Hogy csak úgy beállítson egy Prikopil Anteus, és leírja, hogy „*a kertbe széles kőkapun át lehet bejutni, melyet így nyár közepén dúsan befutnak a rózsák...*”. Majd pedig leírja, hogy „*Sophie igen kecses, szemre vonzó teremtmény, aki arcvonásai finomságában atyai nagyanyjára, jellemének keménységében azonban kétségkívül édesatyjára, a rózsakeresztes mágusra, gróf Török Lajosra hasonlít...*”. Régóta többen és többször ajánlkoztak, közeli barátok és már nevet szerzett tollforgatók, hogy szavaik művészetével megörökítenék családi idillünket, de Ferenc mindannyiszor elutasította őket. Nem esett valami jól a dolog, mert ezt is, mint mindent, rögtön és talán ösztönösen magamra vettem. Házasságunk elején, a század kezdetén attól tartottam, hogy az uram talán szégyell; talán megcsúnyultam, elszürkültem az évek alatt. És félttem attól is, hogy szégyelli a gyerekeinket. Jó, jó, akad, amelyik csúnyácska. Olyan is, amelyik nem kirívóan okos – de egytől egyig egészséges és jó természetű, angyalalkú kölykök, akikre bárki büszke lehetne. Tudtam én persze, hogy ezek csak rémképek, mégis szorongattak,

üldöztek, és elvették az álmom. Aztán ahogy egyre több mindent megértettem Ferencből, ez a félelmem lassan elmúlt. Megértettem, hogy az okok sokkal mélyebben húzódnak. Közben ő maga nagy lelkesedéssel és csodálatos szavai minden mágiájával igyekezett megörökíteni életünk részleteit, azt, hogy ezt más tolla tegye meg, képtelen volt elviselni. Maga a gondolat is végtelenül megalázó és kényelmetlen volt a számára, mintha valami, az erkölcsivel összeegyeztethetetlen illetlenség vagy testi épségét fenyegető merénylet lenne. Úgy viselkedett, mint a féltékeny ember, aki képtelen elviselni a gondolatot, hogy imádottjával más is beszélhet, más is ránézhet, más is felidézheti képzeletben. Mintha a leírás is egyfajta érintés lenne, sőt, annál is több, nyílt és leplezetlen behatolás életünk rejtett zugaiba. Mintha a szavaikon keresztül erőszakot tennének rajtunk azok, akik bennünket leírnak. Belénk hatolnak, belsőkbe tekintenek, mint a felboncolt tetembe a orvosok vagy a boncolásra összegyülekezett kíváncsiskodók a téli hónapokban, amikor nem akad egyéb látványosság. Mintha egy leírás nem pusztán megmutatna bennünket, hanem ahogy az afrikai bennszülöttek tartják, akik a misszionáriusokkal utazó festőket babonás rettegéssel tisztelik, lényünk rajzával magát a lényünket is eltulajdonítaná. Mintha a szó egészen úgy viselkedne, mint a Biblia szerint a Sátán, aki abban érdekelt, hogy a Teremtő elől minél több lelket orozzon el s ragadjon magával a kárhozatra.

Nem volt olyan földi vagyontárgy, amelyről ne mondott volna le könnyű szívvel. Aruháját, a könyveit, az ételét, a kedvenc asztalát: mindent elajándékozott, vagy egykettőre pénzzé tett, ha arra volt szükség. A szavakat, amelyeket alkotott, a mondat szerkezeteket, amelyeket kitalált, már másnap közszemlére tette, s a királyi postakocsi kucyái levélben vitték e kincseket az ország legtávolabbi pontjaira, ahol tudós elmék kibontották és használatba vették, mint az alkímia értékes tinktúráit vagy a ritka oltványokat a botanikusok. De hogy mindezt épp rajta próbálják ki – hát arról szó sem lehetett. Az általa belakott világot csak az általa alkotott nyelvvel, csak ő maga írhatja le.

Hiszen a fordítottját már tapasztalta, és kis híján belehalt. Minden gondolatát és tettét egy előre kiagyalt per előre megírt szerepére erőltették, s bár a helyek és az időpontok egybeestek azokkal, amelyeket megélt, s a mondatok egybe azokkal, amelyeket mondott, az események mégis egy egészen ismeretlen és idegen történetet alkottak, nem azt, amelynek részese volt. Hány éjszakán keresztül olvasta fel nekem zokogva a periratokat, amelyekben úgy hánykolódott szegény neve a paragrafusok, a felségsértés, ámulás szörnyűséges hullámain, mint egy vitorláját vesztett kis bárka az Északi-tengeren! Hányszor néztük végig pontról pontra, szóról szóra, hogy áll össze az ördögi terv, a szavak és a mondatok, az események sorrendjének apró változtatásai, a hangszínek árnyalatnyi eltérései hogyan forgatják ki végül az egész történetet! Tapasztalta már, milyen az, amikor másvalakik beszélnek el az ő idegen és hideg nyelvükön, hogy mit tett, és milyen szándékkal. A császár hivatalnokai a kancellária szavaival, a császárság jogrendje szerint rágalmazták és ítélték halálra az én uramat, és ő azzal állt bosszút, hogy megalkotott egy olyan nyelvet, amellyel nemcsak ő, de az összes művelt elme megvádolhatja és halálra ítélheti, amit csak akar. Vagy felmagasztalhatja, vagy csendesesen ballagó mondatokban, szép nyugodalmasan elmesélheti. De őt magát, a családját, a házat, amelyben él, és a vidéket, amelyet bebarangol – ezt ebben az életben rajta kívül szavakkal ne illesse más. Ne jöjjön ide semmiféle Prikopil Anteus, és ne írja le se Széphalmot, se Felső-Magyarországot, se egyáltalán semmit.

De ez csak a dolgok egyik fele volt, a személyes oldala, amely a szorongásokból és ifjúkora szörnyű tapasztalataiból eredt: afféle idioszinkrázia. A másik oldala viszont

magában a tájban és az időben gyökerezett, vagy egészen durván: a vérben magában. A barbár vidékben, ahol élnünk adatott. A darabos, földszagú helynevek között, a dülönévek durva, pogány ráolvasásából úgy csillant elő Széphalom neve, amellyel az uram illetve a dombocskát, amelyre az életünket képzelte, mint a gyémánt a kavicsok közül. De ez a varázslat kevés volt ahhoz, hogy az egészet megváltoztassa. Minden próbálkozásunkat, amellyel megpróbáltuk kiemelni a házunkat, a nyelvünket és a sorsunkat a vér és föld szabta dramaturgiából, kudarcot vallott. Nem lehetséges, hogy csak bennünk volt a hiba: kellett legyen valami rajtunk kívül, amit nem vettünk észre, egy kórokozó, egy észrevétlen hatóerő, valami a reggeli ködben, a rétek illatában, az ártérről fölszálló korhadásban, amely megmérgezett és olyanná tett bennünket is, amilyen a világ volt körülöttünk.

Tudom, hogy mit gondolt. Azt, hogy ez a nép még nem érett meg a leírásra. Ez az ország nincs kész, és a nyelv, amellyel le lehetne írni, az sincs kész. Semmi sincs készen. Még minden munka alatt van. Nincs kész a táj, elkészületlenek a völgyek, a folyómedrek, a hegytetők. Még mindent át kell alakítani, megszervezni, kitalálni, felépíteni. A folyók összevissza folynak, előntik a falvakat, a városokat, bűzlő mocsárral terítik be az Alföldet. Ha alacsony a víz, hajózni nem lehet a zátonyok miatt, ha meg árvíz van, megfullad a fél ország. Az Alföld túl lapos, tájképfestészetre alkalmatlan. De a hegyekben sincs túl sok köszönet. Ott vannak, ahol nem kellene lenniük. Az ország földrajza rosszul van elosztva: vagy síkság van, és sehol még egy domb se, vagy csak hegy egymás hegyén-hátán, anélkül, hogy egyetlen termékeny völgy, művelésre alkalmas fennsík megszakítaná. Ahol síkság kéne, ott hegy van, és fordítva. Szépségük olykor megejtő, feleslegességük azonban bosszantó. Ahol kéne hogy legyen a tetejükön valami, nincs semmi rajtuk. Legalább egy rom, de nincs az se. Ahol meg jó lenne egy kis szabad hely, ott minden tele van rommal. Ebben az országban minden épület viharos gyorsasággal rommá változik: mintha eredetileg is romnak épült volna. Ausztria angolkertje, műromokkal a zegzugos sétány végén, ez Magyarország. Buda: rom. Esztergom: rom. Vác: rom. Eger: rom. Még nem jött el az idő, hogy valami véglegeset lehessen mondani: nincs mivel mondani, és nincs miről. Ez az egész csak kapkodás, felkészületlen és átgondolatlan hebehurgyaság. És nincs még készen a kertfal sem egészen, a vihar kicsavart két tulipánfát, a helyükön most bántó üresség tátong a kertben; én meg ugye rosszkedvű vagyok és sápadt, ha szólok valamit, abban sincs köszönet. Veszekszem, zsémbelek, kiabálok a gyerekekkel. Nem olvasok, nem rajzolok, a megkezdett csipkeverények összegubancolódba hevernek a szekrény mélyén. Megromlott a tavalyi baracklevár, kilencből hét disznó megdőglött vízkórságban, tavasszal elfagyott a szőlő, s most alig mutatkozik valami termés. Semmi sincs készen, semmi sincs abban az állapotban, hogy érdemes lenne leírni. Előbb készüljünk el a nyelvel, amellyel el akarjuk beszélni a dolgokat, aztán tegyük a dolgokat elbeszélésre alkalmassá, és majd akkor, nagy sokára, neki lehet látni a munkának. Amíg nincs kész a magyar nyelv, egyetlen lépést sem lehet tenni. Ó, hányszor hallgattam végig ezt a fájdalmasan önkínzó gondolatmenetet, amely körkörös érvelésével egyre jobban szorította és fojtogatta az elméjét! Mindvégig az az érzés kínozta, hogy mindaz, amit a nyelvben hiánynak, fogyatkozásnak, alulfejlettségnek lát, egy mélyen titkolt belső sebet szimbolizál: azt a 2387, börtönben töltött napot, amikor minden összetört benne, amit ifjúkorában álmódott. Szabadulása után bosszúra nem is gondolhatott: ha a vágját nem is, de a megtételéhez szükséges bátorságot és képzelőerőt szétmorzsolta benne a fogság. Így egyetlen bosszúja maradt: elvenni a nyelvet azoktól, akik fölébe hatalmasodtak, akik a szabadságát, a javait, a testét

elvehették tőle; elvenni a nyelvüket, és ott hagyni őket hebegő barbároként bárdolatlanságuk mocsarában. Elvenni tőlük valami olyasmit, amiről nem is gondolták volna, hogy fegyverré válhat. Elvenni tőlük a nyelvet, amelyen beszélnek, átalakítani, kicserélni és leírni őket vele. Leírni a gyávaságukat, a műveletlenségüket, leírni az arcuk színét, reszkető kezüket, elakadó lélegzetüket, krakogó hangjukat, zavartan ugráló disznószemük tompa kis fényét.

Prikopil Anteus bár mindenki levelezésben állt, aki az országban szellemi tekintélynek számított, és minden levelében hosszasan beszámolt gigászi elképzeléseiről, a megvalósulásból soha nem látott még senki egyetlen sort sem. Mindenkinek részletesen elmesélte a tervét: az egész Magyarország leírását tervezi, minden egyes faluét, minden egyes udvarházét, hegyét, patakét, dűlőútét, várromét, s az egészhez történeti helynévtárat és részletes kartográfiai mellékletet csatol, de ha szükséges, növénytani és állattani vagy heraldikai pótköteteket is; a vállalkozás azonban hallatlanul pénz- és időigényes. Ideje még csak-csak lenne, de pénze az egyáltalán nincs, egyetlen földi vagyona egy utazókocsi, amelyet az apjától örökölt, aki valami adósság fejében szerezte Érsekújváron. A helyváltoztatás tehát meg van oldva. A lovacskának az abrak azonban drága, és mégsem hajthatja egész álló nap, pihenés is kell annak a szegény állatnak. Na jó, a ló, az csak ló, de az ember mégsem lakhat istállóban! Vagy ha lakhat is, a nagy mű istállósalmán heverve sosem készülne el. Neki az is megfelel, ha a hatalmas vállalkozása minden napján vendégül látják valahol azon a tájon, amelynek leírásán éppen dolgozik. Ha enni-inni kap, meg egy kis pénzecskét tollra-papírra, akkor a munkának semmi akadálya nem lesz; ráadásul mindenki, aki vendégül látja, belekerül a könyvbe. Így, ahogy mondja, bele egyenesen a könyvbe. Leírja a házat, a kertjét, a szobáját, iaafia-borját, a nagymama komódját, a családi címet, amit csak a vendéglátó akar. Minden leírható, ergo mindent le is tud írni.

Noha a vállalkozás ordító szélhámoságnak tűnt, mégis akadtak olyanok, akik komolyan vették Anteust, így a terve legalábbis felerészben sikerült; s akiknek eredményesen a bizalmába férközött, azokat hamar az ujja köré csavarta. Egy biztos: jó emberismerőnek bizonyult. Egy-két év alatt már elég sokan voltak, akit jó hírért kezdték kelteni, így az ajánlkozásának egyre kevesebben mondtak nemet. Ismert és népszerű embernek számított, aki nagy művön dolgozik, érdemes tehát a támogatásra. A hercegérsektől is volt ajánlólevele, és főúri családok adományaival büszkélkedett. A helyzet már-már úgy nézett ki, hogy még Ferenc kellett volna megtiszteltetve érezze magát, hogy Anteus egyáltalán szóba áll vele. Egyszóval minden olyan tulajdonságot megtestesített, amelyet Ferenc megvetett: szolgalelkű és törleszkedő volt, gátlástalanul önző és megingathatatlannal beképzelt. Ez azonban mind eltörpült ahhoz a végső és legvalóságosabb okhoz képest, amely miatt Ferenc tényleg el akarta kerülni a találkozást: a megalázó szegénységünk, amely mindnyájunkat egyre elviselhetetlenebbül fojtogatott.

Mert Széphalmon rosszul mentek a dolgok; katasztrofálisan rosszul. A házat és a birtokot, amelyért az uram oly sokat küzdött, szellemi és emberi önbecsülésének alapját, amelyet önző és bosszúálló öccsével harcolva kellett kikönyörögnie anyósomtól a börtönének után, most elvitték a hitelezők. Majd azt is elmondom, mert hosszú és fájdalmas története van, hogy hogyan jutott hozzá, de előbb azzal kezdem, hogyan vesztettük el. A történet vége ez: bérlőként tengődünk saját birtokunkon. A húsz éve húzódó pereskedés, melyet az öcsémmel, Török Józseffel, a gyerekkoromban drága és imádott, de mostanra ellenséggé vált Pepivel folytatott, s amely a kezdetekkor egyértelműen nye-

résre állt, végül minden vagyonunkat felemészttette, és teljes kudarccal fenyegetett: már csak a királyi tábla döntése volt hátra, amit 1831 márciusára tűztek ki. Bár a jogos elégtétel érzésén túl sokat már a per megnyerése sem változtat. A tisztas vagyonról szótt álmok végérvényesen megsemmisültek, s lassan már a pusztas életben maradás is kétségessé vált.

Pepivel jó barátságban voltak még a múlt században, mielőtt Ferencet börtönbe vitték volna. Olyanok voltak, mint a testvérek, már ha mondtam ezzel valamit egyáltalán azon túl, amit általában mondani szoktak. Sok tekintetben valóban olyanok voltak, mint a testvérek, de legesleginkább abban, hogy végül, ahogy Káin és Ábel, halálosan és engesztelhetetlenül összevesztek. Én még kislány voltam, amikor Ferenc néha egész heteket töltött nálunk, és naphosszat csatangoltak Pepivel Kassán, Miskolcon, amerre csak érték. Csapták a szelet a lányoknak, vendégeskedtek, néha vadászgattak is, bár Ferenc már akkor is idegenkedett a vérontástól és a fegyverektől. De miután kijött a börtönből, és megkérte a kezem, s hogy apám meghalt, minden megváltozott. Pepi egész egyszerűen megtagadta, hogy átadja az apai örökrészem, a birtok, szőlő, a legelők, a malom és a kocsmatartás egyharmadát, amely a széphalmi ingatlannal együtt tisztességes évi jövedelmet és megélhetést biztosított volna. Kerek percc nemet mondott, ránc csapta az ajtót. A helyzet persze egyértelmű volt és világos: az örökségemet ki kell adni. Ebben nemcsak a hétköznapi igazságérzet, a józan ész, hanem minden jogtudó ember is egyetértett. Semmiféle ok nem állt fönn, melynek alapján engem ki lehetett volna tagadni az atyai örökségből, az örökség tehát járt nekem. És járt az eddig elmaradt haszon kamatostul, és ez minden évvel, ameddig Pepi húzta-halasztotta a halaszthatatlant, egyre csak növekedett. Dühöngtem, könnyögtem, fenyegetőztem, átkozódtam, nem használt. Pepiben valami végérvényesen megváltozott. Valami, ami kezdetektől benne volt, de láthatóvá csak akkor vált, amikor támadásba lendült, mint amikor a párduc kilép a sötétebből.

Ferenc magabiztosan és gyanútlanul vágott neki a pernek: a törvény egyértelműen a mi oldalunkon állt, s mindenki arra számított, hogy amint határozott ellenállást tapasztal, Pepi maga fogja felajánlani a megegyezést, és feladja az értelmetlen küzdelmet. Akadékoskodó, nagyvérű ember, aki azt képzei, hogy minden jár neki, mindent megszerezhet, és semmi nem állhat ellen az akarátának, se a király, se a törvény, se a jog, se vérségi kapcsolat. Könyörületet nem ismerő, erőszakos és kegyetlen, ráadásul engesztelhetetlen és ádáz gyűlöletet érez minden iránt, amit az apánk valaha is tett, alkotott, szeretett vagy nagyra becsült – márpedig apám a legnagyobbra fiatal éveinek pártfogoltját, tanítványát és barátját, Kazinczy Ferencet becsülte. Sokkal többre, mint a saját édesfiát, akitől kezdettől fogva valami megmagyarázhatatlan és fájdalmas evidenciával idegenkedett. Az öcsém gyűlölete és dühe a féltékeny fiú csalódottságából és keserűségéből ágazott és terebélyesedett szét, s végül egész jellemét és emberségét átszötte és szétroppantotta, mint valami elpusztíthatatlan parazita a jóhiszemű gazdálényt. Gyűlölte apánkat, amiért nem rá, a szálfatermetű, zengő hangú, híres kardvívóra, a fáradhatatlan vadászra, birtokszerző gazdára árasztotta atyai szeretetét, hanem az én cingár, nincstelen, izgága, széltoló uramra, aki csak egy protestáns köznemes, egy nyikhaj firkász volt a szemében.

Viszonzásképp azért, amiért az apja arcán mindig megjelent az utálkozó fintor, ahányszor csak ránézett, Pepi mindent megvetett, amit apánk figyelmével vagy szeretetével kitüntetett. Gyűlölte a kísérleteit, amellyel az anyag és a teremtés titkába próbált belesni; gyermeteg kíváncsiságát, amellyel a pillangók röptét, a bimbók kibomlását, a

parasztlányok járását figyelte; gyűlölte az alkimista kéziratokat, amelyekre az ősi vagyon jó része elment; gyűlölte a rózsakereszteseket, akik német és lengyel földről zárandokoltak a kastélyunkba, és hónapokig görnyedtek a párolgó és gőzölgő edények fölött, s éjszakánként kiabálva vitatkoztak a *mercurius*ról, *sulphur*ról, *nigredó*ról és hasonló zagyvaságokról. Gyűlölte a miskolci szabadkőműves páholyt, ahol egymás hegyén-hátán megfordult polgár, kereskedő, herceg és zsidó, elszegényedett lengyel nemes és osztrák főrend, kiugrott kispap és muzulmán utazó. Gyűlölte Christian Rosenkreutz történetét, s végigszaladt a hátán a hideg, ha eszébe jutott, hányszor kellett gyerekkorában végighallgatnia a lidérces kalandot az ismeretlen király ismeretlen menyegzőjére invitáló meghívásról, amit én olvastam fel esténként apámnak azon a zengzetes, régi német nyelven, amely azóta is oly kedves a fülemnek. Pepi elviselhetetlennek találta, ha az össze nem illő dolgok összekeverednek. Megvan mindennek a helye: a vagyon a férfinál, a kamrakulcs a nőnél, igazság Istennél, hatalom a királynál. A köztem és Ferenc közötti házasságban márpedig igencsak különmű dolgok keveredtek: a protestáns kisnemes a katolikus grófkisasszonnyal, a nincstelen a gazdaggal, az öreg a fiatalal, a rovott múltú egykori halálra ítélt államfogoly a makulátlan hírnevű ártatlansággal egyesült ebben a bosszantóan inkongruens *conjunctió*ban. Ha már szétválasztani nem tudott minket, ha már az apai szeretetben visszamenőleg nem melengethette meg vacogó lelkét, legalább elrontotta, amit még tudott, amit még lehetett. A szegény, rossz fiú.

Számunkra nyilvánvaló volt, hogy az egész nem más és nem több, mint bosszú: Pepi abban leli örömét, ha azt látja, hogy szenvedünk, nélkülözünk, kétségek közt vergődünk, ha azt látja, hogy a nyugalmunk és a lelkünk békéje, a jó álmunk és az arcunk mosolya odavész. Gonoszság volt ez, mi más: hitványság és gonoszság, de csak addig tart, ameddig nem szembesül azzal, hogy lelepleződött. Ideig-óráig, ilyen-amolyan ürüggyel megkísérelheti jogosnak feltüntetni a lépéseit, de eljön az az idő, amikor pórén kell ott állnia a derék Pepinek, így okoskodtunk. Márpedig ezt a szegényt nem tudná elviselni: a látszatok rengetegéből, amellyel elleplezi valódi lényét, legkedvesebb látszata az igazságos, megfontolt és bölcs patriarcháé. A hűg örökségének ellopása pedig nem tartozik a patriarchai erények körébe. Egy pernek már az előszele elegendő lesz ahhoz, hogy önként meghátráljon, hiszen maga sem gondolhatja komolyan, még a legelvadultabb indulattal sem, hogy a győzelem akár legcsekélyebb esélyével vágthat bele a tényleges küzdelembe. Alighanem hamarosan meghátrál, és maga keresi a megegyezést – ebben biztosak voltunk. Mégsem így történt. Ez sem így történt.

Nyilvánvaló volt, hogy azon túl, amit a gyűlölet és a féltékenység súg neki, az öcsém mire játszik: meg van róla győződve, hogy Ferenc és én mindketten fellegekben járó, bosszantó fantaszták vagyunk. Én franciául és németül csacsogok, olaszul és angolul olvasok, de a fakanálhoz, kamrához, disznókereskedőkkel való perlekedéshez, tolvaj cseléd megbüntetéséhez egy cseppet sem konyítok. Képes vagyok összetákolni egy latin hexametert, de egy kocsmáéves jövedelmét, belekalkulálva az adót, a várható termést, a pénzromlást és a kamatot, soha nem lennék képes kiszámítani. Megfestem az alkonyi Zemplént az asztagot rakó béresekkal, és közben nem veszem észre, hogy a fele szénát ellopják. Fene nagyra vagyok a fennkölt elveimmel a gyereknevelésről, az emberi szabadságról, a jobbágyság megszüntetéséről, az egyenlőségről, a nők jogairól, a rabszolgaságról, a természet rendjéről és az összes többi hülyeségről, amit az elmúlt évszázad összezagvált, de képtelen vagyok egy valamirevaló férjet fogni magamnak. Ó, hányszor hallottam tőle ezeket a fröcsögő, elkeseredett vádakat, amelyekben – mi tagadás – oly sok fájó igazság volt.

Hírnév? Irodalom? Marhaság. Ferenc börtönviselt ember, akit a saját családja is szégyell, mondta ő. Hiába írja tele levelekkel a Császári Postaszolgálatot, hogy jószerivel egymaga mozgásban tartja az összes postalovat az országban, ez a *valóság*on semmit sem változtat. A *valóság*: ez volt a mi Pepink kedvenc szava. Amikor kimondta, frissen szántott föld, füstölt angolna és némi puskapor illatát érezte. Úgy mondta ki, hogy szinte kiesett a száján. Olyan volt számára ez a szó, mint egy tökéletesen tisztára pucolt ablak, amelyen keresztül kitekint a frissen szántott földekre. Ilyenkor szeretett megfogdosni valami vaskosan kézzelfogható tárgyat. Megragadta az asztal lapját, és megemelte. Valóság. Megtapogatta a kőfalat. Valóság. Vadászpuskájának tusát. Valóság. Jobb kezével a bal vállára csapott. Nadrágzsebébe nyúlt, és megragadta a tökét. Valóság, valóság, valóság. Durva, erős, kézzelfogható. Ez az, amit Ferenc és te soha nem fogtok megérteni: amit ti szerettek, az megfoghatatlan, szagtalan, értelmetlen és üres valami: a szó. A francia szó, a német szó, a latin szó, a görög szó, de főleg és leginkább az íróasztalnál tákolt újfajta magyar szó, az értelmetlen, a felesleges, a dühítően nevetséges szó!

Pepi számára csak az a szó ért valamit, amellyel közvetlenül rá lehetett mutatni valamire. A *dísznó* vagy az *arany*. A szavak egyéb használatát feleslegesnek tartotta, főleg a költött történeteket és a verseket. Hát milyen szó az olyan, amely mögött semmi *valóság* sincs? Ha akarom, ezt jelenti, ha akarom, azt. Mondhatom így is, mondhatom úgy is. Erre meg arra, mint a fing a szélben. Az a tengernyi szó, amelyet az a hibbant Ferenc naponta százszámra vet papírra, mintha ezzel a világ menetén bármit is változtatna. Márpedig a világ menete, az valóság. Megtapogatta a lova izmos tomporát. A világ menete, az a valami. A szó, az csak szó. Egyik csak olyan, mint a másik, felcserélhető, behelyettesíthető. A Nap egy virág. A virág egy Nap. Hát mi ez a hülyeség? Mint a kártyajáték, makk ászra pikk ász – bár annak legalább annyi köze van a valósághoz, amennyiben pénzre váltható. Amit én meg Ferenc lefetyelünk, üres beszéd csak, halott írás, amely csak néhány holdkórost érdekel, akik ugyanolyan ágrólszakadtak és életképtelenek, mint a mesterük. Nem értünk a joghoz, nem értünk a pereskedéshez, a váltóhoz, a kamathoz, a kölcsönhöz; ha át is adná nekem az örökségem, annak néhány év alatt nyilván a nyakára hágnánk az urammal. Mert nem tudjuk fialtatni, mert nem azon jár a fejünk, amin kellene, mert a valósághoz semmi közünk nincs. Márpedig az örökség nem játék. Az nem szó, hanem valóság. Nem való tehát Kazinczy Ferenc kezébe. Még hogy az ősi házat, földeket, falvakat bepiszkítsa egy ilyen *emember*!

Az *emember*: ez volt az a szó, amelyen Pepi órákon át tudott derülni. Egyetlen másik szó sem tudta számára frappánsabban kifejezni mindazt az idegenkedést, amit az irodalom iránti rajongásunkkal kapcsolatban érzett. Ez a szó fejezte ki számára ennek az egész gyűlöletes, kártékony, élösködő, beképzelt, hányaveti és ostoba létmódnak a leglényegét – mindent, ami a *valósággal* ellentétes. Az *emember* az uram egyik kedvenc találmánya volt, bár nem ez töltötte el a legnagyobb büszkeséggel. Azt az embert jelölte ez a szó, aki képes volt önmagát többé tenni, mint születési adottságainak és társadalmi helyzetének összessége: az emember az, aki saját hajánál fogva rángatja ki magát abból a mocsárból, amelybe mindannyian eleve beleszületünk. Az emember a kultúrember, a művelt ember, a nyugati ember, az emember Odüsszeusz és Faust és Don Giovanni. Az emember a reduplikált ember, aki megkettőzte önmagát, aki mindent megtett, hogy jobbá és többé legyen – emember a szabadkőműves, az adeptus, emember a művész, emember a filozófus, a tudós, a költő. Az emember a szabad ember. Az emember lényege, hogy nem a születés és a vérségi előjog teszi, sőt, csak olyasmikből állhat össze, amelyek a születéssel nem járnak együtt. Születni lehet a vagyonba, a címbe, a fajba, a nyelvbe, tájba: az emember ott kezdődik, ahol ezek véget érnek. Ememberré

nem tesz a hivatali előmenetel, a politikai státusz, az emember rangját nem lehet pénzzel megvásárolni. Ememberré kizárólag a többi emember szemében válhat valaki. Felismerik és megnevezik egymást. Az ememberséghez elengedhetetlen, hogy az ember kilépjen abból, amibe beleszületett. Az emember, mielőtt önmagává válna, kilép mind-abból, amibe beleszületett, és vándorútra indul, ahol megismeri az idegent. Idegen szokásokat vesz föl, idegen nyelveket tanul meg, idegen ételeket eszik, és idegen égbolt alatt hajtja álomra a fejét. Kizárólag így válhat szabaddá: ha levetette a születés, a nyelv és a vér béklyóit. Aki azzá válik, aminek születik, az pusztán csak ember marad: lehet jó ember, derék ember, becsületes ember, még boldog ember is, de kizárt, hogy emember váljon belőle. Aki úgy viselkedik, ahogy azt elvárják tőle a családban, osztályban, kasztban, amelybe beleszületett, nem emember, és nem emember az sem, aki nem jelleme csodálatosan véletlenszerű egyszerűségéből vezeti le a cselekedeteit, hanem isteni parancsra, eleve elrendelésre, sorsra, családra, nemzetre, hazára mutogat. Az ememberséghez emberfeletti erőfeszítés szükséges, ezért a megkettőzés.

És ez volt az a pont, ahonnan Ferencnek mégiscsak kifogásai akadtak saját teremtményével szemben: az *emember* számos ponton ellentmondani látszott az egyenlőség és a testvériség eszméinek. Bármilyen csábító is, hogy önmagát és a hozzá hasonlókat megkülönböztesse az emberiség többi részétől, bármilyen mámorító is a lehetőség, hogy egy külön szó fénykörébe vonja magát a szívének kedves társaival együtt, ez a különbségtétel mégiscsak azzal jár, hogy egyeseket alávalóbbnak, másokat pedig kiválóbbnak nevez. Akik e szó fénykörén kívül maradnak, lassan dühösek lesznek ott a sötétben, és végső soron igazuk lesz, amikor magát a fényt akarják majd elpusztítani. Ez pedig járhatatlan út. Úgyhogy az emembert megtartotta afféle házi használatra, amit csak hozzáértők jelenlétében, laboratóriumi körülmények között szabad elővenni és nézegetni, mint egy különlegesen szép, de halálos mérgű kigyót.

Török Pepi persze nem ilyen magasröptű szempontból szemlélte ezt a szót sem, hasonlóan a többihez, amelyek Ferenc műhelyéből kerültek ki. A szó egyenesen a nevetőizmainak támadt, és röhögésre ingerelte. Közben képzeletében botladozó, pálcikalábon tántorgó, cingár emberkének képe jelent meg, akik vakon egymásnak ütköznek és hasra esnek. Számára az ememberrel kapcsolatos érzései azt bizonyították, hogy helyesen, erkölcsösen, őseihez méltóan s a tőle függő emberek, a birtokához tartozó jobbágyok és bérlők iránti felelősséggel eltelve jár el akkor, amikor nem engedi nekünk, hogy elherdáljuk és tönkretegyük azt, amiért a szendrői Török grófok, akik sorából alispánok és táblabírók kerültek ki, évszázadokig küzdöttek. Megmakacsolta tehát magát, és hátát az ősi jussnak vetve, belevetette magát a perbe.

A per húsz éven át húzódott, és hiába járt Ferenc a bíróságok és ügyvédek nyakára, hiába fúrta bele magát a jogértelmezés rejtelmeibe, az ellenfél mindig megtalálta a módját, hogy halogatással, vesztegetéssel, rágalmazással és ellenkeresetekkel a végtelenségig nyújtsa az ügyet. Tudta a titkot, amit Ferenc nem mert elhinni: hogy mindig annak van igazsága, aki többet fizet. Ferenc dühöngött, csapkodott és értetlenkedett: az avatag, feudális jogrendszer hibáztatta, az értelmetlen törvényeket, a begyöpösödött táblabírákat, az írástudatlan és gondolkodásképtelen ügyvédeket, akik csak családi kapcsolatainknak köszönhatték stallumukat. Maga vette kezébe az ügyeket, rafinált jogértelmezésekkel rukkolt elő, vaskos beadványokat fogalmazott ördögi okossággal: mindhiába. Pepi mindig időben érkezett oda, ahová épp kellett, és mindig pontosan tudta azt az összeget, amitől a legördögibb logikájú jogi érvelés is értelmetlen mondatok hézagos szövedékévé lazult. Ferenc nem hitt a szemének. Képtelen volt elfogadni, hogy

ez megtörténhet. Újabb, még szikrázóbb logikájú beadványt fogalmazott, és ügyvédet váltott. Újra és újra nekirohant a falnak, fáradhatatlanul, töretlen harci kedvvel, igazán biztos tudatában. Én meg mit tehettem volna: biztattam. Az ördög tudja, hogy miben reménykedtem: talán még hittem valami olyasmiben, hogy *igazság*. De talán már csak végtelenül fáradt voltam.

Mindeközben ráadásul élni is kellett volna valamiből: a széphalmi birtoka, amelyet az uram az anyjától örökölt, keveset jövedelmezett, s a hozzá nem értésünk és a váratlan csapások miatt az a kevés is egyre kevesebb lett. Az öcsémnek természetesen igaza volt: alig konyítottunk valamit a gazdálkodáshoz, és a perköltségek is magasra rúgtak. Kénytelenek voltunk kölcsönökhöz folyamodni. A hitelezők eleinte szívesen adtak, hiszen volt mire. Maga a széphalmi birtok is kellő fedezetet nyújtott, de amikor ez megtelt jelzáloggal, még mindig lehetett hitel kapni – igaz, magasabb kamatra – a majdan birtokolni remélt ingatlanokra, amelyek egyelőre a perünk tárgyát képezték. Adtak erre is. Aztán az évek során a kamatok egyre magasabbra hágtak. A pénz évről évre romlott, a költségek emelkedtek. Már a kamatok megfizetésére kellett kölcsönkérni. A helyzet kilátástalanná kezdett válni. Egyetlen esélyünk maradt: a királyi tábla döntése. Ha a bíró a javunkra dönt, a megnyert örökrészből még épp ki lehet fizetni a hitelezőket, talán a széphalmi házat is meg lehet váltani; legalább nem csak adósságokat hagyunk a gyermekeinkre. Bár igazából már mindegy volt. A növekvő aggodalomban, egyre boldogtalanabban töltött húsz évet nem adhattuk vissza magunknak: sem mi, sem a gyerekek nem leszünk már boldogabbak.

(Folytatása következik.)

Dávidházi Péter

EGY UTALÁSNYI KULTURÁLIS EMLÉKEZET (I)

The Waste Land, Ezékiel és a magyar fordítások

Amióta 1922-ben megjelent, T. S. Eliot *THE WASTE LAND* című költeménye szenvedélyes vitákat keltett, de leghuzamosabban utalásai szövevényével foglalkoztatta kritikusait. Irodalomtudósok nemzedékei igyekeztek azonosítani egy-egy utalás forrását, köztük a csontok völgyének borzongató látomását EZÉKIEL 37,1–14-ben. Azonban bármennyire hasznosnak ígérkezett a költemény motívumait visszavezetni (feltételezhető) közvetlen előzményükre vagy (feltételezhető) végső eredetükre, ez a törekvés egyrészt nem vetett eléggé számot a hatáskutatás lappangó elméleti problémáival, főként a korábbi szövegek hatásába beleértett oksági kapcsolat bizonytalanságával, másrészt a forrásokra irányuló figyelem mind öncélúbbá vált, és egyre szűkebb korlátok közé szorította a híres mű megtárgyalását. Eliotnak a költeményhez csatolt jegyzetei olyan figyelmet kaptak, amelyet maga a költő is megsokallt, s 1956-ból visszatekintve már úgy látta, hogy a forrásnyomozókat elhibázott érdeklődés hajtotta, mert azt hitték, egy költeményt puszt-

tán abból meg lehet magyarázni, *amiből* lett, vagyis eredetéből és létrejöttének okaiból, anélkül, hogy arra is tekintettel lennénk, *mivé* próbál válni, azaz saját entelechiájára.¹ Bár voltak, akik azért próbálták megfejteni a költemény utalásait, hogy a mű egészében betöltött szerepüket tisztázzák, s épp az EZÉKIEL 37,1–14-re történő utalást Northrop Frye a maga értelmezésében már évekkel azelőtt használta, hogy az első tanulmány megjelent volna e lehetséges kapcsolatról,² egyet kell értünk az 1984-ben megfogalmazott panasszal, miszerint a hatáskutató furor általában kimerült a források azonosításában, s az utalásokat nem próbálta meg új kontextusukban értelmezni.³ Egészen a közelmúltig egy másfajta figyelemszűkülés korlátozta e mű magyar fordításának elemzőit: az eredeti és a lefordított mű sorait olyan esszencialista és normatív ellentétpárok jegyében próbálták összehasonlítani, s főként rangsorolni, mint hűség és hűtlenség, pontosság és pontatlanság, megfelelés és meg nem felelés, annak megállapítására törekedvén, hogy bármelyik adott (általában elszigetelten vizsgált és nyelviként felfogott) problémának melyik „megoldása” *lett* vagy *lehetett volna* a legjobb.⁴ Ez a megközelítés a maga előíró beállítódásával sokkal inkább azt kereste, hogy egy adott kifejezést hogyan kellett volna lefordítani, mint azt, hogyan fordították le, miért úgy, és az milyen poétikai következményekkel járt a mű egészére nézvést. Akár a forrásnyomozás esetében, a vizsgálat fókuszának beszűkülése kizárta több ígéretes kontextus figyelembevételét, így a fordítások összefüggéseit a fordítók saját költészetével vagy kultúrájuk irodalmi és más hagyományaival, s nem hagyott lehetőséget arra, hogy például kiderítsük, Eliot bibliai és egyéb utalásai miként viszonyulnak a fordító saját költeményeinek hasonló utalásaihoz vagy éppen a magyar költészet korabeli szokásaihoz.

Mindkét eljárás szűkösége kizárta, hogy láthatóvá váljék az utalás egy különösen izgalmas vonatkozása: hogy a kulturális emlékezet próbaköveként szolgálhat. Márpedig Eliot utalásai nemcsak forráskutatás vagy műértelmezés tárgyaként érdekesek, hanem úgy is, mint a kulturális emlékezet működésének tanulmányozható egységei. Azon túl, hogy honnan vétettek, illetve hová kerülnek új szövegkörnyezetükben, érdemes figyelemmel kísérnünk, mi történik velük az olvasói befogadás folyamatában, s milyen sors vár rájuk a szerkesztők vagy fordítók kezén. Különösen érdemes megfigyelni, hogyan élnek tovább, és miként hatnak, vagy hogyan tűnnek el, és miért nem tudnak hatni (vagy miért csak hiányukkal tudnak) az egyes fordításokban; hányattatásaik tanulmányozása fölfedheti, milyen különbségek lappanganak a közösség egységesnek hitt kulturális emlékezete mélyén, azaz mennyire félrevezető lehet szokás szerint határozott névelőt tenni a *kulturális emlékezet* elé. Ezért érdemes innen közelíteni a THE WASTE LAND magyar fordításaihoz, ennek megfelelő kérdésekkel. Mi történik, amikor két magyar fordító, Weöres Sándor és Vas István, mindkettő (ha nem is egyformán) jelentős költő, egymástól függetlenül, de egyazon korszakban találkozik a THE WASTE LAND szövegének terepén az Ezékiel látomására emlékeztető száraz csontokkal? Az utalás kezelése hogyan világít rá kulturális emlékezetük működésének szétválására és különbségeire? Fordításaik hogyan függnek össze a BIBLIA-hoz fűződő viszonyukkal, öröklött vagy választott hagyományaikkal s nem utolsósorban saját költészetükkel, amelyben a versek közt mindkettejüknél találunk bibliai átiratokat és kapcsolódásokat a XX. századi magyar költészet profetikus utalásaihoz? Egy bibliai utalás fordításainak összehasonlító vizsgálata segít megérteni, hogy mi minden befolyásolhatja a más kultúrába átkerült utalás túlélési esélyeit, milyen szükséges, bár nem elégséges feltételei lehetnek megmaradásának, s egyáltalán: az irodalom életében hogyan működik és milyen szerepet játszik mindaz, amit összefoglalóan kulturális emlékezetnek szoktunk nevezni.

(1) A legkisebb vizsgálható láncszem: irodalmi utalások működése a kulturális emlékezetben

Kiinduló feltevésem szerint az utalások létesítik a kulturális emlékezet legkisebb működő egységeit az irodalomban. Ebből a szempontból nézve összekötő láncszemek, amelyek kapcsolatot próbálnak létrehozni, hogy a múlt egy darabka szövegmaradványát új kontextusba foglalva átadják a jelennek, s ezáltal átértelmezve megőrizték a jövőendő számára. Mivel esetenként nagyon kicsinyek és töredékesek, és mivel egy sokkal későbbi, más nyelven írott és eltérő kulturális összefüggésrendű szövegben kerülnek elő, töredékességük olyasféle, mint magáé az emlékezeté Petőfi EMLÉKEZET című költeményében. „Emlékezet! / Te összetört hajónk egy deszkaszála, / Mit a hullám s a szél viszálya / A tengerpart-ra vet... –”. Ez a rendkívül kifejező kép, a valaha pompás építményből megmaradt egyetlen lécdarabé, különösen illik az utalásoknak arra a fajtájára, amelyet nemrég „*phraseological adaptation*”⁵ (kifejezéskénti bedolgozás) névvel különböztettek meg a többitől, mert ez is kicsinynek és jelentéktelennek látszik a szöveghez képest, amelyből vétetett, ez is könnyen elkerülheti figyelmünket, és eltűnhet, átmenetileg vagy örökre, s ez is bajosan azonosítható, azaz nehéz felismerni, hogy egy épp nem látható szerkezet része, majd meghatározni, hogy melyikből származik, s hogy abban pontosan hová tartozott. Közlebről figyelve egy-egy sérülékeny és tűnékeny utalás látszólag esetleges sorsát, megismerhetjük merőben véletlenszerűnek látszó fennmaradása vagy eltűnése egyedi okait, ezáltal túlélési esélyei változó feltételrendszerét.

Az utalások közvetítő szerepét vizsgálva, célba érésük vagy eltűnésük okait keresve fölfedezhetjük azokat az egyedi tényezőket, amelyek egy közösség egységesnek hitt kulturális emlékezetébe lépten-nyomon sokféleséget visznek. T. S. Eliot THE WASTE LAND című költeménye önmagában, fordításai nélkül is szemléltethetné a közvetítés veszélyeztetettségét. Ahogy Ország László, a magyarországi anglistika egyik úttörője már 1938-ban jellemezte, ez a „helyenként rendkívül nehezen érthető mű tele van elejtett célzásokkal ismertnek feltételezett történelmi vagy irodalmi személyekre, rejtett vonatkozásokkal korábbi kultúrák párhuzamos eseményeire, hangulatokeltő jelöletlen idézetekkel, bonyolult szimbólumokkal, melyeket megfejteni és koordinálni csak hosszas tanulmányokkal lehet”.⁶ Ebből főként az ismertnek feltételezett személyekre vagy dolgokra utaló célzásokat emelném ki mint telibe találó megfigyelést, mely itteni problémáink mélyébe világít. Valóban, míg a költészetbeli utalások mindig feltételezik és mintegy elvárják, hogy az olvasó ismerje a szöveget, amelyre céloznak, és elég jól emlékezzen rá ahhoz, hogy az új műben felbukkanó részlete láttán eszébe is jusson, Eliot e költeménye esetében állandóan kétséges, hogy az olvasó eleget tud-e tenni ennek az elvárásnak. Az utalásban rejlő feltételezés olyan, mint egy váratlan szakadék, amelyet olvasás közben át kell hidalnunk, de gyakran annyira el van rejtve, hogy alig észrevehető (s nincs mellette a londoni metró „Mind the gap!” figyelmeztetése), és éppen észrevételének sikerét vagy kudarcát megvizsgálva érthetjük meg működésének sajátosságait. Észrevételük bizonytalanságát maga Eliot is érezte, és hol könnyed magabiztossággal gondolt rá, hol aggódó nyugtalansággal, hol pedig, rá még jellemzőbben, egyszerre mindkettővel. Bármennyire sokféle indítékból csatolt szerzői jegyzeteket a THE WASTE LAND-hez, szükségességük érzete jelzi, hogy valamennyire tudatában volt a kulturális emlékezet elfakulásainak, kieséseinek, megbízhatatlan, gyakran téveteg esendőségének. Igaz, 1922. október 16-án a verset még jegyzeteletlenül közölte a *The Criterion*-ban, s november 20-án ugyanígy a *Dial*-ban, tehát a híres, ma már elmaradhatatlan jegyzetek először csak az év decemberében, könyv alakban megjelent költeménnyel együtt láttak napvilágot, s eredetileg nem

képezték részét a műnek.⁷ De bármi volt is a céljuk kezdetben, a plágiumvád lehetőségének elhárítása vagy a kötet nemkívánatos terjedelmének elérése,⁸ a jegyzetek némelyikével Eliot láthatólag segíteni és szabályozni akarta a kulturális emlékezet kiszámíthatatlan működését; ennek érdekében igyekezett tájékoztatni olvasóit a forrásként alapul vett szövegekről és megvilágítani számukra a forrásai használatában szerepet játszott képzetársításait. Levelezése arról tanúskodik, hogy szerinte a jegyzetek még a legavatottabb olvasóknak is segítséget nyújthattak; amikor például W. B. Yeats a *Criterion*-ban elolvasta a jegyzeteletlen költeményt, és szóvá tette, hogy nem boldogult egyes részeinek megértésével, Eliot azonnal megígérte neki, hogy elküldi a jegyzetelt változatot, mielőtt a könyv megjelenik.⁹

Mindazonáltal olykor úgy érezte, hogy utalásait az olvasóknak elég *felismerniük* ahhoz, hogy szándékolt jelentésüket máris kellőképpen megértsék. A jegyzetekhez írott bevezetés zárómondata olyan egyszerűnek látszik, hogy sok olvasót, köztük néhány kritikust is megtéveszthetett. „Mindazok, akik e művekben jártasak, azonnal felismernek a költeményben bizonyos utalásokat a termékenység szertartásokra.”¹⁰ Nem csak az a kérdés, vajon Eliotnak igaza volt-e abban, hogy Jessie L. Weston *FROM RITUAL TO ROMANCE* és Frazer *THE GOLDEN BOUGH* című könyvének ismeretében bárki azonnal felismeri költeménye idevágó utalásait. (Valószínűleg nem volt igaza, hiszen az utalt mű ismerete legfőljebb szükséges, de nem elégséges feltétele egy utalás felismerésének.) Legalább ennyire kérdéses mindaz, amit Eliot ilyen mondataiban az utalás egyszerű felismerésének („*recognize*”) könnyed szóhasználata magában foglalt: hogy az utalás olyan, változatlanként adott dolog lehet, ami mintegy készen vár a maga mindent-vagy-semmit felfedezésére, s az utalt szöveg ismerete már önmagában elegendő ahhoz, hogy kiváltson egy azonnali, közvetlen, semmiféle erőfeszítést nem kívánó, automatikus felismerő aktust, amely (ha egyáltalán létrejön) eleve nem lehet más, mint teljes és tökéletes, s az utalást annak mutatja, ami. Vagyis ez a magabiztos kijelentés hallgatólagosan azt sugallja, hogy az olvasó vagy meglátja az utalást, vagy nem, azaz vagy olyanként veszi birtokba, amilyenek szánták és amilyen valójában, vagy egyáltalán nem veszi észre, de az érzékelés aktusa egyik esetben sem igényel tőle értelmezést vagy teremtő hozzájárulást. Pedig e hallgatólagos előfeltevést már legelemibb tapasztalataink cáfolják, ugyanis még amikor (nagyon ritkán) tudjuk is, milyenek szánták az utalást, azt sohasem tudhatjuk, milyen valójában, ugyanis az utalásoknak nincs eredendő lényegük, ezért a *felismerni* ige legfőljebb annak jelzésére elégséges, hogy a szöveg olvasásakor észrevesszük egy (valamiféle) utalás lehetőségét, de nem elegendő (és nem is alkalmas) azoknak a mentális folyamatoknak vagy műveleteknek az összefoglalására, amelyek révén az olvasott szöveg valamely darabjából egy konkrét utalást megalkotunk magunknak.

Valójában már az utalások észrevételéhez szükség van az olvasó tevőleges, alkotó részvételére, hiszen az utalásokat bizonyos szövegelemeknek és az olvasó képzetársításainak teremtő kölcsönhatása formálja. Nem arról van szó, hogy az utalásokat előbb észrevesszük, majd újratertemjük, hanem hogy a kettő ugyanaz, sőt (némi szemléltető túlzással) újra kell teremtenünk őket, hogy egyáltalán észrevehessük. S mivel valamit újratertemteni itt annyi, mint egy későbbi történelmi pillanatban, valaki más által és ezért más tapasztalati örökség jegyében megteremteni, az utalás újratertemzése eleve különböző perspektívából történik, azaz máshogyan. (Az utalások újratertemzésében részt vevő képzetársítások létrejöttéhez az olvasónak fogékonynak kell lennie a nyelvi vagy képi érintkezésre az utaló szöveg és az utalt között, ehhez meg általában a hasonlóságokra és átvitelekre, amit Arisztotelész még a költő eltanulhatatlan, különleges

adottságának tekintett, a modern irodalomelmélet és nyelvészet pedig mindannyiunk közös képességének tart;¹¹ mivel e készség eltérő mértékben van meg bennünk, az utalások túlélési esélyei akkor is változók, ha az olvasók egyformán jól ismerik az utalt szöveget.) Jegyzeteiben később Eliot felidézte, hogy egyik-másik utalása létrejöttében nagy szerepe volt a saját egyéni képzettársításainak, de nem gondolta, hogy befogadásukhoz az olvasó jelentős, netán döntő képzeleti hozzájárulására volna szükség. Abban már 1922-ben kételkedett, hogy az olvasók akkor is megbízhatóan fel tudnák ismerni utalásait, ha nem kapnának hozzá útbaigazítást. Évtizedek múltán (1950-ben) úgy emlékezett, azért tartotta szükségesnek jegyzetet fűzni a költemény Dantétól kölcsönzött soraihoz, hogy akik felismerték az utalást, a forrás pontos megadása által igazolva érezték magukat, és megtudják, hogy enélkül valami fontosat mulasztottak volna. („*And I gave the references in my notes, in order to make the reader who recognized the allusion, know that I meant him to recognize it, and know that he would have missed the point if he did not recognize it.*”)¹² Ha elhithetjük, hogy Eliot itt jól emlékezik három évtizeddel korábbi indítékaira, e jegyzetek azt voltak hivatva megerősíteni, hogy az utalásoknak látszó sorok csakugyan azok.

Eliot nyilatkozataiból jól kivehető, hogy nemcsak akkor érezte szükségét ilyesféle biztosító jegyzetnek, amikor a kölcsönzött sor vagy szövegdarabka módosítva, tehát kevésbé felismerhető és azonosítható formában bukkant föl költeményében. A „*recognize*” ige ismételt hangsúlyozása, a felismerés megkísérelt elősegítése, majd tudatosításának igyekezete arra vall, hogy az utalásokat olyan elemeknek tekintette, amelyeket a szerzőnek meg kell próbálnia szabályozni, és sikerülhet uralma alatt tartani. De éppen a biztosítás feltűnően nagy igyekezetében fedezhetjük fel, hogy Eliot mégsem tudott zavartalanul hinni az utalások tényleges uralhatóságában. Az utalásokhoz mellékelt figyelmeztető jegyzetei ugyanúgy nem tudták eloszlatni aggodalmait, ahogy az érzelm költői kifejezését illető szabályozási modellje sem tudta megszüntetni kétségeit a jelentés irányíthatóságára és célba juttatására nézvést. Véleménye szerint a művészetben csak egyetlen módon lehet érzelmet kifejezni, nevezetesen egy „*tárgyi megfelelő*” („*objective correlative*”) által, azaz olyan tárgycsoport, helyzet vagy eseményláncolat felmutatásával, amely egy bizonyos konkrét érzelm formulájaként tud hatni, vagyis érzékelése az olvasókban azonnal és közvetlenül felkelti a megfelelő érzelmet, ahogy e pontos egyenértékűséget („*exact equivalence*”) Shakespeare egyes tragédiái megvalósítják.¹³ Eszerint persze magától értetődő volna, hogy a tárgyi megfelelők minden olvasóban vagy nézőben ugyanazokat az érzelmeket keltik fel, ám Eliot gyakran tapasztalhatta, hogy saját költeményei nagyon különböző érzelmeket keltettek olvasóiban. A kétféle vonatkozásban hangoztatott (és inkább vágyott és remélt, mintsem biztosra vett) tétel, miszerint az olvasók azonnal és közvetlenül felismerik („*immediately recognize*”) az utalásokat, illetve hogy a tárgyi megfelelők azonnal és közvetlenül kiválthatnak („*immediately evoked*”) bizonyos konkrét érzelmeket, egyaránt arra a feltevésre épített, hogy a költőtől valami érintetlenül jut el az olvasóhoz, maga az érzékelési aktus sem változtatja meg; ugyanakkor Eliot saját költői tapasztalataiból ismerte e kettős tétel kikezdedhetőségét, s az utalásokhoz csatolt jegyzetei egyaránt tanúskodnak a jelentés pontos irányíthatóságának hitéről és kétségeiről. Tapasztalhatta, ezért tarthatott is tőle, hogy amit utalásnak hívunk, azt nem egyedül a szerző létesíti és uralja, de nem is pusztán az olvasói képzelet teremti, hanem a kettő mindenkor kölcsönhatása adja, ezért lesz szükségképpen egyedi, nem szabványosítható, uralhatatlan és megjósolhatatlan.

Olykor Eliot nemcsak az értelmező művelet félhomályos zónájának érezte nyugtalanító jelenlétét egy szöveg valahonnan átvett kifejezése és annak olvasói észlelete között,

hanem azzal is számot kellett vetnie, hogy saját utalásai a THE WASTE LAND írásakor maguk is személyes, sőt szeszélyes képzettársításokon alapulnak, ezért magyarázó jegyzetek nélkül könnyen észrevétlenek maradnának olvasói számára. Jegyzete az I. rész (THE BURIAL OF THE DEAD) 46. sorának egy kifejezéséhez („*With a wicked pack of cards*”) jelzi, hogy egyik-másik képzettársítását nélkülözhetetlenek tartotta a közlendő jelentés kialakulásához, sőt megértéséhez is. „*Nem ismerem pontosan a tarokk-kártya összetételét, és szabadon el is tértem attól a magam céljainak megfelelően. Az Akasztott Ember kétféleképpen is illik a szándékomhoz: mert gondolkodásomban összekapcsolódik Frazer Akasztott Istenével; és mert összekapcsoltam az emmausi tanítványok útjának csuklyás alakjával is az V. részben. [...] Az ember a három bottal (a tarokk-kártya hiteles lapja) nálam, teljesen önkényesen, a Halászkirályhoz kapcsolódik.*”¹⁴ Ami e fordításban „*összekapcsolódik*”, „*összekapcsoltam*”, illetve „*kapcsolódik*”, az Eliotnál rendre „*is associated*”, „*I associate*”, illetve „*I associate*”;¹⁵ tehát ugyanúgy háromszori ismétléssel hangsúlyozza a képzettársítás igéjét, mint főtebb a felismerését („*recognize*”), ráadásul elismeri annak hiányos tárgyi tudáson alapuló és amúgy is saját céljait szolgáló önkényességét. Mindez egyúttal pontosan illeszkedik F. H. Bradley tételéhez, amelyet Eliot a költemény 412. sorához („*We think of the key, each in his prison*”; „*A kulcsra gondolunk, kiki börtönében*”) csatolt jegyzetben idéz, a külvilág érzékelésének egyedien személyes voltáról, saját világunk mások számára zárt és átláthatatlan, sajátos magánjellegéről.¹⁶ Voltaképpen ez annak a problémának filozófiai vetülete, amelyet I. A. Richards elemez néhány évvel később, amikor megpróbálja elkülöníteni a költemények értelmezőinek „*mellékes képzettársításait*” („*irrelevant associations*”).¹⁷ Természetesen Eliot nem nevezi saját képzettársításait irrelevánsnak, de évtizedekkel később, amikor (1959-ben) a fordításhoz készülődő Vas István megkérdezte tőle, mit tegyen költeményei rejtetten utalásos, az európai civilizáció motívumaiból egyidejűen építkező soraival, azt válaszolta, hogy versei az utalások nélkül is felfoghatók.¹⁸ Ez idő tájt (1956-ban) némi büntudattal sajnálkozott azon, hogy a vershez csatolt jegyzeteit az értelmezők túl komolyan vették, s a forráskutatás minden fajtájára kiterjedő igazolást véltek kiolvasni belőle. „*Nem, nem azért vezeklek, mert más költőknek rossz példát mutattam; hanem azért, mert a jegyzeteim rossz fajta érdeklődést ébresztettek a forrásnyomozókban. Kétségtelenül igaz, hogy hálával tartozom Jessie Watson könyvének; de fájjalom, hogy annyi nyomkeresőt belekergettem a tarokk-kártyák meg a Szent Grál utáni hiábavaló hajzába.*”¹⁹ Bár még ez a kései, önostorozó kifakadás sem akart mindenfajta forráskutatás elítélése lenni, hanem csak egyes motívumok kényszeres túlhangsúlyozásának meddőségére figyelmeztetett, Eliotnak kétségkívül elege lett a filológiai divatból, amely az ő jegyzeteit tette meg a versértelmezői képzelet egyetlen hivatkozási alapjának. Ha arra gondolunk, hogy e korlátoltan egyenműsítő módszer iránti ellenszenvéhez másrészt valamiféle zsigeri gyanakvás járult a társadalmi sokféleséggel szemben, sőt ez a harmincas évek közepére aggodalomból főbiává erősödött benne,²⁰ akkor látjuk az ellentétet, de számára egyaránt nyugtalanító pólusokat, amelyek erőterében az utalások észlelésének problémája rendkívül fontossá válhatott.

Aggodalmai ezúttal szorosan kapcsolódtak témájához, s az utalások veszélyeztetettsége összefüggött költeménye alapmotívumaival, hiszen a THE WASTE LAND az európai kultúra közös örökségének széttöredezettségével néz szembe. Mivel az utalások elvárják tőlünk, hogy ismerjük az utalt szöveget, és emlékezzünk rá, próbára teszik kulturális emlékezetünket. Kipróbálják, van-e olyan kulturális emlékezetünk, amely eléggé egyenmű ahhoz, hogy a *miénknek* nevezzük, s így igazolja a kulturális és értelmező közösség többszám első személyű birtokosi tudatát. A ráismerés és emlékezés kudarcai önkén-

lenül feltárják a közösség rejtett kulturális eltéréseit; ennyiben az utalások különösen gazdag szövevényéből álló THE WASTE LAND olvasatai és fordításai (melyek maguk is olvasatok) esettanulmányként szolgálhatnak, amelyből kiderül, hogy személyes előtörténetünk kísértő emlékei és emlékezetünk észrevétlen kihagyásai hogyan határozzák meg versértelmezői műveleteinket, s hogy előfeltevéseink különbségei hogyan ássák alá a látszólag problémátlan és ezért gyakran könnyed fesztelenséggel használt *mi* névmás fogadtatástörténeti érvényét. Bármennyire érvényes bizonyos olvasókra nézvést, félrevezető például kijelenteni, hogy „amikor Eliot a Szikláról beszél, az Izráel Sziklájára emlékeztet bennünket, a próféták Istenére”, vagy biztosra venni, hogy „amikor az Akasztott Emberről beszél, az Krisztusra emlékeztet bennünket”, vagy még időtlen érvényességet is tulajdonítani az efféle többes szám első személyű általánosításoknak, magabiztosan hirdetvén, hogy „ha e neveknek volt érvényességük és jelentésük a múltban, akkor van érvényük és jelentésük most is, és lesz mindig, azaz jelentésük a költemény részévé válik”.²¹ Az efféle kijelentések nemcsak megkerülik a rejtett kérdéseket, hanem úgy tesznek, mintha azok nem is léteznének.

Pedig már az is fogas kérdés, hogy kiket foglal magába ez a fesztelen *mi*, és azok milyen kritériumok alapján tartoznak együvé. Hisz még ha akadnak is, akik elég egysegesen ismerik, felidézik és alkalmazzák, amit egy utalás megkíván, s így azt működésbe tudják hozni, ezt mindegyikük másképpen teszi, függően kulturális háttérük, élettörténetük és gondolkodásmódjuk sajátosságától; így az imént idézett Szikla legjobb esetben is különböző bibliai Izráelekre fog emlékeztetni, az Akasztott Ember különböző jelentésű Krisztusokra, s mindez a költemény más-másféle értelmezéseihez igazodik. Eliot még legmagabiztosabb pillanataiban is számolt ezzel; amikor például azt állította, hogy Weston és Frazer könyvéinek olvasói azonnal fel fognak ismerni versében bizonyos utalásokat a termékenység rítusokra,²² az állításba nyilván beleértette, hogy lesznek, akik nem olvasták e könyveket, s ezért nem (vagy nem okvetlenül) ismerik fel az ilyen utalásokat. Bár hasonlóképpen elfogadhatjuk, hogy e költeményben „az idő zsidó-keresztény perspektívája uralkodik”,²³ egyúttal azzal is számolnunk kell, hogy akik nem ismerik ezt a perspektívát, bajosan érthetik meg bizonyos célzások jelentését, s még e perspektíva örökösei is különbözhetnek a hozzá tartozó alapfogalmak vonatkozásában, például arra nézvést, hogy hisznek-e a feltámadásban vagy sem, s eszerint másként érthetik a szöveget. Lehet, hogy az utalásoknak egyesíteniük kellene az értelmező közösséget, vagy megerősíteniük egységét, de többnyire inkább megosztják az olvasókat, akik közül némelyek más hagyományban nevelkedvén vagy egyéb okból (például képzetlenség miatt), nem rendelkeznek kellő háttértudással az utalások megértéséhez vagy akár csak észrevételéhez. Ahogy a legfrissebb idevágó tanulmány megállapította, „az utalások egyik hatása az lehet, hogy kettéosztják a közönséget, azokra, akik kulturális rokonságban állnak a szerzővel, és azokra, akik nem”.²⁴ Ráadásul az utalásban szereplő neveknek vagy szavaknak nincs rögzített és egyetemes jelentésük, mely a múltban, jelenben és jövőben egyaránt érvényes volna, amint a THE WASTE LAND egyik elemzője feltételezte,²⁵ így nem várhatjuk, hogy ugyanazzal a jelentéssel rendelkeznek most és mindörökké. Igaz, az utalások észrevételéhez, főként a „phraseological adaptation” típusába tartozókéhoz mind a szerzőnek, mind olvasóinak már alaposan ismernie kellett a forrásként szolgált művet, sőt azt mindegyikük társadalmának elég nagyra kellett becsülnie ahhoz, hogy tüzetes figyelmet szenteljen a szöveg minden apró részletének, és előírja azok emlékezetben tartását.²⁶ De az a kitüntető megbecsülés, amely lehetővé teszi, sőt megköveteli mindezt, maga is változásoknak van kitéve, s a szöveg kulturális státusának hullámozása veszélyezteti utalásai megértését. Az 1950-es évek második felében, épp, amikor Vas István EZÉKIEL című

költeménye átírta EZÉKIEL 37,1–14 szövegét, a politikai rendszer eltökélten világi ideológiája az oktatási rendszer minden részében megpróbálta leszállítani a BIBLIA értékét; három évtizeddel később, 1986-ban, Vas a BIBLIA-t illetően már nemcsak tudatlanságot tapasztal a fiatalok körében, hanem e tudatlanság szégyenkezés nélküli bevallását, sőt büszke hangoztatását;²⁷ mindebből világosan következik, hogy az EZÉKIEL megértésének szintje és módja nem maradhatott érintetlen az évtizedek során, s a szellemi éghajlat változásai hasonlóképpen fenyegették minden utalásos költemény felfogását, főként amelyeknek utalásai a forrásszöveg kicsiny töredékeire támaszkodtak.

Bármennyire kétségbe vonnánk mint általános tételt, az utalásokra nézve érvényes lehet Berkeley ismeretelméleti elve, az *esse est percipi*, ugyanis azok létezése vagy legalábbis esetenkénti túlélése csakugyan mindenestül a befogadó érzékelésétől függ, s ha ő nem érzékeli, éppúgy nem beszélhetünk létezésükről a műben, ahogy Berkeley szerint a dolgok nem létezhetnek felfogó elme nélkül. („*Their esse is percipi, nor is it possible they should have any existence out of the minds or thinking things which perceive them.*”²⁸ „*Lenni [esse] és észlelnek lenni [percipi] számunkra ugyanaz; és nem lehetséges, hogy az őket észlelő elméken vagy gondolkodó dolgokon kívül bármiféle létezéssel bírjanak*”)²⁹ Az utalásokra nézvést még az is Berkeley tételének igaza mellett szól, hogy ugyanúgy nem férhetnék hozzá „az” utaláshoz vagy akár „a” költeményhez mint elvont entitáshoz, ahogy Berkeley szerint semmiféle elvont, nem érzékelhető entitáshoz sem, például (saját példájával) „az” anyaghoz, szemben a konkrét, érzékelhető tárgyakkal. Az utalások csak a konkrét szerzők és olvasók (köztük fordítók) tudata által léteznek, az általuk adott formákban és az ő műértelmezéseik szolgálatában; ennél fogva csak egyes esettanulmányokként vizsgálhatók, s az azokból levont általános következtetések érvénye akkor is szűkösebb és bizonytalanabb, ha éppen „a” kulturális emlékezet működéséről szólnak. Sőt, éppen az utalások tanulmányozása leplezheti le a határozott névelő voltaképpeni alkalmatlanságát, akár „az” általában vett, akár „a” nemzeti kulturális emlékezetéről van szó. Bár a kulturális emlékezet fogalmát eleve közösséginek szánták, közvetlenül tanulmányozni csak egyénekét lehet, s a határozott névelő itt ugyanúgy egy füst alatt általánosítja és tárgyiasítja a merőben különféle jelenségeket, ahogy azt más esetekben régóta megfigyelték, sőt már dekonstruálták, mielőtt a dekonstrukció szó létrejött volna.³⁰ Egy költemény utalásainak története sokkal hatékonyabban föltárhajtja „a” kulturális emlékezetben vagy a „mi” kulturális emlékezetünkben lappangó különbségeket, mint azt önállóbb (bár alig kevésbé intertextuális) elemeinek vizsgálata tehetné. Ennek példaként érdemes megnézni, mi történt a THE WASTE LAND felidézte száraz csontokkal a költemény angol és magyar olvasataiban.

(2) „*Dry bones can harm no one*”: Eliot Ezékielje és az európai kultúra csonthalmi

Eliot legelső jegyzete a THE WASTE LAND-hez éppen Ezékielre utal. Mégpedig a „*Son of man*” kifejezéshez kapcsolódva, egy olyan tájkép közepette (a 19–24. sorokban), amely kiszáradástól szenved:

„*What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of the water.*”³¹

Ez a szakasz döntő fontosságú, találoan jellemezték azzal, hogy a költemény első profetikus fordulópontja: „*valakinek a riadt hangja után, aki még attól is fél, hogy a tavasz életet hoz neki, illetve a hanyatló Európa töredékes hangjai után, egy Ezékiel hangját halljuk kiemelkedni*”.³² Eliot jegyzete a 20. sorhoz kapcsolódik, és mindössze ennyit mond: „*Cf. Ezekiel II, i.*” A KING JAMES BIBLIA-ban EZÉKIEL 2,1 így szól: „*And he said unto me, Son of man, stand upon thy feet, and I will speak unto thee.*” („*És monda nékem: Embernek fija! állj lábaidra, és szólok veled.*”)³³ Fenséges mondat, de nem tudni, hogy Eliot miért éppen ezt választotta a „*Son of man*” mintegy száz előfordulásából Ezékiel könyvében, illetve a további említései közül, beleértve az újszövetségeket. De a „*Son of man*” mint utalást jelző és emlékezésre ösztökélő kifejezés vagy (új keletű nemzetközi műszóval) mint „*spur*”, vagyis az utalás sarkantyúja,³⁴ illetve (a rímhívó mintájára képezhető magyar szakszóval) mint utaláshívó elég jellegzetes, legalábbis azon angol nyelvű olvasók számára, akiket a KING JAMES BIBLIA hozzászoktatott az eredeti héber kifejezés szóról szóra fordításához. (Eltérően azoktól, akik már csak az újabb fordítások szabadabb megoldásait ismerik, mint például „*Mortal*”, „*halandó*” vagy „*Human*”, „*ember*”.) Eliot második jegyzete, mely ugyanezen szakasz 23. sorához kapcsolódik, nem kevésbé szűkszavú, „*Cf. Ecclesiastes XII, v.*”, maga az utalt bibliai vers azonban hosszabb: „*Also when they shall be afraid of that which is high, and fears shall be in the way, and the almond tree shall flourish, and the grasshopper shall be a burden, and desire shall fail: because man goeth to his long home, and the mourners go about the streets.*” (A KÁROLI-BIBLIA-ban ez két verssel később jön, vö. PRÉD. 12,7: „*Mikor minden halmocskától félnek, és az úton való botlástól; és mikor a mandolafa megvirágzik, és a sáska megkövéredik, mikor az ő kívánsága megfogyatkozik: és mikor az ember az ő életének utolsó idejére jut, és mikor kerülnek az utcán a sírók.*”) Itt azonban a választás nyilvánvalóbb, mert a virágzó mandulafa érzékletes ellentétet képez a 23. sor holt fájával, mely nem ad védelmet. Mivel a két első jegyzet egyaránt az ÓSZÖVETSÉG-re utal, az olvasó úgy érezheti, joggal várhat további motívumokat innen.

Ilyen kezdet, majd többszörnyi különféle jegyzet után talán meglepő, hogy az olvasó nem kap jegyzetbeli útbaigazítást az V. rész 386–391. sorainak kísérteties helyszínéhez, ahol végül a száraz csontokkal találkozunk:

*„In this decayed hole among the mountains
In the faint moonlight, the grass is singing
Over the tumbled graves, about the chapel
There is the empty chapel, only the wind’s home.
It has no windows, and the door swings,
Dry bones can harm no one.”*

Ez a szakasz felidézhetné JEREMIÁS 31,40-et is („*The whole valley of the dead bodies and the ashes [...] shall be sacred to the Lord*”; „*És a holttesteknek egész völgye, és a hamunak helye [...] az Úrnak szenteltetik*”), de a száraz csontok mégis inkább EZÉKIEL 37,1–14-re utalnak, főként mivel ennek első három verse egyaránt tartalmazza az előző utaláshívóként szolgált „*Son of man*” kifejezést és a száraz csontok többszöri említését. „*The hand of the Lord was upon me, and carried me out in the spirit of the Lord, and set me down in the midst of the valley which was full of bones, And caused me to pass by them round about: and, behold, there were very many in the open valley; and, lo they were very dry. And he said unto me, Son of man, can these bones live? And I answered, O Lord God, thou knowest.*” („*Lón én rajtam az Úrnak keze, és kívűn engem az Úr lélek által, és helyeztete engem egy mező közepette, mely csontokkal rakva vala. És általvűn engem azok mellett köröskörül: és imé felette sok vala a mező színén, és*

ímé igen megszáradtak vala. És monda nékem: Embernek fija! Nemde élnének-é ezek a tetemek? és mondék: Uram Isten, te tudod!” EZÉKIEL 37, 1–3.) Az utalás fölött mégis könnyű átsiklani, mert a 391. sor és az egész szakasz nélküle is érthetőnek látszik, és mert Eliot korábbi hivatkozása Ezékielre (a 20. sorhoz csatolt jegyzetében) vissza is hat, azaz olyan következtetésre ösztönözheti az olvasókat, hogy ahol nincs hasonló jegyzetbeli hivatkozás, ott nem kell utalásra számítani. Ez máris jelzi, milyen csalóka lehet az akár legmegbízhatóbb szerzői jegyzet, és hogy Eliot jegyzetei milyen észrevétlenül, de meghatározóan ösztönzik, irányítják vagy éppen gátolják utalási kapcsolatok újratemtését, azaz milyen nehéz eldönteni, hogy végül (egy elemzőjük találó szavával) akadálynak vagy segítségnek tekintsük őket.³⁵ Ha Eliot első jegyzete nem eredeztette volna a „*Son of man*” kifejezést Ezékiel könyvéből, a költemény 391. sorához érve a BIBLIÁ-n nevelkedett olvasók akkor is felfigyelhettek volna a „*dry bones*” jelzős szerkezetre, mert ez ugyanolyan jellegzetes cégre Ezékiel nyelvezetének, mint a „*Son of man*”, és eszükbe juthatott volna a jelenet, amelyet felidéz, mert EZÉKIEL 37,1–14 az egyik legemlékezetesebb látomása az ŐSZÖVETSÉG-nek, sőt az egész BIBLIÁ-nak. Egyesekben közvetve szintén felidézhetette volna a DEM BONES, DRY BONES spirituálét, amelynek zenéjét James Weldon Johnson (1871–1938) afrikai-amerikai dalszerző komponálta, de ennek szövege is EZÉKIEL 37,1–14 átírata, így végső forrása ugyanaz.

Tovább növeli a képzettársítás esélyét, hogy a „*dry bones*” és EZÉKIEL 37,1–14 nem csak úgy viszonyulnak egymáshoz, mint idézett rész és annak eredeti szövegkörnyezete: ezen túl kapcsolatuk az állítások szintjén nyelvtani és logikai egyaránt. A „*dry bones*” említése magában foglalja, hogy előzőleg bizonyos csontokról azt állították vagy kellett volna állítani, hogy (valahol) *léteznek* és hogy *szárazak*; eszerint a 391. sorban a „*dry bones*” hirtelen, logikailag előkészítetlen említése mint utaláshívó azért is mutat EZÉKIEL 37,1–14 felé, mert jelzős szerkezetként pontosan így *származtatható* az ott szereplő állításokból, vagyis ott találjuk meg azokat a (logikailag) korábbi állításokat, amelyek értelmét szavatolják. Első lépésként, ha a „*dry bones*” szókapcsolat, mely mind a THE WASTE LAND-ben, mind EZÉKIEL 37,4-ben előfordul („*Again he said unto me, Prophecy upon these bones, and say unto them, O ye dry bones, hear the word of the LORD*”), már eleve feltételez egy előzetes állítást, miszerint a csontok szárazak voltak, ezt megtaláljuk EZÉKIEL 37,2-ben, amely a völgyben látható csontokról azt mondja, „*and, lo, they were very dry*” („és *ímé igen megszáradtak vala*”). Második lépésként, ha az állítás, miszerint a csontok szárazak voltak, maga is feltételez egy logikailag még korábbi állítást, miszerint ott egyáltalán *voltak* csontok, ezt is megtaláljuk EZÉKIEL 37,1–2-ben, mely a csontok létének megállapítása mellett még többes számukat is külön állítás tárgyává avatja: „*the valley which was full of bones, [...] and, behold, there were very many in the open valley*” („egy mező közepette, mely csontokkal rakva vala [...] és *ímé felette sok vala a mező színén*”). Ha összehasonlítjuk Eliot 391. sorát és EZÉKIEL 37,1–14 szövegét, meggyőzőbben szemléltethetjük a költői szövegekben előforduló kijelentések (assertions) és előfeltételezések (presuppositions) különbségét, mint azt Jonathan Culler tette Ted Hughes OCTOBER DAWN (OKTÓBERI HAJNAL) című költeményének példáján, amely a jelenségnek csak közvetett és feltételes módú megtárgyalását tette lehetővé. (A vers állítással kezdődött, hogy „*October is marigold*”, magyarul „*Az október gólyahír*”, és Culler ehhez képest vetette föl, miben különbözött volna előfeltételezéssel kezdődnie, azaz ha nyitósora „*In marigold October*” lett volna, ami az *October* és a *marigold* összekapcsolását mint előfeltételezést kezeli, azaz kapcsolatuk megteremtését vagy felfedezését egy korábbi szöveg hatáskörébe utalja, azt sugallván, hogy e metaforikus szókapcsolat már beletartozik a költői látásmód vagy nyelvezet meglevő készletébe.)³⁶ Önmagában véve a „*dry bones*” nem olyan meglepő szókap-

csolat, hogy két elemének összekapcsolásához előzetes felfedezést éreznénk szükségesnek, mivel azonban Eliot költeményében nem volt még szó róla, és váratlanul jelenik meg, logikailag itt is olyan kijelentésekre *támaszkodik*, amelyek a csontok létezését és száraz voltát állították, hagyománytörténetileg pedig EZÉKIEL 37,1–14-re *utal*, mint közismertnek számító korai szövegre, amelynek jellegzetességét nemcsak éppen e szókapcsolat többszöri előfordulása adta, hanem a hozzá logikailag szükséges kijelentéseké is, amelyeket a költemény utalása éppen úgy a maga szolgálatába tud állítani, mint a jellegzetes szókapcsolatot és annak egész bibliai kontextusát.

EZÉKIEL 37,3 nagy kérdése, a „*Can these bones live?*” („*Nemde élnének-e ezek tetemek?*”), éppen e bibliai kontextus sokszázados hagyományát visszhangozza a THE WASTE LAND háttéréből, s kaphat fontos, szerintem meghatározó szerepet a költemény értelmezésében. Miután a „*Son of man*” idézésével a vers szövegszerűen utalt Ezékiel könyvére, majd ezt szerzői jegyzettel is megerősítette, a „*dry bones*” említése már nemcsak azért idézhet fel a nagy kérdést, mert a kettő egymás mellett fordul elő EZÉKIEL 37,3-ban („*Son of man, can these bones live?*”), hanem mert a költemény egészének látomásában az európai kultúra már nem mint élő szervezet, hanem épp mint csontokká vált, mondhatni osszifikálódott tetemek halmaza jelenik meg, vagyis nemcsak „*a heap of broken images*”, azaz tört képek halma, hanem száraz csontok halmai (mint Kölcsey HYMNUS-ában a „*vert hadunk csonthalmain*”, de nemzeti helyett európai méretekben), szétszórva a völgyben. Noha a „*stony rubbish*” és a „*dry stone*” is része a vers képvilágának, és épp a 19–24. sorokban, ahol először utal Ezékielre, a költemény egésze mégsem egy petrifikálódott, azaz kővé vált európai kultúra látomását vetíti elénk, hanem egy (átvitt értelemben vett) osszifikáció nyomán csontokká vált kultúráét, mely nem kevésbé rideg, mintha kő volna, de törékenyebb annál, és közvetlenebb ellentétet sugall az egykori élő szervezettel, amelynek szétesve, de még felismerhetően őrzi belső formáit. Mi több, a költemény végső kérdése éppen az lehet, hogy ezek a csontok, az egykori testek e kiszáradt, élettelen maradványai, amelyek egy dicsőséges európai múlt elhalásának jelképei, vajon életre kelthetők-e még; eszerint tehát EZÉKIEL 37,3 kérdése úgy értelmezhető, mint a költemény aggodalmának ősi alapszólama és végső összefoglalása. Másfelől ez az értelmezés tökéletesen egybevág azzal, hogy a költemény eredetileg, 1922-ben, a *The Criterion* első számában kulturális kritikai szerepet kapott: mint kimutatták, költemény létre valamiféle vezércikkyszerű politikai feladatot is ellátott, s még töredékességét is „*lehetett úgy értelmezni, mint annak a kulturális betegségnek jelzését, amelyről a költemény diagnózisa hírt adott [...]: azaz hogy az európai kultúra egy rakás tört kép, szétvért könyvek szekrénye, és egészében annyira lepusztult és steril, hogy már verset sem lehet írni, és a kulturális alkotás nem lehetséges többé*”.³⁷ Eliot költeménye persze nem megválaszolja e kérdést, hanem megtestesíti; a kérdésben rejlő dilemma és kétség fogja össze e bonyolult szöveg egyébként szerteágazó motívumait. Olvashattunk olyan véleményt, mely szerint Eliot e versében a termékenységi mítoszok és a bibliai próféciaik egyaránt fontosak, de végül nem egyeztethetők össze, és szétszakadással fenyegetik a verset,³⁸ más álláspont szerint a bibliai próféták, Ésaías, Ezékiel és főként Jeremiás hatása olyan erős benne, hogy a költemény egészében az Ó- és ÚJSZÖVETSÉG prófétai írásaiból szedett témák összedolgozása, nem pedig az Eliot jegyzeteiben említett termékenységi mítoszoké;³⁹ szerintem az alapkérdés, hogy a száraz csontok feléleszthetők-e, mindkét gondolatrendszerben értelmezhető, de Ezékiel látomása jussán kaphat történelmi jelentőséget az I. világháború után, a „Nagy Háború” másnapján egy olyan kultúra számára, amelyet hosszú időre traumatizált a lövészárkokat és csatatereteket elborító tetemek, majd csontok példátlan tömegének látványa.

Így hát Ezékiel, a Jeruzsálem lerombolása utáni próféta, aki a poszttraumatikus testi-lelki bénultságban arra volt hivatva, hogy életre sarkalló hangjával lelket öntsön a babiloni fogságban demoralizálódásnak kitett népbe, egyszer csak különös jelentőséget kap a modern költő számára, aki hiteles hangot akar találni az új katasztrófa utáni te-repen. A nagy kérdésnek Ezékiel kontextusában és Eliotéban az a közös eleme, hogy a csontok újjraéledésének látszatra alig van esélye, s ha egyáltalán van, csoda kellene hozzá. Ezékiel szerint csakis az Úr képes végrehajtani ezt a példa nélküli tömeges feltámasztást, Eliot költeményében pedig előbb megtudjuk, hogy a holtak elveszítették csontjaikat, ami azt is jelentheti, hogy nincs miből feltámasztani őket, majd arról értesülünk, hogy „*dry bones can harm no one*”, azaz a száraz csontok már senkinek sem árthatnak, tényezőként nem számítanak többé. Persze ezt a sort különbözőképp szokás értelmezni, de akár ironikusnak, illetve komoly arccal előadott gúnynak szánták,⁴⁰ akár egy katasztrófális kudarc súlyos jelzésének,⁴¹ a benne szereplő „*dry bones*” mint utaláshívó mindenképp emlékeztet Ezékiel látomására és a vele járó értelmezési problémára, azazhogy EZÉKIEL 37, 1–14 jelentését miként vonatkoztathatnánk a költeményre. Ráadásul a két szöveg értelmezhetősége roppant különböző: Ezékiel látomásának metaforikus üzenete önmagát magyarázza, kifejtése majdnem annyira teljes, mint egy allegóriáé, így igen távol esik a THE WASTE LAND enigmatikus sokértelműségétől. EZÉKIEL 37, 11-ben maga Isten végzi el a metafora két alapelemének (Richards terminusaival „*tenor*” és „*vehicle*”) pontos megfeleltetését („*Ezek a tetemek az Izráel egész háza*”); amit Isten a holtakkal ugyanitt elmond, az a párhuzamos tagmondatok analógiát sugalló logikája által fényt vet csontjaik szárazságának szimbolikus jelentésére („*Elszáradtak a mi csontaink, és elveszett a mi reménységünk*”). Fogas kérdés, hogy e jelentésből mennyi kerül át és marad érvényes az új kontextusban, illetve mennyi változik meg; EZÉKIEL 37, 11 végén fölsejlik egy komor végkifejlet lehetősége („*kivágattunk mi magunkban*”), másrészt azonban ott az Úr ígérete, hogy feltámasztja a csontokat, mint 37, 12-ben mondja: „*Ímé én megnyitom a ti koporsóitokat, és kihozlak titeket a ti koporsóitokból.*” A THE WASTE LAND értelmezései megoszlanak abban, hogy a reményteljes vagy a reménytelen szólamot hallják ki e kettős üzenetből. De akárhogy is, a remény, amely oly erős isteni támaszt kap Ezékiel előadásában, éppen az utalás révén nem hiányzik teljesen Eliot költeményéből sem: ki tudja, talán az Úr föltámasztja a száraz csontokat, bármennyire ártalmatlannak és jelentéktelennek látszanak már, s talán az eső is meghozza, hogy a kietlen szárazság végre éltető vízhez jusson. Bár a tehetetlen csontok képéből más klasszikus műben is következhetett még új élet, ahogy Vergilius AENEIS-ében ebből támad a bosszúálló („*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*”, IV, 625), de Eliot költeménye számos ponton érintkezik Ezékiel könyvének motívumaival, így a kép leginkább azokkal összefüggésben kap jelentést. A költemény Ezékielre utaló első kifejezéséhez („*Son of man*”) olyan figyelmeztetés társult, mely szerint mi halandók nem tudhatunk semmit töredékes képeken kívül („*Son of man, / You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images*”); márpedig a próféta is ugyanezt mondja, amikor az Úr kérdésére („*Can these bones live?*”) magába szállván így felel: „*O Lord God, thou knowest.*” („*Uram Isten, te tudod!*”) Az Ezékiel könyvére utaló mindkét szakasz (19–24., illetve 386–391. sor) ugyanazon ellentétre épít az isteni mindentudás és a szűken korlátolt emberi ismeretek között, s mindkettő a félelem és remény közös forrását látja benne.

Fontos észrevennünk, hogy ugyanez a kérdés bujkál Eliot esszéiben a THE WASTE LAND megírása idején. Nem véletlenül, hiszen az Úr Ezékielhez intézett kérdése, a „*Can these bones live?*”, nemcsak az egész európai kultúra sorsára vonatkoztatva kaphat új értelmet,

hanem illik arra a pillanatra is, amikor egy új irodalmi mű Eliot elképzelése szerint belép az addigi művek rendszerébe. Ezt a pillanatot, amely egyaránt fontos Eliot *ars poeticája* és *ars criticája* számára, az esszéek rendre úgy jelenítik meg, hogy közben holtakra, feléledésre, olykor éppen csontokra utalnak. Klasszikus dolgozata, az 1919-ben megjelent TRADITION AND THE INDIVIDUAL TALENT (HAGYOMÁNY ÉS EGYÉNI TEHETSÉG) azt fejtegette, hogy bármely költő vagy művész jelentőségét csakis a holt költőkhöz és művészekhez viszonyítva lehet megállapítani, sőt egy költő esztétikai értékelésekor olyan összehasonlításokra van szükség, amelyekhez be kell őt helyezni a holtak közé („*you must set him, for contrast and comparison, among the dead*”). E gondolatmenet szerint magának a költőnek is rendelkeznie kell történeti érzéssel, csontjai éppen ennek az ösztönös tudásnak letéteményesei, az idők követelményeit megérző fogékonyságé (talán az időjárás változásait érző csontok analógiájára), ugyanis a múlt múltbeliségének és jelenvalóságának együttes átéléséhez szükséges történeti érzék birtokában a költőnek írás közben nemcsak saját nemzedékét kell éreznie csontjaiban, hanem az egész európai irodalom történetét („*compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer [...] has a simultaneous existence*”).⁴² Andrew Marvellről közölt esszéje (1921) szerint a kritikai reflexió több, mint egy elhalt hírnév feltámasztása („*the resurrection of a deceased reputation*”), ehelyett az áhítat olyan aktusa, mely a költő egyedi lényegét képes feltámasztani. Vagyis úgy kelti életre a költőt, hogy arra érdemes művei lényegét hozza vissza az ismeretlenségből. („*To bring the poet back to life – the great, the perennial task of criticism – is in this case to squeeze the drops of the essence of two or three poems; [...] we may find some precious liquor unknown to the present age.*”)⁴³ Eliot azonban nemcsak az irodalomkritikát szemléltette feltámasztásként, hanem a műveletnek átfogóbb jelentőséget tulajdonított. Mint 1921-ben a költészet és próza viszonyáról rendezett szimpózium hozzászólójaként kifejtette, szükségessé vált az angol irodalom újraélesztése, mert immár egészében élettelen, beszédkészsége pedig olyasformán szorul frissítésre, mint az elnyűtt idegrendszer vagy a végtagok beteg izületei; az esszé jellemző módon annak mérlegelésével zárult, hogy mennyire lehet mozgásra serkenteni az élettelené vált irodalmat („*to impart motion to this lifeless condition*”).⁴⁴ Az ilyen érvelések kimondott vagy hallgatóságos alapmetaforája nincs messze a feltámasztás bibliai képzetétől, s megkockáztatom, hogy EZÉKIEL 37,1–14 mögöttes szöveggént vagy (az angol „subtext” terminus mintájára) alszöveggént szolgál Eliot kultúrafelfogása egészéhez.

Mivel tehát a „*dry bones*” utalása EZÉKIEL 37,1–14-re eszerint nemcsak a költemény, hanem Eliot egész kultúrafelfogása szempontjából sokatmondó motívum, az is fontosá válik, hogy milyen sors vár rá a magyar fordításokban. Fennmaradását veszélyezteti, hogy utaláshívóként a „*dry bones*” sokkal hatékonyabban felidézi az Ezékiel látomásából ismert csontok völgyét, mint a „száraz csontok”, ezért a magyar fordító számára az utalás könnyebben észrevétlen marad. Hatékonyságuk különbségét az okozza, hogy a KING JAMES BIBLIA szövegezése EZÉKIEL 37,1–14-ből sokkal jobban előtérbe hozza a csontok képét, mint az idők folyamán legolvasottabbnak bizonyult KÁROLI-BIBLIA teszi, így pedig az utóbbihoz szokott olvasóban a szókapcsolat valószínűleg nem kelti fel olyan magától értetődően a bibliai kontextust. Ugyanis a héber עצמות szót, ami az עצם ('csont', 'anyag', 'saját lényeg') többes számú alakja, a KING JAMES BIBLIA e szakaszban mindig „*bones*”-nak fordítja, ezért az angol szó nem kevesebb, mint tíz alkalommal fordul elő e szakaszban, ezáltal uralja képvilágát, hangzásban pedig még jobban rányomja bélyegét, mint az עצם az eredeti héber szövegre, ott ugyanis a magánhangzók a szó különböző nyelvtani

alakjaival együtt változnak, ezért sokkal kevesebb ismétlődést hallunk. Ezzel szemben a KÁROLI-BIBLIA különböző kiadásai 1590-től napjainkig megegyeznek abban, hogy az עצמות szót e szakaszban vagy „csontok”-nak, vagy „tetemek”-nek fordítják, mégpedig sokkal gyakrabban az utóbbinak, úgyhogy itt csontok mindössze kétszer bukkannak fel, tetemek nyolcszor. (Bár nem egészen világos, mi indíthatta Károlit erre, bizonyosan nem a VULGÁTA, amelyben az „ossa” alakváltozatai vonulnak végig a szakaszon.) Habár ez a megosztott szóhasználat 1590-től napjainkig jellemző marad e szakasz fordításaira a KÁROLI-BIBLIA-ban, Károli idejében a „tetem” jelentése még nem állt olyan messze a „csont”-étől, mint manapság, és a szó új (‘holttest’) jelentésében még érezni lehetett a régit, azaz a ’csont’-ot (ahogy a szó finnugor rokonai is ’csont’-ot jelentettek, mielőtt fölvtették a ’maradványok’ és ’holttest’ jelentést), így Károli és fordítótársai számára „csont” és „tetem” még majdnem szinonimák lehettek.⁴⁵ (Innen érthető, hogy a többes számú „tetemei” vagy akár Petőfinél a „tetemimre” nemcsak régiesnek hangzik manapság, hanem nyelvtanilag furcsának is, miután eltűnt az a hajdani jelentése, amelyet még probléma nélkül el lehetett képzelni többes számban. Ugyanez magyarázza, hogy EZÉKIEL 37,7 egyik részlete, amely a KING JAMES BIBLIA-ban „the bones came together, bone to his bone”, miért lehetett Károlinál 1590-ben „és egybemenének a tetemek, mindenik tetem az ő teteméhez”, mégpedig anélkül, hogy a holttestek párosodásának nem túl szerencsés képzetét fölkelte volna, mint e szöveg mai jelentése tenné.) Míg tehát a KING JAMES BIBLIA e szakaszának uralkodó képe *csontokat* szemléltet, a KÁROLI-BIBLIA mai olvasata *holttesteket*. Ha minden más tényezőt egyenlőnek veszünk, egy KING JAMES BIBLIA-n felnőtt olvasónak a THE WASTE LAND-ben előforduló „dry bones” hamarabb és biztosabban eszébe juttatja Ezékiel látomását a csontok völgyéről, mint a KÁROLI-BIBLIA-hoz szokott magyar olvasónak.

Habár kevésbé sorsdöntő, mint a „dry bones” utaláshívó erejének váltakozása, a másik szembeötlő eltérés, ami a csontok völgye felidéződésének esélyét különbözővé teszi a KING JAMES BIBLIA és a KÁROLI-BIBLIA ismerői számára, az Ezékiel látomásának eltérő színhelye: az előző fordítás egy völgy képét vetíti az események mögé, az utóbbi egy mezőét. Az eredeti héber szöveg EZÉKIEL 37,1-ben בתוך הבקעה, ami azt jelenti, hogy ‘egy völgy-sík közepén’, de Károlinál kimarad a völgy, és csak a sík marad: „az mező közepett”. Bár fordításának XX. századi kiadásai 1908 óta a „mező”-t már „völgy”-re cserélték, Vas István a maga válogatta kiadásában 1986-ban visszatért az 1590-es szöveghez és benne a „mező”-höz, de talán ezért is kárpótlásul a CSONTVÁZAK VÖLGYE fejezetcímet iktatta be a szakasz elé, eltérően mind az 1590-es kiadástól, amelyben nem szerepelt fejezetcím, mind a KÁROLI-BIBLIA újabb javított kiadásaitól, amelyekben a 37. fejezet egésze az IZRÁEL FELTÁMADÁSA címet szokta kapni. Maga Vas láthatólag megelégedett a mező képével, mert EZÉKIEL című saját költeményében is, mely EZÉKIEL 37,1–14 átköltése, ugyanúgy megtartotta, ahogy a „tetemek” szót is mindazokon a helyeken, ahol Károli ezt választotta „csontok” helyett. (Bár az utóbbiak elvesztéséért még busásabban kárpótolta átköltése képvilágát: bővítő parafrázisának első szakaszai szinte tobzódnak a csontok említésében, s végül a szöveg egészében kilencszer bukkannak fel, így szerepük a vers képvilágában hatalmasan megnő a Károli-szövegben található mindössze két előforduláséhoz képest, miközben a tetemek ugyanúgy nyolcszor fordulnak elő, mint Károlinál.) Mindezeknek döntő jelentősége lehet, amikor egy fordító Eliotnál hegyek közti üregről olvas a száraz csontok szövegkörnyezetében.

(Folytatása következik.)

Jegyzetek

1. T. S. Eliot: THE FRONTIERS OF CRITICISM = T. S. Eliot: ON POETRY AND POETS, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 2009, 121, 122.
2. Northrop Frye: T. S. ELIOT, Edinburgh, London, Oliver and Boyd, 1963, 65.
3. Marianne Thormählen: DRY BONES CAN HARM NO ONE: EZEKIEL XXXVII IN *THE WASTE LAND* V AND *ASH-WEDNESDAY* II, *English Studies* Vol. 65, Issue 1, February 1984, 39. k.
4. Lásd erre főként Rózsa Olga: T. S. ELIOT FOGADTATÁSA MAGYARORSZÁGON, Akadémiai, 1977. Vö. Szili József: A *WASTE LAND* MAGYARUL, *Kritika* VIII. évf., 1970/10, 26–34. Másféle megközelítésre l. Kappanyos András: KÉTSÉGES EGYSÉG. AZ *ÁTOKFÖLDJE* ÉS AMIT TEHETÜNK VELE, Janus/Osiris–Balassi, 2001.
5. Gregory Machacek: ALLUSION, *PMLA* Vol. 122, March 2007, Number 2, 526.
6. Országh László: A LEGÚJABB ANGOL LÍRA = ORSZÁGH LÁSZLÓ VÁLOGATOTT ÍRÁSAI, szerk. Virágos Zsolt, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007, 246.
7. Vö. T. S. Eliot: THE ANNOTATED WASTE LAND WITH ELIOT'S CONTEMPORARY PROSE, szerk. Lawrence Rainey, New Haven, London, Yale University Press, 2006², 32.
8. T. S. Eliot: THE FRONTIERS OF CRITICISM = T. S. Eliot: ON POETRY AND POETS, 121. Vö. Kappanyos András: i. m., 200. k.
9. T. S. Eliot W. B. Yeatshez, 1923. január 23-án = THE LETTERS OF T. S. ELIOT, szerk. John Haffenden, vol. 2, 1923–1925, szerk. Valerie Eliot, Hugh Haughton, London, Faber and Faber, 2009, 22.
10. T. S. ELIOT JEGYZETEI AZ *ÁTOKFÖLDJÉHEZ* [ford. Vas István] = T. S. Eliot: VERSEK, DRÁMÁK, MACSKÁK KÖNYVE, ford. Ferencz Győző, Fodor András és mások, Európa, 1986, 61; vö. T. S. Eliot: NOTES ON "THE WASTE LAND" = T. S. Eliot: COLLECTED POEMS 1909–1962, New York, San Diego, London, Harcourt Brace & Company, 1963, 70.
11. Arisztotelész: POÉTIKA ÉS MÁS KÖLTÉSZETTANI ÍRÁSOK, ford. Ritoók Zsigmond, szerk. és jegyz. Bolonyai Gábor, [Budapest], PannonKlett, 1997, 59a, 90; I. A. Richards: THE PHILOSOPHY OF RHETORIC, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1965², 89–95; George Lakoff, Mark Johnson: METAPHORS WE LIVE BY, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1980, 3–6.
12. T. S. Eliot: WHAT DANTE MEANS TO ME = TO CRITICIZE THE CRITIC AND OTHER WRITINGS, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1965, 128.
13. T. S. Eliot: HAMLET = SELECTED PROSE OF T. S. ELIOT, szerk. Frank Kermode, London, Faber and Faber, 1975, 48. Magyarul: T. S. Eliot: HAMLET, ford. Takács Ferenc = T. S. Eliot: KÁOSZ A RENDBEN. IRODALMI ESSZÉK, vál. és előszó Egri Péter, ford. Bódis Edit, Falvay Mihály és mások, Gondolat, 1981, 77. k.
14. ELIOT JEGYZETEI AZ *ÁTOKFÖLDJÉHEZ* [ford. Vas István] = T. S. Eliot: VERSEK, DRÁMÁK, 61.
15. T. S. Eliot: COLLECTED POEMS 1909–1962, 70. k.
16. ELIOT JEGYZETEI AZ *ÁTOKFÖLDJÉHEZ* [ford. Vas István] = T. S. Eliot: VERSEK, DRÁMÁK, 66; vö. T. S. Eliot: COLLECTED POEMS 1909–1962, 75.
17. I. A. Richards: PRACTICAL CRITICISM. A STUDY OF LITERARY JUDGMENT, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1976², 235–240.
18. Vas István: VALLOMÁS ELIOTRÓL: 2. LÁTOGATÁS ELIOTNÁL (FELJEGYZÉS 1959-BŐL) = T. S. Eliot: VÁLOGATOTT VERSEK, GYILKOSSÁG ASZÉKESEGYHÁZBAN, ford. Vas István, Európa, 1966, 11.
19. T. S. Eliot: A KRITIKA HATÁRAI, ford. Várady Szabolcs = T. S. Eliot: KÁOSZ A RENDBEN, 498; vö. T. S. Eliot: THE FRONTIERS OF CRITICISM = T. S. Eliot: ON POETRY AND POETS, 122.
20. T. S. Eliot: AFTER STRANGE GODS. A PRIMER OF MODERN HERESY, London, Faber and Faber, 1934, 19. k.
21. Florence Jones: T. S. ELIOT AMONG THE PROPHETS, *American Literature*, XXXVIII, 3 (November 1966), 285. k.
22. T. S. Eliot: COLLECTED POEMS 1909–1962, 70.
23. Florence Jones: i. m. 286.
24. Gregory Machacek: i. m. 526.
25. Florence Jones: i. m. 285. k.
26. Gregory Machacek: i. m. 526.
27. Vas István: AJÁNLÁS A BIBLIÁHOZ = BIBLIA. VÁLOGATÁS A VIZSOLYI BIBLIÁBÓL, ford. Károli Gáspár, vál. és bev. Vas István, szerk. Gerencsér Zsigmond, Király László, Európa, 1986, 5.
28. George Berkeley: THE PRINCIPLES OF HUMAN KNOWLEDGE; THREE DIALOGUES BETWEEN HYLAS AND PHILONOUS, szerk. G. J. Warnock, London and Glasgow, Collins, 1975, 66.

- 29.** George Berkeley: TANULMÁNY AZ EMBERI MEGISMERÉS ALAPELVEIRŐL = TANULMÁNY AZ EMBERI MEGISMERÉS ALAPELVEIRŐL ÉS MÁS ÍRÁSOK, ford. Fehér Márta, Gondolat, 1985, 176. k.
- 30.** Vö. Northrop Frye: MYTH AS INFORMATION = Northrop Frye: CULTURE AND LITERATURE. A COLLECTION OF REVIEW ESSAYS, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1978, 70. k.
- 31.** T. S. Eliot: COLLECTED POEMS 1909–1962, 53.
- 32.** Vö. Louis L. Martz: MANY GODS AND MANY VOICES. THE ROLE OF THE PROPHET IN ENGLISH AND AMERICAN MODERNISM, Columbia, London, University of Missouri Press, 1998, 26. (Fordítás tőlem – DP.)
- 33.** A KING JAMES BIBLE egy olyan kiadását idézem, amelyik forgalomban lehetett Eliot gyerekkorában. THE HOLY BIBLE, CONTAINING THE OLD AND NEW TESTAMENTS, London, The British and Foreign Bible Society, 1881. A magyar idézeteket a KÁROLI-BIBLIA egy korabeli, még revideálatlan kiadásából vettem: SZENT BIBLIA. AZAZ ISTENNEK Ó ÉS ÚJ TESTAMENTOMÁBAN FOGLALTATOTT SZENT ÍRÁS, ford. Károli Gáspár, Budapest, Brit és külföldi Biblia Társulat, 1901.
- 34.** Gregory Machacek: i. m. 528. kk.
- 35.** Vö. Christopher Ricks: ALLUSION TO THE POETS, Oxford, Oxford University Press, 2002, 181.
- 36.** Jonathan Culler: PRESUPPOSITION AND INTERTEXTUALITY = Jonathan Culler: THE PURSUIT OF SIGNS. SEMIOTICS, LITERATURE, DECONSTRUCTION, London, Henley, Routledge & Kegan Paul, 1981, 113.
- 37.** Bernard Sharratt: *DAYADHVAM*. LOOKING FOR THE KEY = *CIEFL Bulletin*, New Series, Vol. 11, Nos. 1 and 2, December 2001, 37.
- 38.** John Richardson: AFTER THE IMAGINATION OF OUR OWN HEARTS. BIBLICAL PROPHECY AND “THE WASTE LAND”, *English* Vol. 48, Number 192, Autumn 1999, 187–198.
- 39.** Florence Jones: i. m. 285. kk.
- 40.** Uo. 296. k.
- 41.** Marianne Thormählen: i. m. 42.
- 42.** T. S. Eliot: TRADITION AND THE INDIVIDUAL TALENT = T. S. Eliot: SELECTED ESSAYS, London, Faber and Faber, 1948, 14. (Ebben a gyűjteményben és másutt szívósan tartja magát a téves adat, miszerint e szöveg először 1917-ben jelent meg; pedig a *The Egoist* 1919. szeptemberi és decemberi számában.)
- 43.** T. S. Eliot: ANDREW MARVELL = THE ANNOTATED WASTE LAND, 146.
- 44.** T. S. Eliot: PROSE AND VERSE = THE ANNOTATED WASTE LAND, 158, 164.
- 45.** A MAGYAR NYELV TÖRTÉNETI-ETIMOLÓGIAI SZÓTÁRA, szerk. Benkő Loránd, III. köt., Akadémiai, 1976, 909. k.

Fogarassy Miklós

„...ÓVATOSAN A KEKSSZEL”

Tandori Dezső „Proust akaratlan” című költeményéről

Ismételen rácsodálkozom, hogy egy-egy költeménynek – ha nagyszerű és „szívünkhöz közel álló” – milyen hatalmas, sűrű szellemi, lelki, esztétikai tere épülhet ki bennünk, ha vesszük a fáradságot ehhez a szédítő építkezéshez. Olyan ez a folyamat, mint mikor valamely lángoló, napszerű égitest elégséének végéhez ér, felfúvódik, felduzzad, majd felrobban, és egész anyagát – minden képzeletet felülmúló gravitációs teret alkotva – sűrű és sötét testté tömöríti össze.

Meglehet, túlzó a hasonlat. Ez a nem méretarányos metafora azonban arra kíván utalni: az ilyen költői művek anyaga, robbanó sűrűsége képes bennünk mintegy part-

talán belső erőhullámokat vetni. A végigolvasott, végigélt költői anyag jelentése, formája, materiájának egésze, kondenzáltságának kifejlése – a nyelv, a képzelet, az érzelmek, a látomások és indulatok (lásd Füst Milán) – lelki detonációként világit meg és be igen széles jelentéstartományokat.

Nyilvánvaló persze az is, hogy receptivitásunk efféle élményét egy-egy zártabb költemény, rövid dal vagy rövid lírai szöveg is megteremtheti. Hiszen a költői érték nem a betűk mennyiségében rejlik. (Példaként hirtelenében Goethe A VÁNDOR ÉJI DALA vagy József Attila KÖNNYŰ, FEHÉR RUHÁBAN-ja ötlík az eszembe.) Ha azonban valamely rendkívüli, terjedelmes, sorainak, szakaszainak sokasága tekintetében is nagy léptékű, hosszú költeményt olvasok, sorait élem végig, fogadom be (mondjuk: Apollinaire-től vagy T. S. Eliottól, és ezt a Tandori-költeményt az ő nagy opusaikhoz mérem), és ha széles az ívük, és ennek megfelelően bonyolult a kifejezési módjuk – melynek széles és mély terében el is lehet kalandozni –, az appercepcióm is más, mert figyelmem, nyomkövetésem különösen próbára van téve; a mű sokfelé ágazik, sok dimenziót nyit meg, hálózatos utakat fut végig, jár be.

Tandori Dezső PROUST AKARATLAN* című nagy költeményét ilyen poétikai alkotásnak tartom; a modern (európai) poézis kiemelkedően nagyszerű alkotásának. Mielőtt elemző elmélkedésbe fognék, néhány előzetes észrevételt teszek a modern magyar költészet „nagy verseiről”, a velük kapcsolatos személyes benyomásaimról.

Az én ma már a nyolcadik évtizedében járó nemzedékem ifjúkorát – ó, de messzinek tűnik! – Juhász Ferenc A TÉKOZLÓ ORSZÁG-a, ez a nagy, szenvedélyes „éposz” alapozta meg – lírai, történelmi, politikai alapélményként. Az ettől igencsak különböző másik magyar „nagy verset”, Kálnoky László (egy évtizeddel korábbi) SZANATÓRIUMI ELÉGIA-ját, mint versélményt, a nagy léptékű forma másfajta alapmintáját csak jóval később fedeztem fel.

Ezektől az alapoktól a líratörténeti időszakon nagy dobbantással továbbugorva: a közelmúlt évtizedekben is készültek nagy költői opusok. Ám Térey János és mások kötetnyi költői munkái elsörendűen *epikai* alapozásúak, és jellegüket tekintve a XIX. századi elbeszélő költeményekre emlékeztetnek. (Talán csak Marno János CSELEKMÉNY – ISTEN HA EGYSZER LÁBRA KAP című nagy költeménye kivétel ez alól.)

Tandori is az ún. félhosszú verset járta körül és preferálta évtizedeken át (elsősorban Szép Ernő, Karinthy költeményei kapcsán) – nem csak saját verses műveivel, de tanulmány-prózájában is. Persze időnként hosszú verskompozíciókat is alkotott (lásd KEDVES SAMU... és A FELTÉTELES MEGÁLLÓ-kötet [1983] záróciklusa). A CELSIUS (1984) és A MEGNYERHETŐ VESZTESÉG (1988) például könyvléptékű nagy költeményként fogható fel. Ezeknek a könyveknek még az egyes versekre utaló tartalomjegyzéke sincs – a szétbolygó és mégis összetartó ciklusaik összetettségét, a (számozott) egységek összehatását célozva meg. (Egyébként: ez a szándék, intenció, a naplózó jellegű lírai, meditatív versciklusok megszervezésének, az önálló egységeknek egyfajta rejtettebb, időfolyamatot sejtető szándéka igen sok mai költőnél is megfigyelhető. Elég Borbély Szilárd munkáira utalni.)

* Első megjelenése: az *Enigma* 26–27. (Proust-) száma; kötetben: Az OCEÁNBAN. Szeged, *Tiszatáj*, 2002. 158–170. A költemény elolvasható a Digitális Irodalmi Akadémia (DIA) honlapján is, Az OCEÁNBAN című kötet digitalizált változatában.

Az OCEÁNBAN című kötet egésze, amelynek záróciklusába Tandori a szóban forgó csúcskölteményt belefoglalta, sokféle Proust-referenciára épít; a francia író nagy műve körül kering, pontosabban: némi iróniával, öniróniával mímeli is, ki is játssza ezt a keringő mozgást. A könyv nyitófejezetének címe: AZ EL NEM TŰNŐ IDŐ NYOMÁBAN. A kötet utolsó sorozata – AZ OCEÁNBAN (PASZTICSÓKA) – alcíme is ide, ehhez a PROUST AKARATLAN-hoz irányít. Az alcím persze szójáték: a pastiche (pasticcio), az utánzásra utaló műszó, illetőleg az 'articsóka' vicces átfordítása, ferdítése (amihez esetleg az 'ars, artis', illetőleg az 'artikuláció' szavak is hozzávehetők). Ezzel mintegy előre jelzi, hogy szinte semmit sem kell majd az olvasónak egy az egyben, elsődleges, direkt értelemben venni. Egyetlen dolgot kivéve: az elkerülhetetlen pusztulást, a halált, azaz a Semmit.

Észrevehető, hogy ezt a kötetzáró ciklust különös tudatosság szervezi: a Proust-vers – figyelmünk tárgya – gondosan be van „ágyazva”, többszörös „hég” veszi körül. Ijeszt, de ijedelmiüket ki is játssza a TÖRMELLÉK című I l részes sorozat, amely előtte áll. Mottója: „Egy pusztatórral... Hamlet”. Vagyis halálisan komoly a királyfi és a költő játéka? Riasztást előlegez, azt sejtetve, hogy még csak ezután fog megtörténni valami (a „gyilok” elvégzi majd a dolgát). A PROUST AKARATLAN című verset követően egy hat költeményből álló, mintegy lecsengető elégikus, meditatív sorozat szerepel, amelyben – többek között – Rilkéről, „Magam”-ról stb. olvashatunk rövid verseket, mintegy enyhítésként.

Hatvanhat versszakból, 379 sorból áll a PROUST AKARATLAN. Nincs fegyelmezetten, klasszikus, római számokkal vagy alcímekkel fejezetekre tagolva, mint T. S. Eliot – léptékben hozzá mérhető – nagy költeményei vagy egynémely oldott hullám tagolású, gyönyörű Apollinaire-nagyvers. Viszont igen sok törésponttal, mindig éles, újra és újra rejtélyesnek ható tartalmi, motivikus váltásokkal, több tagoló jellegű szakadással építkezik, és két esetben elválasztó vonalakkal (– – – –) erős hasítékokat metsz bele a szövegbe.

Többféle „történet” készülődik, akad el, tűnik fel pillanatokra az első 22 versszakban – néha soronként, néha pár sornyi motívumként villan fel sokféle, elsőre nem egészen érthető epikus fragmentum. Bizonyos helynevek (Honfleur, Bécs) mint ígéretes, de gyorsan eltűnő pontok között cikázunk, várakozunk, de az önmegszólító beszédforma csak-csak tévelyegni látszik. Ezek a „történettörmelékek” (törmelékek?), mint pl. egy bizonyos beretvás gyilkosé, a bécsi frankfurterevés csak megtévesztően, nyugtalanítóan villannak be a szövegbe, de még ezeknek is akad későbbi folytatáscsonkjá.

Vezérszólamait tekintve tulajdonképpen azt faggatja, mi is az emlék/emlékezés mint filozofikus kérdés; miért is hol fájdalmasak, hol jók, hol szkeptikus jellegűek ennek az emlékezésnek az érzés- és tudatformái. Nagy kihagyásokkal, de ismételten erről van szó: „elmúlt valami idő”, „az emlék akár az is amit el se”, „addig az emlékezés / míg a kevés sok lesz vagy közepes”, „felcseréled a sorrendet” (ti. az emlékek idősorrendjét)... „ezt neked” (ismert, könyékben hajlított karlendítés!), „ne bajlódj sokat kérdéseivel”, „emlék akaratlan elmék akartan”. Akadnak itt a motivikában **második** világháborús, gyermekkori emlékfoszlányok („az összesre rádólt a tűzfal / anyád kilenc és fél métert repült...”, „légiakna is került”); szó esik a nagyanyjáról, akivel Víg Lóversenyt játszott a kisfiú. Egy fiatalkori nyárról (Akarattyán) meg a 90-es években megjárt európai útjainak egyik kedves helyszínéről (az olaszországi Alassióban fogyasztott ételek jó ízéről). Lóversenyek, lebujok villanásnyi megidézéséről. Bizonyos sorok viszont valószínűleg a versírás jelenének téli pillanatképeit festik: a Duna (mely héraikleitoszi „tan-folyam”!) színe felett repdeső, a víz színére leszálló sirályokat vagy az ablakpárkányon landoló galambokat és ürületeiket; fázós, nedves testi élményeket.

Mindezt a költemény alapzenéje mossa, fogja egybe. A központozás nélküli 10/11-es szótagszámú jambikus (de hármas magyaros tagolást is sejtető) sorok néha már-már groteszken zengő rímeltetésével, amely a legelső versszakban még a-b-b-a-b képletű, de a következő szakaszban már rálel – egy-két kivételtől eltekintve – az a-b-a-b-a rím-alakzatra, melyet mindvégig megőriz.

Ostinatoszerűen tér vissza a címhez kapcsolódó, de a híres Proust-hellyel ironikusan játszó (mert a „lassan a testtel” és ennek variációiként „lassan a stexszel”, „lassan a szexszel” fordulatokra is utaló) motívum: „óvatosan a keksszel” (vagyis a madelaine-nel); „óvatosan a keksszel óvatosan / a zárt szobával valaki megírta” – „a parafaszoba lakója hű s csal” – „lassan a keksszel ennyi fog maradni” – „virágpiskótásan ne várd a májust” – „sose hívd a Mátyust” (ti. a hideg téiben jégtörő Mátyást).

Nem csak fájdalmasan „kezdi ki” a parafa szoba lakóját („mit tudsz erről szegény Proust”), de a saját emlékezésmizériáit is: „hermet szobáig untad az egészszel”, „nem vágyasz alassioi jóízekre / ízékre nem kell semmi újrakezés”.

És itt jön valami indulati, (ön)agresszív fordulat, amellyel a nagy költemény első periódusát lezárja, és egy újat nyit meg: „elnyútt cipósarokkal lépsz a kekszre / omlós zajából kiropog...” Hogy mi „ropog ki”, mit tipor meg ez a kekszes emlékezés, azt a következő több mint negyven versszak mondja el, sejteti. Ahol megőrizve a korábbi ötsorosok rímképletét, egy még erősebben lüktető 8/9-es szótagszámú formára vált át, amivel mintha nagyobb, szinte rohanó sebességre is kapcsolna. (Apollinaire nagy verse, A MEGCSALT SZERETŐ ÉNEKE SZÓL ebben a formában.) Erre – vagyis az itt kibontakozó epikai és lírai fejleményekre – majd még visszatérek.

Most ugorjunk vissza, és más metszetekben vizsgálva olvassuk újra az első két versszakot. A legszembeütőbb sajátosságuk – és ez meg is nehezíti a folyamat értelmezését, befogadását –, hogy roppant sűrűn vágott a szöveg; néha soronként, másfél soronként, néha négy-öt sorban vált, ugrik. Az indító két versszak így szól:

*„más kérdés elmúlt valami idő
a málló festékhólyagokra új
rétegre réteg Honfleur szele fúj
pályáról másik nép tódul elő
szobák hosszan tárt sora egy lebuji*

*is lehetne két könyököd közül
hadak utáni macskakőfejekre
fontolva leszopott meggyimag repül
őszeresfőre majd bensőbb terebbe
visszahúzódsz de nincs nyugtod körül-*

belül ez van...”

Már az első sor is hökkentő, ahogy belevág; nyelvi alapminta az egész költeményre nézve: nemcsak az írásjeleket, de a grammatikai összekötő elemeket is elhagyja. Megpróbálom kiegészíteni néhány, az idézett szöveg első sorának falából hiányzó „nyelvi téglával”. Így értelmezhető: „más kérdés”, azaz másként kérdéses az, hogy „elmúlt valami idő”. Tehát maga az emlékezés, az időben való múlás, elmúltakra történő visszaemlékezés maga is probléma. A költő ezt a homályos gondolattöredéket itt inkább csak

megpöccinti, de átvált (feltehetően saját otthonának) málló festékhólyagjaira, ezek időbeli rétegeire. (A prousti parafa falak ügye, „más”; azok nem hólyagosodnak, nemde?) Egészen máshonnan megy tovább: hirtelen arról beszél, hogy „*Honfleur szele fűj*”. Miért és honnan jön ez ide? – kérdezheti az olvasó.

Többfelől is. A francia Atlanti-óceán partjának falusias üdülőhelyei (pl. Honfleur, Deauville) régóta ihlető helyszínek Tandorinál. A tengerparti vidék nyaralóhelyszínei AZ ELTÚNT IDŐ... emlékképeinél is fontosak (különösen a BIMBÓZÓ LÁNYOK...-ban). A magyar költő, mielőtt még járt volna arrafelé, az impresszionisták festményei alapján képzeletében bolyongva már bejárta ennek a tájnak sok részletét. Monet festményéről készült például egy honfleuri vonatkozású képleíró költemény – már a 70-es évek végén.* (A jelen nagy vers később egy Seurat megfestette sziklát is említi.) Ám ez itt egy későbbi versfejemény kezdő gyökérszála: a vers egészében ez a színes, csíkos zászlókkal, vásznakkal tarkított fürdőhelypart fontos motívumokban köszön majd vissza.

A „*pályáról másik nép tolul elő*” folytatás viszont arra utal, hogy a (hajdani) lovizó nép a nyári hőségben kitelepül(t) a tengerpartra, ott köt fogadásokat, ott tódulnak be és ki ezekről a nyári lóversenypályákról az emberek. Ez az asszociatív kép- és motívumsor a költeménynek egyik későbbi, fontos állomását készíti elő. Akkor is élt a nyaranta lovizó úri népség, amikor Proust az **első** világháború idején parafa szobájába zárkózva dolgozott művén. Ez a hatalmas mű – legalább részben – mégiscsak egyidejű az **első** világháborúval – a lövészárkokkal, a mustárgáztámadásokkal, frontokon halálba menő katonákkal, bakákkal... Róluk, az 1914/1918-as időkből vizionál majd szörnyű álemlékképeket a Tandori-költemény tempóváltó második, nagyobbik része. Az, amelyikhez az Apollinaire-költemények és a költő sebesülése, halála adja meg a háttérvonatkozásokat.

A következő váltás/szakadás viszont a saját gyerekkorának háborús, (**második**) háború utáni (*hadak utáni*) emlékképeire kapcsol. Amikor kisfiúként meggyomagokat lődözött az emeleti lakásablakból egy ószeres fejére. Hogy ez az emlék mikorról való, azt jó néhány versszakkal később fogja kérdésessé tenni: „*az ószeresre rádólt a tűzfal / anyád kilenc és fél métert repült*”.

Próbáljuk meg csak leegyszerűsíteni ezt a furcsa szövevényt és tisztázni, miről/kikről is van e felvezető versszakokban szó. Az emlékezés szaggatott, elbizonytalanított jellege tudatosan ingatja meg szüntelenül a többféle műltről felképződő konstrukciót: a folyamat bizonytalan – kaotikus – természetét állítja előtérbe a vágottan ugráló szerkezet egésze. Ezért is írja, ismétli a versszöveg vezérmotívumában: „*óvatosan, lassan a keksszel*”, hiszen ez a lány, emlékidéző süti nem csak a francia regényírónál szereplő emlékidéző piskótára utal. Tandorinál sokkal durvább, drasztikusabb a „piskótázás”: ő a fizikai fájdalom, a testi baj valóságára is vonatkoztatja ezt a mondást. A kekspép, -morzsa, mint mondja, beragad a hiányos fogazatba, a „*rágókövekbe*”. Vagyis emlékszik ő jó ízekre, ízekre, de a vers valósága mégis más – és ezért mondhatja: „*a parafaszoba lakója [Proust] hű s csal*”.

Apropó, keksz! A versről beszélgetve egyik barátom felvetette, hogy Tandori pár lépésre lakik az egykori Ifjúsági Parktól. Valószínűleg ott koncertezett a Kex- (későbbi névformában: Keksz-)együttes; így az is feltételezhető: áthallatszott hozzá ez az ajzó, sokdecibeles beatzene, amely ebben a parkban harsogott egykoron. Nehéz lenne erre

* CLAUDE MONET: HONFLEUR VILÁGÍTÓTORNYA. In: A FELTÉTELES MEGÁLLÓ. Magvető, 1983. 134.

fogadni – azokban az években Tandori néha (ezt a munkáiból tudjuk) a Fender zongoráján vagy klasszikus műveket, dzsesszimprovizációkat, vagy – madarai öröme – kis dallamokat játszott. Később angol metázenét hallgatva rötta London utcáit. Ezek a zenei vonások azonban mellékesek, hacsak a szöveg ritmusára, dobogására nem gondolunk...

Visszatérek a már idézett, a továbbiakat megnyitó, előlegező váltáshoz, ami szerintem a cipősarokkal megtiport keksszel kapcsolatos. Ez fel is gyorsul (8/9-es sorok!), sőt a rímeltetés is élénkebbé válik. Ettől a ponttól kezdve, a prelúdium motívumaihoz kapcsolódva, de azoktól el is szakadva valami rémületes, ködös epikai vízióé lesz a főszerep, amelyben a leíró jelleg, az önmegszólítás és az énbeszéd váltakozik. Innen kezdve – most már hosszabb folyamategységbe is kapcsolódó – epikum szervezi a költeményszöveg alapstruktúráját. Ennek kellő értelmezéséhez, olvasatához a 90-es években publikált (illetőleg a későbbi) Tandori-regények domináns vonására is érdemes kitérni. Ebben a versben ugyanis egy bűnügynek is mondható cselekményszál jelenik meg, noha ez a történet igencsak fragmentált. Ez a fikció/látomás telis-tele van erotikával és drasztikummal, agresszív jelenetekkel, miként a prózakönyvei is. Valami „proli”, alpári rémtörténet szála kezdnek ugyanis szövődni, el-elszakadni, majd újra hurkolódni. Ennek a sztorinak az elsőrendű színhelye valószínűleg Honfleur (vagy Deauville). Egyáltalán nem poétikus itt ez a helyszín, semmit sem látunk az üde vakációzásból; az élet itt is (nem csak a frontokon) igen durván zajlik. Ezt előlegezte meg már a költemény ötödik és hatodik sora: „*egy lebu j // is lehetne*”. Nemcsak a parafa szoba finom (és unt) elzártágával „perel” (a BIMBÓZÓ LÁNYOK ÁRNYÉKÁBAN 1919-ben jelenik meg, tehát háborús években készült), hanem az egész normandiai úri vagy kispolgári közeggel is. Vagyis a megtiport keksszel kinyitott, belökött egy ajtót, amin keresztül ennek a képzel **első világháborús** töredék epikumnak a vaskos hátországi anyaga betörhet.

A versíró és az epikus Tandori egyesíti ebben a műben a tehetségét. Az elbeszélő oldalt véve: elsősorban nem a bűnügyi regényekre, a Nat Roid-krimikre, hanem azokra az európai térségekben játszódó regényeire gondolok, amelyeket a 90-es években koncipiált és írt meg (HOSSZÚ KOPORSÓ, 1994; VISSZA A SÍRBÓL, 1999) – lapjaikon borzalmas eseményfikciókat vitt végig. Néha az olvasót megborzongatva, noha e regények prózapoétikai koncepciói szinte matematikai jellegűek. Többszörösen megcsavart események, brutális szerelmi kapcsolatok tűnnek elő lapjaikon; az elképzelt borzalmakat enyhítve vagy kijátszva Tandori rá-ráébreszt: tisztán intellektuális, képzeleti epikai „játszmák”-at visz végig. (Ezeknek és a későbbi TD-regényeknek eredetiségét a hazai irodalomkritika igen kevésbé méltányolta.) Csupán a lóversenyek, a fogadóírodák, no meg a hazai madárkalickák lakóiról szóló részek vehetőek a szerző reális élettapasztalatának, a primer élmény alapjának. Az persze nyitott kérdés, hogy ez a szuperérzékeny, szelíd természetű költő, prózai vagy ez esetben lírai elbeszélőként, milyen lappangó agresszív ösztökéléseknek (is) engedi át magát ezekben a műveiben – különösen a párkapcsolatok tekintetében. A jelen esetben, vagyis egy költői, kimondottan lírai alapú műben hasonlóan jár el.

Mint szó volt róla: a parafa szobában az eltűnt és meglelt idő nyomába eredő francia író az első nagy, totális háború alatt is dolgozott művén – a költői vízió a frontvonalakon pusztulók és a normandiai tengerparti (kisközségi) hátország képeit párhuzamosan, egymásba tagolva hozza elő. Ez utóbbi történet, amely ugyancsak az 1914-et követő években játszódik, voltaképpen egy ócska, banálisnak is mondható szerelmi és családi eseménysor köré szerveződik.

Míg az első részben mindvégig az önmegszólítás alakzatát használta, itt már változtatja a költői beszéd grammatikai alakzatát. Hol első személyben beszél, hol objektív elbeszélői távlatból ír, itt-ott önmagát szólítja. Az álemlékből összeálló szcenika kibontásakor néha első személyben adja elő a történeteket, mintha ezek vele történtek volna meg. A másik vonulat: a lövészárokban a szenvedő, elpusztuló fontharcos bakák szenvedésének, halálának megjelenítése ugyancsak leíró jelleggel – távlatosak a szürke-zöld képek, mintha régi, némafilmes híradókat néznénk. Van egy ezektől elütő harmadik, de ugyancsak szakadozott versvonulat, -motivika is, amelynek több metszete is látható: a személyes hangú, panaszos énbeszéd a szerzőnek – a fikció megalkotójának! – saját nyers, testi valójáról, fizikumának kiszolgáltatottságáról is beszél. E rétegek többféle jelentésirányba mozdulnak, mégis az az összbenyomásunk – s ez minden nagy műalkotás sajátja! –, hogy **egységbe szerveződnek**. Aminek a versforma egyenletes alapzenéje adja – a már említett 8/9-es ötös sorokkal, a–b–a–b–a rímekkel erősen kizengtetett – hangzó alakzatát. Kevesebb szótagszám esetén ugyanis az összecsengő sorvégi szavak közelebb kerülnek egymáshoz, és akkordjuk is élénkebb, ezért tűnik gyorsabbnak a 23. versszakkal kezdődő „főrészt”. Olyannyira, hogy a versmenet vége felé, a 37. és a 61–63. szakaszok között – – – – grafikai jelekkel is megszakítja a versszakokat, -sorokat.

Akad azonban egy további, talán még lappangóbb átvágás, -csúszás is: a „*lassan a keksszel*” voltaképpen a 'lassan a szeksszel (szexszel)' jelentésalakzat értelme felé mozdul. Így még inkább a halálképek és a szeretkezésképzetek kapcsolódhatnak össze: a „*felfakadó bakasliccek*”-től egykettőre a tengerparti (honfleuri?), napos, napernyős partszakaszon zajló légyott képeihez jutunk:

*„bőrödön ült ültél a bőrén
vagy birok kelt a homokon
[...]
oda se nézett homlokon
csókolt...*

*levem szagától undorodva
levem sűrűjétől
[...]
visszagondolok e nyarakra*

*a nyakakra a lobogó
csíkos vásznak előterében
vonagolva vonakodó
tagjaira”*

Egyértelmű a vad, erotikus tartalom (szeretkezésről van szó). Egy dologban azonban bizonytalanok lehetünk: nem tudjuk, hogy ezt az énbeszédet vajon ki is mondja. Hiszen egykettőre előkerülnek egy szcena szereplői: Lulu, Dodó (pár pillanatra: Renée), majd Mamu, Papu. Meg egy postás és később egy vasutas. A beckett-i prózák és drámák szereplőire emlékeztetnek az alakok – „lecsonkolt személyek” nexusairól olvasunk. Néha ők beszélnek, és szavaikat idézőjel nélkül szólaltatja meg a költő: „*vonszolt magába ott kitérőn / az okot s az okozatot // elbódultan térünk meg [ti. egy melléköbölből] a / színes napernyőcsíkozatba [...]* / *na gyere hol is hagytuk abba / undorított a lé szaga*”. Arról nehéz

lenne egyértelmű állításokat tenni, hogy ki kívül, hol és mikor. Dodóról ugyanis kiderül: gyerek, esetleg Lulu gyereke, vagy ő csak egy pesztonka, aki a kislíúval a konyhában szorgoskodik és beszélget („...*na gyere kicsikém / spenótot eszel ne harangozz / a lábaddal megégyem én // hozzuk Dodó a tőkgyalut / kiverjük a habot picim*”). A szöveg ezzel át is csúszik egy erotikus, szinte pornografikus értelembbe: „*kiverjük a habot picim / látod kormos a kályhalyuk [...] a szám a luk a szám a luk*”... És kissé alább másvalaki így szól: „*gyaluld Lulu jaj még na még*” – ami majdnem egyértelművé teszi a szeretkezési jelenetet.

Szinte követhetetlené, kibírhatalanná fokozza ennek a képzeletjátéknak a mozgását. Közben ismételten azt sejtjük, hogy a szereplők csak tengerparti kispolgárok – és csak képzelgik: egy úri lak vagy kastély lakói, akik a tengerparton és a kerti szaleltiben űzik az úznilálókat. Mintha ennek az üvegezett, kerti enyhelynek („*kastélyunk volt szaleltivel*”) az ablakát törte be a költő a költemény már idézett váltáspontján, amikor az eltaposott kekszről – az ő madelaine-sütijéről – beszélt: szűrő, vágó üvegcserepeken ropogott a talpa (a keksz „*omlós zajából kiropog / a betört kis szaleltiablak*”).

Az első nagy háború rémképei úgy csattannak bele Lulu, Papu, Mamu szerelmi, féltékenységi históriájába, mint holmi „vágóképek”: „*megkurtultak a bakaárnyak / híradók mustárfellegében*”, „*riadalmukban összefosták / árkuik nyomorult harcolók*”, „*híradóból a bakanóta*” – ismételi meg máshol, máshogy: „*és akkor ha a bakanóta*”, „*nem érte meg az öregkort / hej kifújta a bakanótát*”, „*falásban nem perceg a szű*” stb.

Lulu kulcsszereplő ebben a tengerparti históriában – az ő révén szövődnek össze a hadi képek. Hiszen a postamester szeretője (is), ingyen hordja ki a tábori postákról érkező levelezőlapokat. Ezt az embert is frontszolgálatra viszik, és ott pusztul el egy távoli helyőrségben. Tandori Lulu históriáját tovább is lépteti a történelmi időben, a **két világháború közötti évekbe**. Amikor – „*következettek felkelések / felállások*” – ez még lehet erotikus értelmű is –, majd így folytatja „*hatalmiak [ti. a felállások] / a kínai menetelések / katona yak katona yak*”. Számomra ez utóbbi, a 'yakkolás' (micsoda szó!) a költemény talán leghátborzongatóbb sora.

Luluval persze más dolgok is történnek. A házukban (kastélyukban?) ott él Papu és Mamu. Papu és a fiatal nő (Lulu) is összeállnak. Amit Mamu, tetten érve őket, leleplez: „*és zuhogtak a pofonok / utána maradtunk mi ketten / Luluval először*”... „*ez egy szodomagomora / így értettem ezt kiabálta / a rózsák között Mamuka / Papu lelkét egyre gyapálta / az a rohadt büdös szuka*”, „*Mamu Papu fejét beverte*”. A „sztori” szálai végül is egymásba sodródnak és elvágódnak – Lulu összepakol, elhagyja a helységet (Honfleur/Deauville-t), és hozzámegegy egy „*vasutasho*”. A későbbi években még el-eljön a normandiai faluba az elhunyt férfit (Paput) és asszonyt (Mamut) meglátogatni a sírkertben, ahol nyugszanak, és gyertyát gyújt a sírdombjaikon.

Tandori – a maga nyíltságával is vitázva a prousti modorral, közeggel – jócskán banálisá teszi ezt a promiszkuus, többfelé szaladó szextörténetet, és afféle kispolgári melodramaként teszi groteszkké és idegeníti el, a leíró és önmegszólító fogalmazással eltávolítva a szcénát.

Ebbe az alaptörténetbe közvetlen első személyű formában épül bele egy lázálomszerű képsor, amely személyes jellegűnek hat, ugyanakkor felettébb horrorisztikus.

Valamilyen – tán egy elpusztult paripát vagy ökröt vérpadra vonó – véres jelenet vizionál (emlékezzünk a törre, a gyilokra): „*láttam ahogy fölszögezik / ahogy alálóg mibe hal meg / [...] az ökrállat hal meg itt // láttam ahogy agyonverik [...] / meddig tartják még szögei*”. Ez kétségtelenül Golgota-kép; nehéz lenne a mögötte rejtező Jézus-alakot meg nem látni. Ami összekapcsolódik valami önundorral, a személyes testi kiszolgáltatottsággal:

„megyek epét hányok a kádnál
[...]
nem vagyok különb a kutyáknál

lábam közé lavórt tesztek
ülepem alatt porcelán
fönt is lent is elkezdhetek
vagy netán épp egymás után
megeged eláll megeged”

Elüti, relativizálja, az ismert önmegegyező, majd személyes beszédre váltva:

„hogyan összefolyt a taknya nyála
utoljára még beeresztett
elviszem a drogériába
illatosítani a kekset
emlékszem az arcszesz szagára”

Emlékezés: akartan, akaratlan; az emlékek hol feltűnnek, hol eltűnnek. Néha agresszívan kell keresni őket. Például így:

„magamra rántottam a kamra
hátsó polcát leveleket
kerestem nyúláltam magasba
de úgy mint aki az eget
tépázza török körme mancsa – – –”

Mivel a PROUST AKARATLAN filozofikus költemény is, melynek fő gondolatát a vers legelső sorával indította el (emlékszünk: „más kérdés elmúlt valami idő”). Ezek a reflexiók itt, a költemény végső kifutásánál több változatban előkerülnek: „minden idő valami módja / mindig hozzáveszik megadják / folyvást közbejön az azóta”, „megy az idő valamiként / gyűjtik és folyvást elverik // megrímelik szétbőfögik / ekkor meg akkor ott meg itt”, „vagy hogy egyszerre lehetetlen / vagy hogy emlékezni fogok...”

*

A képzelet és a valóság érzelmileg és intellektuálisan megfoghatatlan paradoxait meg-hökentően zárja le az utolsó másfél sorban; olyan ez a zárlat, mint egy hideg zuhany, ami kijózanít – leállítja a költői beszéd zaklatottságait:

„...én sokat olvasok
most kerül sorra Proust a télen”

Slussz. Azaz: itt van a slusszpoén. Amivel még tán azt is kétségessé teszi, hogy ismeri-e tényleg AZ ELTŰNT IDŐK NYOMÁBAN című nevezetes regényt. Ez azért – hogy úgy mondjam – pimasz húzás.

A nagy, hosszú költeményről mint verstípusról való elmélkedéssel kezdtem. És e típus egyik ritka, fenomenális költői példájának a hatásáról való eszmélődésemhez nagy ívű, asztronómiai hasonlatot hoztam elő. Ez az indító metafora, most már úgy tűnik, romokban: a több mint háromszáz soros költemény inkább petárdarobbantások bonyolult sorozatának látszik – a fény és a sötétség, színek, ízek, illatok, tapintások sora váltakozik, lángol és alszik el benne igen sokféle módon. Amelyekkel tényleg hatalmas asszociatív teret képez. Valami nagyot, ami öntörvényűen nagyszerű.

Lackfi János

CSATAKOS REJTJELEK

Az örült festő albumával gyűjtök be,
mert nem akar lángra kapni a fa,
a húsvétig tartó télre nem készültünk
elég gyűjtőssel, jól jön hát most
az örült festő albuma, mely kicsit
műanyag papírra készült, ez lelkifurdalással
tölt el, nem szoktuk szennyezni
a levegőt. Az örült festő lángok mardosta,
eszélős arca nem tölt el lelkifurdalással,
mert ő nem Van Gogh, bár ismerte
Van Gogh műveit, fura dolog ez, attól,
hogy felismerjük a minőséget, még
nem leszünk képesek minőséget alkotni,
nem minden örült festő Van Gogh.
Kérdés persze, jogosult-e ilyen radikálisan
bánni el valamivel, csak azért, mert nem üt meg
egy általunk felállított mércét, most elsősorban
mégsem esztétikai kérdés ez, hanem gyakorlati,
nem férünk a könyvektől a házban,
nem tárolunk hát középszerű köteteket,
visszaadjuk lelküket az őslényeknek,
térjenek meg az anyag szédítő körforgásába,
úgy legyen, ámen. Talán így, walesi bárdokhoz
mélto lángsírjában az örült festő is
átnemesül annyira, hogy érdekes legyen
az, ami amúgy végtelenül sablonos,
gyerekkora, párizsi évei, a nélkülözés,
a szerény ünnepnap vörösborral, olívbogyóval,
baguette-tel, mikor egy-egy képet eladott.
Csoda, hogy egyáltalán eladott egy-egy képet,

ilyen tucatműveket ugyan ki lógat fel a falára!
Nem csoda, hogy eladott egy-egy képet,
hiszen ha elgondoljuk, mennyi üres falfelület
akad a sznobok házaiban, azt mind ki kell
takarni valamivel, és egy őrült festő képe
éppen megfelelő befektetésnek látszik.
Egy őrült festő, ha nem is a legjobbak közül
való, azért eltart egy szíjas özvegyet, az emlékház
agg gondnokát, egy hervadó művészettörténész
kisasszonyt, kinek meddő méhe monográfiákkal
viselős, néhány kegyes kurátort, akik évi egyszer
az alapítvány kontójára vacsoráznak, és cserébe
némi apanázst juttatnak a méltó emlékezés
megfelelő körülményeinek biztosítása végett,
hogy szakszerűen fejezzem ki magam,
művészerkekben így szokás ez.
Az őrült festő festészetében ott az őrület, mégsem
megrázó vagy felkavaró, nem megindító vagy
ábrándozásra készítő, nem, dehogy, egyszerűen
csak modoros, látott szürrealista képeket,
és megtanulta, hogy kell ezt csinálni,
guvadt szemű lényeket és ízelt lábú lényeket
és lobogó hajú lényeket, amilyen ő maga is
most, lángoktól ölelten, és a háttérbe színes,
kocsányás, kocsányos moszatokat és
maszatokat és tarjagos pöndörödéseket,
leprás szederjességeket és szőr ellenében
felborzolt, vörös női körömmel felkapart
bársonyokat, túsarokkal felhasított műbőröket,
lángokban fagyalanttá olvadó vastraverzeket
és hamuvá égett csecsemőket, de ezek már
az én fellobbanó képzeletem termékei. Talán
az őrült festő tudatán is átfutottak mindezek, de
mire testén átremegtek, és kezén végignyargalva
ecsetvonásokká torzultak, menthetetlenül
modernista közhely vált belőlük, ez a nagy
különbség, fejben minden őrült zseni,
és minden normális ember őrült, vagyis zseni,
azon a rohadt szakmán, ízlésen, világlátáson
múlik minden, kikapnám legszívesebben
az őrült festőt a tűzből, üszkeivel felgyújtánám
magamat, szimpátiatüntetés egy elfuserált
művészért. Ki mondja, hogy én nem vagyok
elfuserált művész? Ki mondja, hogy én nem
puszta modorosságokra tettem fel az életem,
csak éppen a magam szája íze szerint? Ki

mondja, saját kortársaim? De hisz az nem számít!
Ki mondja, az utókor? De hisz az hol van még?
Lángok tépázta őrült festő vagyok, kihásítok
egy-egy font húst a combomból, vállamból,
lábikrámból, és tűzre vetem, hólyagosan,
sercegve izzanak, lacikonyhaillat lengi be
a lakást, az égő emberi és az égő állati hús
szaga között semmi különbség, magam magammal
gyűjtök be, a nagy-nagy tűznél az egész emberiség
melegszik, minden őrült festő így képzelem,
az őrült költők is, behajlok a tűztérbe,
fejemet sutyorogva veszi körbe gyorsan
pernyésedő hajkoronám, szemgolyóim elpattannak,
homlokom, szájam, orrom bőre felmarjul,
mintha villámgyors herpesz terjedne rajta,
fáklya leszek, betöltöm hivatásom. Hiszen
igazabb eleven műként szenesedni el, mint
papírhajókat tenni vízre egy nem létező tenger
partján ülve, remélve, hogy majdan más
kikötőbe érnek, s lesz, aki kihajtogatja
csatákat rejtejeiket!

Loschitz Ferenc

AZ ÁLOM TÖRTÉNESEIBŐL

Valamilyen záródó ablakot
reteszt mit húz az ólom
az álmaimra úgy kocogtatok
hogy szemem rácsukódjon

hogy értsem zajló szélütéseit
decembernek majd intsen
zord fegyelemre hogyha születik
bennem a benső isten

fátyolozzon a sápadt évszakok
neonszín lobogása
amely minden eshetőség konok
emlékét visszajátssza

így keresztezve történéseket
s véget érnek ha látom
hány végkifejlet kezdete lebeg
e benti mozivásznon

kínzóbban mint a nem nyugvó harag
koszorúban a túske
mint háromszor egy éjszaka alatt
tagadó szem ezüstje

ami hajnalig háromszor veti
zárt szememre az árnyat
egy függő színpad fals színészei
nekem komédiáznak

Mező Ferenc

HALKAN

Őszi

Mint gyalult fémforgács csíkok
bezuhognak a gangos udvarra
az őszi eső szürke szalagjai,
a kivérzett Nap-
korong a szennyes
felhőbe merül,
konvektor kattan,
haldoklunk halkan,
lassan, észrevétlenül.

Csúfak és gonoszok

Mindegyik akar tőlem valamit:
egy szál cigit, kétszáz forintot;
hogyan értsem meg, és egy kört is
fizessenek; ezt olvassam el, mondjak
véleményt, hogyan lehetne írni;
örök hűséget, iskolatáskát és
etetőszéket az ő gyerekének,
s hogy lássam be, félrekrúrt,

mert szerelmes lett nagyon;
csak annyit kér, hogy vegyek
neki hazafelé egy villamosjegyet;
és jön még az Isten is, hogy
szeressem embertársaimat,
mint önmagamat,
de annál jobban őt,
ja, még magam előtt,
holott nem is ismerem,
sorsosaimat meg igen, igen,
ezért ugyancsak gyarlón
– egyikünket se.

Inkább szeressen
engem a Halál:
ne legyek már,
csak azt akarja,
s karcsú karja
hálásan öleljen.

Maszkabál

Mit ér egy arc, ha nem
kölyökarc már,
mit ér egy arc, ha nem
szoborarc még,
mit ér egy szoborarc,
ha gyalázták, leöntötték,
mit ér az érc, mit ér az arc,
ha már öregotthoni, ócskavastelepi
porladó, olvadó hulladék,
mit ér az élet, az e világra
ítélt túl ragyogó hívság?
Ki tudja már, hogy hívták...?

Juhé, a kerek kölyökarcok,
mint eső után a gombák!

Szabó T. Anna

SZILÁNK

Írj olyat, amit te magad sem értesz.
Mint amikor a körmöd beszakad.
Sziszegj. Harapj. Vagy haragudj. De kérdezz.
Ne hagyj magad.

Írj olyat, amit más ért, de te nem.
Seperj szilánkot, szedd össze a port.
Hidd el, hogy akad ebben értelem.
Sikál. Sikolt.

Nem akarhatod megúszni kevéssel.
Írd le, ahogy a kezéd vezeti.
Befeleg, de izzik csak, nem ég el.
Engedj neki.

Csak olyat írj le, ami szúr és meglep.
Csak azt, amihez nincs erőd, se kedved.

MOSOLYOGJ

Nézd a holtakat, és mosolyogj.
Nézd a bikacsököt, a szuronyt, a tövist,
és mosolyogj.
Nézd, a fiad. Sír.
Mosolyogj rá.
Nézd a sarat, és mosolyogj, mosolyogj.

Kutya nyalja a porból a vérét,
ítélet nélkül lökik a földbe,
fekszik örökre hátrakötözve,
te szülj, ne szólj.

Ne felejts és ne jegyezz fel semmit,
ne vádolj, ápolj, éljenek, légy fény.
Mosolyogj.

ÁS

ás ás befog
lefojt takar
harag öröm
réteges

mélyre fúrni
tárna
akna

bombatemető a test

AU LECTEUR

Te
olvasó,
ki fürdesz a szavakban,
és spórolásból vagy csak kényelemből
más használt vízében mosod magad,
a nyelv őseleméből kiszakított,
tűrhetően szűk térben
nem feszengsz?

Mit remélsz?
Felfrissülést?
Tisztaságot?

Ha kellemesen melenget,
elég?

Elnyúlsz benne,
és kitöltöd egészen.

Ha kád a vers – kilépve
meztelen vagy.

Menyhért Anna

ÍRÓFELESÉG A KÁNON PEREMÉN

Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona

„Jaj, én úgy szégyellem magam, ha ezt a szót hallom: »szerelem«. [...] A szégyen különös érzés. A szemiben érzi az ember, a vállában, egész a háta közepéig és a nyálában. A szeme lecsukódik, a válla és a háta meg-görbül, a nyála összefolyik. Az egész olyan összecsu-kós érzés, süllyedős. Azért is kérde mama, »nem süllyedsz a föld alá szégyenedben?« A harag kinyíló érzés. A szemiben érzi az ember, a mellében, a comb-jában és a kezében. Minden kinyílik tőle, csak a keze szorul ökölbe, de az is fölemelkedik. A félelem a leg-rosszabb, azt az ajkában érzi az ember, a fejében, a torkában, a szívében és a hasában, egész testében. A félelem szédülős érzés. Amikor egészen kicsi voltam, még nem éreztem szégyenlést [...] Harag is, szégyen is, rosszság is valami nagy félelemmel kezdődik.”¹

1. Kislányokról nagylányoknak

Kamasz lány koromban került a kezembe Németh László ÉGETŐ ESZTER-e, egy nyáron, nagyanyámnál, falun. Élénken emlékszem a döbbenettel vegyes idegenkedésre, amely-lyel a kislány Esztikéről, majd később a felnőtt Eszterről olvastam. Olvasmányaimból általában nem a szereplők, a történet, a részletek ragadnak meg bennem, hanem a könyv atmoszférája és egyes mondatai. „Vattáznia kell magát”, ez a viszolyogtató, félelmetesen érthetetlen félmondat köszön vissza máig az ÉGETŐ ESZTER-ből. Értenem kéne, mert én is nő leszek, nő vagyok, de nem értem. Állandóan, minden nap, és csak így mondja? Nem is foglalkozik vele? Ez akkor normális? Nem betegség? És egyáltalán: vattáznia. Micsoda visszataszító szó. Távoli titkot sejtet, zárt világot. A másik: a kislány Eszter végtelen magánya. Nem értettem akkor, hogy arról van szó, egy férfi ír egy lánygyerekről, és ezzel bezárja őt: lefosztja róla azt az alapvetően viszonyokban alakuló identitást, amely a lányok sajátja, és amelyről sokat ír az amerikai dzsender szakirodalom.

Egy magányos nő életét írja meg Németh László, vagyis hát a problémás férfiaknak tükröt tartó, önsorsrontásukhoz asszisztáló, nekik kiszolgáltattott nő történetét, aki tehát nem önmaga miatt érdekes, hanem azért, mert rajta keresztül mutatható meg, hogyan mennek rossz irányba a férfiak, egy egész generáció, egy ország, a XX. század közepén.

Németh László egyébként más tekintetben is riasztó példa. A közkeletű vélekedés szerint ő az az író, aki érti a nőket. Az ISZONY Kárász Nellije az egyik legtöbbet elemzett és legjobban félreértett nőalakja. Elemzői megbocsátják neki a férje elleni, éveken át tartó érzelmi terrort és még magát a férjgyilkosságot is, mert magasabb rendű erköl-csiséget vetítenek a figurába. Kemenes Géfin László és Jolanta Jastrzebska meggyőzően bizonyítja,² hogyan befolyásolja az értelmezést a regény logikai menetéhez nem illő, hamis, álhumanista epilógus és a szerző saját regényét félreértő önkomentárjai.

Németh László Kárász Nelli sorsát mint az „*érzékenység és kiválóság szenvedését a közönségesség zsíros ujjai alatt*”³ elemzi. Ezzel szemben Kárász Nelli kegyetlen, meghasonlott személyiség, férje életerejét visszataszítónak látja („[Sanyiból] *bő, barna sarjadással dőlt minden: szó, hajzat, szemsugár, meleg*”),⁴ szexualitás iránti undorát semmi nem oldja fel, pedig az átlag XX. századi regényhős férfiaktól eltérően férje sokat törődik vele, tesz azért, hogy kielégítse, minden téren. A középiskolás diákok generációihoz azonban az első értelmezés jutott és jut el, amelynek értelmében ez a női magatartás teljességgel normálisnak, sőt, nemesnek, etikailag magasabb rendűnek minősül. („*Kárász Nelli egy magasabb szintű emberséget és igényességet képvisel, mint a parasztból falusi úriemberré lett, felszínesebb, nemesebb emberi tartalmakat nélkülöző Takaró Sanyi. Akarata és ösztönei ellenére sodródik a házasságba, és így olyan helyzetbe kerül, melyben nem élhet saját törvényei szerint. A számára elviselhetetlen szituációból csak férje halála árán tud szabadulni. Végül négyéves vergődés és küzdelem után visszaszerzi autonómiáját, helyreállítja személyisége kibillent egyensúlyát.*”)⁵

Néhány éve egy középiskolásoknak kötelező olvasmányokból készült filmekről tartott filmklubban meghívott előadóként a diákokkal beszélgettem az ISZONY-ról – a könyvről és a filmről. Vitába keveredtem a magyartanárral Kárász Nelli jelleméről. – Takaró Sanyi, a férj, élethazugságban él! – mondta a tanár, a hagyományos regényértelmezés fényében utalva a férfi zilált anyagi helyzetére. – Számptalan férfi él élethazugságban vagy rossz anyagi körülmények között – mondtam én –, de közben kiváló szexuális kapcsolata van a feleségével.

Ezt a két dolgot nem lenne szabad összemosni. Különösen akkor nem, ha a regény egyes szám első személyű narrátorának ellenőrizhetetlen szólamából tudjuk mindezt – ahogy ez Kulcsár Szabó Ernő elemzéséből kiviláglik.⁶ S azt sem lenne szabad engedni, hogy kamasz lányok ezekből a könyvekből – pontosabban csak ezekből a könyvekből – kapjanak képet a nők szexuális életéről. A kötelező olvasmányok között olyan műveknek is szerepelniük kellene, amelyek lelkileg egészséges nők normális szexuális életéről szólnak.

Visszatekintve azt gondolom, annak idején a női szemszöveget hiányoltam az ÉGETŐ ESZTER-ből. De ezt nem tudtam, nem is tudhattam. Hiszen, ahogy Marge Piercy írja, „*a feminizmus nyelvének létrejötte előtt megpróbálni nőként megérteni, milyen nőnek lenni, azt jelenti, hogy az embernek saját helyzetének megértéséhez nincsenek fogalmai, nincsenek szavai*”.⁷

Női írás egy nőről. Azt éreztem, egy kislány nem ilyen. Azt reméltem – mert tudni még nem tudtam –, egy nő nem ilyen. De aztán elcsitult ez a kételkedés, meggyőztem magam: lehet, hogy én vagyok a szabálytalan. A kislányok, a nők lehetnek ilyenek is, mint Égető Eszter. Másfajta könyveket, amelyekben nem ilyenek voltak a kislányok és a nők, lányregényeken kívül nehezen találtam az 1980-as évek elején Magyarországon. Akadt azért szerencsére néhány ilyen olvasmány is nagyanyám könyvespolcán, A Világirodalom Remekei sorozatában: Colette, például, szintén erős élményem volt. KÖBORÉLET, ZSENDÜLŐ VETÉS. Nem volt kétséges, hogy akiről szó van, nő. S aki írta, tudja, milyen egy nő.

Nőként írni nőkről. Hogyan kell? Diane P. Freedman, aki hasonló élményekről számol be, azt írja, sajátos, nem harcias nyelvet és befogadó attitűdöt kell kialakítani, azt a „női módot”, amelynek jellemzői az asszociatív gondolkodás, az állandóan változó perspektíva, a nem hierarchikus, személyes és nyitott szemlélet.⁸ A női módban az írás célja nem a hatalomszerzés vagy hatalomgyakorlás, hanem az intimitás létrehozása. Az intimitás pedig gyakran az írás módjára vonatkozó önreflexív megjegyzések terében keletkezik. (Nem lehet véletlen, hogy az effajta önreflexív megjegyzéseket akarta Háy

János, verseskönyvem szerkesztője kiirtani a szövegeimből, mondván, kizökkentenek és komolytalanok. Egyikünk sem vette tekintetbe a női írásmód feminista szakirodalomban emlegetett sajátosságát, a műfajkeverő írást, a *cross-genre writing*ot.)⁹

Igen, az intimitást is hiányoltam Németh Lászlóból. S egész más lett volna, ha Németh László mellett akkor Harmos Ilonát is olvashatom. A *BUROKBAN SZÜLETTEM* című visszaemlékezését. A két szöveg körülbelül egy időben is keletkezett (az *ÉGETŐ ESZTER* 1956-ban jelent meg). Egy nőt, aki arról ír, hogyan lesz egy kislányból nagylány. Csapongó, önreflexív, változó perspektívájú, kapcsolatorientált női elbeszélőt, aki önmagát egy viszonyrendszer részeként éli meg; másokkal való viszonyban tanulja meg azt, ki ő. Nem magányos, mint Égető Eszti, aki csendben és okosan figyelni nagytata térdénél ücsörgve a felnőttek férfielvek és -normák irányította világát.

A *BUROKBAN SZÜLETTEM* egyes részleteit kötelező olvasmánnyá kellene tenni a középiskolákban. Hogy a kamasz lányok lányokról is olvashassanak. Hogy ne higgyék azt, hogy a lányok világa komolytalan a férfiak komoly világával szemben. Hogy tudják, többféle gondolkodásmód létezik, s hogy a lányok teste, érzései, biológiája, szexusa az író nő számára kiindulópont, leírása pedig feladat.

Harmos Ilona viszonya az íráshoz és a nőkhöz korántsem egyértelmű. A férfiudalom erőteljes normái, elvárásai, mint mindenki másra, őrá is hatottak. De képes volt időskorában két olyan memoárt írni, amelyek egyedülállók a magyar irodalom történetében: az egyik, a *BUROKBAN SZÜLETTEM* a kislányidentitás kifomálódásának, a másik, a *TÜZES CIPŐBEN* pedig az üldözöttség traumájának megértése szempontjából.

2. Özvegy, skatulyában: az írófeleség

„Egy-egy írófeleség arcképe amúgy sem érthető meg önmagában, mert bizonyos fokig vetülete, tükröképe az író férjnek, s legtöbbször annak játékszere, még hozzá elrontott játékszere is, esetleg egymást kölcsönösen rontó gyermekek s játékok egyben” – írja Kosztolányiné Harmos Ilona a *PORTRÉK KORTÁRSÁKRÓL* bevezetőjében.¹⁰ A portrékban személyes élményekből, a mindennapi élet eseményeiből, anekdotákból indul ki, és ezekből építi fel a jellemrajzot. Nem fogja vissza magát: nyílt, szókimondó, célratörő, sokszor gúnyos. Harmos Ilona a színésznőkkel és a színészekkel szemben is nagyon kritikus, de főleg szakmai szempontokat mérlegel: alkalmas-e az adott színész a pályára, milyen a testalkata, milyen szerepkörben játszik, megérdemli-e a sikert. Az írófeleségekről készült portrék azonban inkább karikatúrák, és irreálisan és bohózatjelleggel rosszmájúak. Ez a kívül maradás, külső szempont teszi jól megírt szövegekké őket: enélkül indulatos, féltékeny fröcsögéssé fajulnának.

Másrészt pedig ezekben a portrékban a feleséglét, az írófeleséglét körbejárása a lényeges. Mintha önmaga feleség voltát figurázná ki és állítaná pellengérré kegyetlenül, szatirikus élel. Miért lehetett ez fontos a számára? Talán azért, mert látta, ránőtt ez a szerep, nem tud belőle kibújni. Minden bizonnyal nem is akart volna, hiszen identitásának biztos bázisát adta az, hogy Kosztolányi özvegyeként a nagy író hagyatékával foglalatzkodhatott, de nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy mielőtt férjhez ment, sikeres színésznő volt, és hogy házassága alatt kezdett novellákat írni, amelyeket Görög Ilona néven publikált a *Nyugat*ban. Foglalkoztatja tehát az a kérdés, hogy hogyan szólalhat meg: színésznőként, írófeleségként, írónőként. A saját kora mind a három szerepben ismerte és elfogadta, kiderül ez az azokról újságcikkekből is, amelyekben könyveiről esik szó, és a vele készült kisebb-nagyobb interjúkból is. Ezeket gyűjtötte, hagyatékában megtalálhatók az újságkivágások.

Az utókor az 1950-es évek elejétől a 2000-es évek közepéig három szerepe – színésznő, író, írófeleség – közül csak az utóbbiként tartotta meg emlékezetében, íróként hosszú időre kimaradt az irodalomtörténet-írásból. Újrafelfedezése viszont esélyt ad arra, hogy női irodalmi hagyományunk fontos alkotójává váljon. Hogy azonban ez mennyire nem egyszerű folyamat, arra bizonyíték, hogy még Borgos Anna is – akinek a szövegek közreadását köszönhetjük – úgy véli, „a Tüzes cipőben *nem elsősorban irodalmi eredetisége teszi értékessé; olyan események hiteles és átélhető személyes dokumentuma, amelyeket nehéz felidézni, és lehetetlen elfogadni*”.¹¹ Ebben az ítéletben a férfiközpontú irodalomszemlélet normáit, műfaji hierarchiáját érhetjük tetten, amelynek értelmében egy memoár – a memoár mint műfaj – irodalmi értéke alacsony. A minőségelv effajta kultiválásával egyes feminista elképzelések szakítanak, s azt javasolják, vizsgáljuk felül, milyen szempontok alapján alakítjuk ki az értelmezést befolyásoló minőség ismérveit. Amíg ugyanis a „minőség” csak mint hivatkozási alap funkcionál, s határozza meg az értelmezést és az értékelést, addig nincs mód a kánon bővítésére,¹² e hagyományos mércék alapján a női szerzők művei alulmaradnak.

Míg a BUKKOKBAN SZÜLETTEM előszavát abban a reményben zárja Borgos Anna, hogy közreadása „*egy lépés lehet az irodalomtörténet és az irodalmi kánon határán mozgó személyiségek és munkák felkutatásában és dokumentálásában, ezen keresztül pedig talán e kánon újraértékelésében is*”,¹³ addig a másik oldalon Szilágyi Zsófia ÖZVEGY, BUKKOKBAN című írásában úgy véli, Harmos Ilonát azért nem olvashatjuk nem Kosztolányi felől, mert Kosztolányit nagyon szeretik az olvasók: és pedig valóban szeretik, nem úgy, mint más írókat, akiket kultikusán tisztelnek például. És bár a feleség az érdeklődést férjének köszönheti, emiatt lett sikerszerző, az olvasók szeretete órá mégsem vetülhet rá (Szilágyi Zsófia következetesen Kosztolányinének hívja), lévén, hogy „*az írófeleségek (és különösen az íróözvegyek) még akkor is többnyire negatív szereplői az irodalomtörténetnek (és az irodalomtörténet »pletykarovatának«), ha férjüket Kosztolányihoz hasonlóan szeretet övezi*”. Cikkét azzal fejezi be: csak akkor olvassuk Harmos Ilonát, ha ezt nem Kosztolányi olvasása helyett tesszük, hiszen mégiscsak Kosztolányi a „főszereplő”.¹⁴

Ezzel, figyelmen kívül hagyva a női irodalom történeti és kánoni helyzetéből eredő speciális helyzetét és értelmezési igényeit, visszaírja Harmos Ilonát abba az irodalmi diskurzusba, amelyben az általa képviselt írásmód és műfajok értéktelenebbnek számítanak, mint a komolynak tartott férfi irodalom képviselőié. Pedig Harmos Ilona sikerrel lépett ki ebből a skatulyából, és az ismeretlenség homályából is, hiszen a Noran Kiadó által 2003-ban és 2004-ben kiadott kötetek – az 1948-ban már megjelent TÜZES CIPŐBEN és a korábban kiadatlan, hagyatékban rejtőző szövegeket tartalmazó BUKKOKBAN SZÜLETTEM nagy sikert arattak: összesen, több utánnomásban, tízezer példány fogyott el belőlük. (Szilágyi Zsófia egyébként részben újragondolja álláspontját egy következő tanulmányában, annak hatására, hogy Harmos Ilona egy szövegét beválogatták egy női irodalmi antológiába, s ezzel „*a mai női irodalom előfutáraként lett elgondolható*”.¹⁵

3. Női olvasás

Elképzelésem szerint az a feladatunk, hogy egy értő és odafigyelő olvasási mód keretében meghalljuk az író Harmos Ilona hangját, hogy kiszabadítsuk őt a skatulyából, abból a bezártságból, amelyről a burok metaforájában is beszél. Még akkor is, ha ezt a hangot ő maga sem hallotta tisztán, sőt akkor is, ha nem is hallhatta, hiszen korának normái szerint nőként elsősorban feleség volt és anya, s csak másodsorban író. Tudnunk kell azt is, hogy ha bevett férfi irodalmi normák mentén hasonlítottunk össze női írókat férfi

írókkal, az előbbieket törvénytörően alulmaradnak. Új elemzési szempontokat kell tehát találnunk, és ez a kánonok és elvárások átrendeződését is magával vonhatja.

A günokritikai kutatások szempontrendszere lehet ebben a segítségünkre.

A dzsendertudomány egyik irányzata, a női írók műveivel foglalkozó irodalomkritikai iskola, melyet Elaine Showalter nevezett el 1979-ben günokritikának (szemben a feminista kritikával, amely férfiak műveiben a női alakokat, szerepeket, vagyis a nők reprezentációs lehetőségeit vizsgálja),¹⁶ régóta foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy milyen nehézségek árán kezdenek írni a nők, akik az elmúlt évszázadokban nem juthattak szóhoz: milyen pszichés, jogi, identitásbeli problémái vannak egy éppen írni kezdő nőnek, az írni kezdő nők generációinak.¹⁷

A günokritika egyik alapműve, Sandra Gilbert és Susan Gubar *AZ ŐRÜLT NŐ A PADLÁSON* című kötete a szerzőségtől való szorongásról, az alkotásszorongásról beszél, „*amely komplex és gyakran jórészt öntudatlan félelmekből áll össze*”, amelyek értelmében „*az alkotás mint olyan nem való a nőknek, nem illik a női nemhez*”.¹⁸ A kötet egyik célja, hogy vitatkozzék Harold Bloom *A NYUGATI KÁNON* című művével. Bloom a nyugati irodalmak kánonját középosztálybeli, fehér, férfi írók műveiből válogatta össze, és úgy véli, az irodalmi fiúknak az irodalmi apák tehetsége miatti szorongása, hatásiszonya vezet ahhoz, hogy a fiúk az apákról leszakadva, velük versengve és szembeszállva kidolgozzák saját, független írói nyelvüket. A nőket az egész elképzelésből teljes mértékben kihagyja.¹⁹ Gilbert és Gubar szerint a női írók, akik ebből a kánonból kimaradtak, nem függetlenséget, hanem hagyományt és női elődöket – irodalmi anyát – keresnek, akire támaszkodva írni kezdhetnek. Szorongásuk oka ennek a hagyománynak a hiánya, az, hogy nincsenek mintáik az íráshoz, hiszen voltak olyan korszakok, amikor a nőknek nem is volt joga az önálló véleménynyilvánításhoz, nem volt választójoguk, és magántulajdonuk sem lehetett. Magukat a férjük tartozékának, tulajdonának, tárgynak tekintették,²⁰ így az írás, melyhez független szubjektumpozíciók kidolgozására van szükség, nem vált általános gyakorlattá a körükben.

Az önéletrajzi narratívákkal foglalkozó günokritikai kutatások felhívják a figyelmet arra, hogy „*a XX. század legnagyobb részében lehetetlen volt, hogy a nők önéletrajzi narratíváikban jogot formáljanak teljesítményükre, beismerjék ambícióikat, és hogy felismerjék, elért eredményeik nem a szerencsének, sem pedig mások nagylelkűségének vagy erőfeszítéseinek köszönhetik*”.²¹

„*Valahányszor lefirkantom vagy lekanyarítom a nevem, mindig futó idegesség és szégyenérzet lep meg, mintha valami helyesírási hibát csináltam volna. Szeretném kiradírozni és újrainírni az egészét. Nem vállalom a közösséget a névalírással. Mielőtt leírnám, szebbnek, különbnek, érdekesebbnek képelem. Olyan leverő érzés ez, mint tükörbe nézni*” – írja Harnos Ilona egy naplójegyzetében.²² Családi neve a magyarosítás előtt Schlesinger volt, színésznőként Harnos Ilona néven szerepelt, novelláit Görög Ilona néven publikálta. A szülői házban Ilonának, Ilkának nevezték, férje és gyereke, barátaiak Manyiként ismerték. De a gyakorlati aspektuson túl ennek a megjegyzésnek mélyebb jelentősége is van. A firkantás és kanyarítás szavak, amelyekkel az írás aktusát illeti, arra utalnak, hogy nevének leírása gyors, sietős cselekedet, amelyen túl kell esnie, nem pedig komoly dolog, tett, amelynek során önmagához tisztelettel viszonyul. A leírt névvel nem vállalja a közösséget, hibának éli meg, és szégyenérzetet vált ki benne. Kérdés, hogy melyik nevének leírásáról van itt szó. A kéziratárban található szövegek többségén a „Kosztolányiné” vagy a „Kosztolányi Dezsőné” aláírás szerepel. Ez az az aláírás, amelyet „szebbnek, különbnek, érdekesebbnek” képzelt, még mielőtt leírja, vagyis még mielőtt az tükörként funkcionálhatna a számára. A tükörbe nézés és a név leírása, vagyis véglegesség tétele közötti egyen-

lőségétél ebben az összefüggésben az identitásnak az írásban való megjelenésével kapcsolatos. Kosztolányinének gondolni magát pozitívabb énképet ad, mint Kosztolányinének lenni. A nevet leírni és magát e név tükrében látni: leverő, nem pedig érdekes, szép, különleges. Ebben a pozícióban, az illetéktelenségtől való szorongás és az érvesztestől való félelem pólusai között valósulhat meg egy írófeleség írói tevékenysége.

Harmos Ilona még férje életében publikált novellákat. Férje halála után megírta a róla szóló életrajzi munkáját, majd tíz évvel később a háborús memoárját. Publikálatlanul maradtak portréi, a gyerekkoráról és a Karinthyról szóló könyve,²³ amelyeket az ötvenes években írt. Életpályája tehát a visszaemlékezések tekintetében érdekesen tagolódik: voltaképpen életének minden szakaszát megírja, de asszonykorát a férjéről, illetve a Karinthyról szóló életrajzból ismerjük, kislánykorát és időskorát a memoárjaiból. Mintha a férj – és a másik férfi, akibe többek szerint szerelmes volt – fénye által elhomályosítaná saját magát.

A nők számára könnyebben adódó kulturális konstrukció, ha másról írva beszélnek önmagukról. A biográfia autobiográfiaként, a női életírás speciális eseteként (Marylin Yalom)²⁴ is értelmezhető, vagy reflektált, vagy tükör-autobiográfiaként (Carol Hanbery MacKay).²⁵ A nők tárgyakon keresztül, a férfival való dialógusban láttatják önmagukat: a megszólalást a férfi (nagysága) indokolja és legitimálja, s a saját történet valaki más élettörténeti dokumentumává válik. Az elterelt autobiográfiában (Taura S. Napier)²⁶ a nők anélkül írnak az életükről, hogy a szövegben hősnővé, sőt szereplővé válnának, ehelyett énjüket mintegy másokban tükröződve, mások prizmáján keresztül hozzák létre.

A nők által írt önéletrajzoknak számos közös tulajdonságát vizsgálták a günökritikai kutatások keretében. Egy női önéletrajzokról szóló tanulmány összefoglalója szerint „*a nők autobiográfiái az emberi kapcsolatokra helyezik a hangsúlyt, mert megszokott a számukra, hogy magukat másokhoz való viszonyaikban gondolják el, mint valakinek a lányát, feleségét, anyját. A kapcsolatokra fókuszálás azt is jelenti, hogy a női életírások tipikusan a privát, otthoni életre koncentrálnak, szemben a férfiszövegekkel, melyek a szerzőnek a nyilvános szférában végzett tevékenységét helyezik előtérbe*”.²⁷

Sélei Nóra számol be arról, hogy angol feminista kutatók szerint ez – vagyis hogy az „én” másokhoz való viszonyában, nem pedig másoktól való elkülönülésében definiálódik – a XVII–XVIII. századi női önéletrajzokra is jellemző; a női irodalmi hagyomány meghatározó, a női életírás paradigmaticus vonásának tekinthetjük tehát.²⁸ A Személyes Narratívák Kutatócsoport tagjai nők életírásait, életrajzait, önéletrajzait s nőikkel készült életútinterjúkat elemeztek az 1980-as években. Arra a következtetésre jutottak, hogy „*a nők életírásaiban nagyobb szerephez jut a nemek dinamikája. [...] A férfiak számára a nem jelentéktelen kategória. [...] A nők ritkán mondják el a történetüket anélkül, hogy a nemi dinamikára utalnának. [...] A nők azt feltételezik, hogy az életet csak akkor lehet megérteni, ha az ember figyelmet fordít a nemi szerepekre és a nemekkel kapcsolatos elvárásokra. Akár elfogadja egy nő ezeket a normákat, akár szembeszáll velük, az életét nem tudja megírni, ha a nemét magától adottnak veszi*”.²⁹

4. Test

BUROKBAN SZÜLETTEM

A BUROKBAN SZÜLETTEM című memoár ebben az értelemben tipikus női önéletírás, regényes önéletrajz. Harmos Ilona kislány- és kamaszkorát dolgozza fel benne, a történet azzal ér véget, hogy a tizenhat éves lány anyja tudta nélkül elmegy meghallgatásra egy színészhez, aki azt javasolja, iratkozzon be a Színművészeti Akadémiára.

A kislány Ilona tizenegy gyerek közül a nyolcadik, ez meghatározza énképét; magát testvéreinek sorában helyezi el, ebben a viszonyrendszerben alakul ki a szerepe és a rangja: „Dóra, Margit, Gyula, Erzsi, Arany, Jenő, Ilka, Károly, Vilma, Endre. Napjában talán százszor is, akár akarom, akár nem, fel kell sorolnom a testvéreim nevét, így, kor szerint, Dóra, Margit, Gyula, Erzsi, Arany, Jenő, Ilka, Károly, Vilma, Endre. Én Ilka vagyok. Jó mélyen, a közepén túl, inkább a vége felé. Saját nevem is mindig mondom a maga helyén, másképpen ösz-szezagyválnám...”³⁰

A könyv érzékletesen mutatja be a kislány Ilka érzékek és primer érzések uralta világát. A kislány testi élményként fogadja be a világ eseményeit, az ételeket, az időjárást, a betegségeket, a különféle egyéb testi tapasztalatokat, beleértve a gyermeki test első erotikus érzéseit is. „*Ha megérezem a sárgadinnye édes-csípős illátát, sikítani szeretnék örömmel. A görögdinnye vörösségére kikerekedik a szemem, mint a macskának a sötétben, s a testemben érzek jót, ha ropog, amikor lékelik és felszelik.*”³¹

A nyitójelenetben a gyerek szemével látjuk az anyát, akinek elsősorban a teste valóságos számára, ebből a testi kötődésből származnak az anyja iránti érzései, amelyeket aztán a felnőttek nyelvére próbál lefordítani. Az anya, aki Ilka szemében egy hatalmas, puha, fogdosni való test, a felnőttek világában „fess asszonynak” számít: „*Mamát sokszor kinevetjük. Papát nem, őt nem lehet, tőle csak félni lehet, és sajnálni kell, mert beteges. Mamát nem kell sajnálni, mama egészséges, csak ha »üdő lesz«, reumás. Elhívhatja a masszázsonőt [...]. Nekem be szabad mennem, ha mamát dögönyözik. Nézem, szeretnék én is föl s alá szánkázni rajta a tenyermel, nyomkodni az ujjaimmal. Sokan úgy mondják, hogy nagyon fess asszony. Szinte csodálatos [...] Jaj, jaj, annyi gyerek után.*”³²

A gyermek Ilka teljesen egészséges viszonyban van az anyjával, a testvéreivel, s ennek folyamányaként egészséges identitása alakul ki. Identitásában fontos része van a nemi identitásnak és a későbbiekben zsidóságának. Ilka lány, teste hangsúlyozottan lánytest, tapasztalatai kislány-, majd nagylánytapasztalatok. „*Fiúknak több szabad, mint lányoknak. A fiúk illetlen szavakat is mondhatnak.*”³³

A narráció meglehetősen összetettséggel mutatja be a gyerek látásmódját, a naplószerűen felidézett, jelenné tett múlt idejébe szövi bele – tükörként – a visszaemlékező felnőtt hangját, időnként pedig ki is szól, explicit kommentárokat is megfogalmaz. Így a lánynak születni kérdésében is ütközteti két generáció szemléletmódját: „*Amikor megszülettem, s papa megtudta, hogy lánynak születtem, ezt mondta: | – A fene egye meg. | [...] Biztosan jobban örült volna, ha a halott Imruska helyett megint fiút kap. A fiúnak mindenki jobban örül, mint a lánynak. Abban az időben a szülők ösztömben bevallották, hogy fiúnak jobban örülnek, mint lánynak. Harminc-negyven évvel később ezt letagadták, még önmaguk előtt is.*”³⁴

Ritkaság, amilyen nyíltsággal a szöveg a kislány öntudatlan szexualitásáról, a gyermeki maszturbációról, az ezekhez kapcsolódó testi érzésekről beszél, s arról a folyamatról, ahogyan ez lassanként tudatossá válik. „*Gyula után a padlásra indulok. Szeretek fölmászni, olyan húsen libeg az ingem meg a kötöm, olyan kellemes fölfelé lépdelni a létrán, egyik combom elválik a másiktól, mint amikor a pipacsbimbóról szétveszem a zöld borítóját, s kinyitom a virágját. Azt is tudom, hogy az ingem alá lehet látni, tudom, hogy ez nem illik, de nem tehetek róla. [...] Én félnék a mennyországban, mert nagyon magasan van, a padláson is félek, mikor fölérek, olyan félős bizsergést érzek a hasamban, mintha valami ki akarna folyni belőlem. Amikor hintán repülök, akkor is érzem ezt. Ha mászok fölfelé a hintakötélen, azután fölülről hirtelen lecsúszok, vagy amikor belekapaszkodom az ajtókilincsbe, s a két térdem odaszorítom a nyitott ajtó oldalához, s úgy nyekegetem az ajtót, akkor mást érzek, de arról nem szabad tudni senkinek a*

*világon. Azt a jót én magamtól találtam ki, más senki nem is tudja. Csak az van benne, hogy utána félni kezdek valamitől, magam sem tudom, mitől, attól, hogy meg fogok halni, vagy valami betegségtől. Sokáig játszani sincs kedvem, azt mondják, »ideges«, »komisz kölyök«, »képzelt beteg«.*³⁵

A maszturbáció esetében is és a szexualitáshoz kapcsolódó egyéb esetekben is fokozatosan lép be az önértelmezésbe az ezekhez a „jó érzésekhez” kapcsolódó – polgári – kontroll, az illet tudás kötelezettsége és még később a szégyenérzet. Ennek a normarendszernek a következménye például az elbeszélő nővéreinek agresszív reakciója a következő, szintén szokatlanul szókimondó jelenetben: „[Margit] egyébként nem törődött egyikünkkel sem. Sokat bámulta magát tükörben, s egy ízben rajtakaptam, a földig érő konzoltükör előtt ült a szőnyegen, szétvetett combbal, felhajtott szoknyával vizsgálgatta magát. | Fölugrott a földről. | – Ha árulkodni mersz, véresre verlek, te taknyos. Esküdj meg, hogy nem árulkodsz.”³⁶

A szöveg részletesen foglalkozik azzal, ahogy a kislányból nagylány lesz, leírja a nagylányság vágyát és a hormonális változásokat. A testi változások az anyától való elfordulásban, leválásban érhetők tetten: a fogdosni való, vágyott test helyébe az anya taszító szaga lép. „Nagylány akarok lenni végre. Szabad. Gyerekekkel, cseléddel, örökké hányavetűn, parancsolón, elégedetlenül beszél mindenki. Végre egyszer vegyenek emberszámba, beszéljenek tisztelettel, komolyan velem. Ezt nem érhetem el addig, amíg nagylány nem leszek. Huzigálom lefelé a szoknyámat. | Nagylány akarok lenni. | Éjszakánként nyugtalanul alszom, furcsa, zavaros álmaim vannak, nehezen ébredek, reggelenként fáradt vagyok. Borjúhústól irtózom, egészen rosszul leszek a szagától. Nem tudom, mi van a szaglással, olyan érzékeny. Mama szagától, ha megérzem – és mostanában mindig érzem, hiába fürdik minden nap –, legszívesebben nekiszaladnék a világnak. Savanyúságot ennék reggeltől estig. Valamelyik nap megettem egymagam egy nagy üveg ecetes uborkát.”³⁷

Igazán különleges, ahogy leírja első menstruációját is, szóba hozza ezt a tabutémát, sőt, egy ehhez kapcsolódó népszokást is megemlíti: az első menstruáció beköszöntekor a lányt az anya vagy egy idősebb nőrokon pofon vágja. „Mikor le akartam feküdni, rettentően megijedtem. Az ingemen észrevettem valamit. Olyasmit, mint amikor kicsi koromban eprezni mentünk. Tudtam róla, hogy ez van, lányok sugdosták az iskolában, s a testvéreim alszoknyáin is észrevettem a nyomát. Időnként éjszakára piros barchet vagy perkál alszoknyát öltöttek, de beszélni még senkivel sem beszéltem erről a dolgról. Aranka fülebe sügtam. | Aranka pofon ütött. | – Nem vagyok rá kíváncsi – kiabálta éles hangján. – Nekem ne mondj ilyen szentelenséget, te taknyos, tartsd magadban! Nem muszáj azt az egész világnak kikürtölni. | Szégyellem magam, dühös vagyok, mégis azt akarom, hogy más is tudja. [...] | Kisompolygok Marihoz, úgy intézem, hogy észrevegye. | Amikor meglátja, szó nélkül kétszer pofon vág, egyszer jobbról, egyszer balról. Nem erősen, de mégis pofon ütött engem a cseléd. Elképedek, alig tudok szóhoz jutni, azt hiszem, hogy tüstént nekiugrok és kikaparom a szemét. | – Hogy szép piros maradjon, ne legyen sápadt – mosolyog cinkos babonasággal. [...] Pofon ütött, s én nem is haragudhatok rá. Fölavartott ezzel a két pofonnal, s most már én is beszélhetek és tudhatok sok mindenről. Arankával nem törődök, utálatos, irigy kutya. [...] | Mari kivesz egy piros perkál alszoknyát a szekrényből. | – Vegye föl éjszakára. Reggel csavarja össze, és tegye a párnája alá, nehogy meglássák. Nem muszáj az egész világnak kikürtölni – mondja ő is. | Szeretném az egész világnak kikürtölni.”³⁸

Ez a pofonvágási rítus a balti népek és a kelet-európai zsidóság körében szokásos. Az alapja az az elképzelés, hogy a test alsó és felső része egymás tükörképe, ezért a kipirosodó arc ellensúlyozza a menstruációs vérvesztéséget, a kívülről okozott fájdalom a belső fájdalmat. A pofon az arcba vonzza a vért, amely a méhből folyana; minél nagyobb a

pofon, annál pirosabb lesz az arc, annál rövidebb lesz a lány menstruációja, és annál tovább lesz termékeny.³⁹ Fizikai síkon magyarázható ez azzal is, hogy a pofon a menstruációt gyakran kísérő vérnyomáscsökkenés ellenében hat (pirosabb az arc), az ütés miatt is, illetve az ütés kiváltotta meglepetést, ijedséget, dühöt követő vérnyomás-emelkedés folytán.

Érdekes, hogy itt két pofonról van szó: az egyiket Aranka nővérétől kapja Ilka, a másikat a cselédtől, Maritól. Mintha a pofon két vonatkozása különülne el bennük. Az első, a magyarázat nélküli pofon jelenti az elutasítást, az idősebb féltékenységét, az erőszakot, a megszégyenülést, az alávetettséget. A másodiknál megérkezik a magyarázat is („*hogy szép piros maradjon*”), amelyből Ilka számára kiderül, hogy a pofon beavatási rituálé, „babona”. A menstruációhoz egyébként is ezek a képzetek tapadnak: az egyik oldalon a szégyen, a tisztátlanság, a másik oldalon a női létbe való beavatottság. A pofon mint a menstruációt szimbolizáló elem kiemel a gyerekkorból. Megmutatja, milyen összetett érzések kísérik a menstruációt, s megtanít, egy idősebb nőtől származó információként, arra, hogyan, milyen összetett módon „kell” megélni ebben a kultúrában a havi vérzést: alávetettségként, mert kontrollálhatatlan testi funkció (nyelvileg ezt fejezi ki a hozzákapcsolt ige: „megjön”), amely emiatt szégyellnivaló, rejtegetni kell, pontosabban, úgy tenni, mintha nem lenne különösebb jelentősége.⁴⁰ Ugyanakkor a női lét kelléke, a nők közös tudása, titka. Ehhez még az is hozzátartozik, hogy a nők egymás közötti viszonyát is megjeleníti: az idősebb nő pofon vágja azt, akiből éppen most lett nő, jelezve azt, hogy ezzel kapcsolatban neki is vannak érzései: eddig ő volt a termékeny nő a családban, most egy másikkal is osztoznia kell, vagyis, különösen az anya-lány viszonyban, ez az anya öregedésének első jele is egyben. Mindezek az elemek megvannak ebben a szokásban és Harmos Ilona tabutörő leírásában is. (A szöveg még egy helyen visszatér a menstruációra, amikor is Ilkát és nővérét egyik fiútestvérük „üti-veri”, amikor meglátja véres fehérneműjüket, vagyis amikor tudomást kell vennie nővérei nő voltáról. A szöveg ezt a fiúnak a férjhez menni készülő Aranka iránti féltékenységével hozza összefüggésbe.)

A memoár második felében a már nagylány Ilka nővérei sorra férjhez mennek. Számptalan házassági modellt láthatunk, de egyik létrejövő kapcsolat sem lesz boldog.⁴¹ Az anya hosszan manőverezik, hogy a lányokat mihamarabb férjhez adják, lévén, hogy az apa egyre romló egészségi állapota miatt a jövőjük máshogy nem biztosított. A két nagyobb lány esetében az első partit vissza kell mondani, Dórát a vőlegény utasítja vissza, míg Margit esetében az apa dönt úgy, a vőlegénnyel kapcsolatos új információk birtokában, hogy nem adja hozzá a lányt. Mindkét lánynak viszonylag hamar találtnak új férjet. Dóra, akárcsak az anyjuk, évente szüli a gyerekeket, és beletörődik sorsába vidéki, csúnya, de megbízható férje oldalán. Margit férje kártyázik, iszik, nagyevő, nem tartja rendben az anyagi ügyeiket. A szép Margit udvarlókat fogad, kalandokba bocsátkozik. A harmadik lány, Aranka férje ellenséges és bizalmatlan a családdal, Arankát távol tartja tőlük. Az infantilis, fejletlen Erzsikét pedig, aki férje szerint a háztartás rendben tartására és a szexuális életre egyaránt alkalmatlan, a tizenhat éves Ilka hozza haza a férjétől, Erdélyből. Visszakapott hozományából nyitja az apa halála után elszegényedett család a trafikot, Erzsike ott dolgozik az édesanyjával, amíg egy nap mellbe nem lövi magát. Ő az egyetlen, akinek az esetében az édesanya hajlandó belátni, hogy a házasság nem sikerült, bár egy-egy későbbi megjegyzéséből azért kiderül, hogy látja, lányai nem csináltak jó partit.

Ilkára – akit kezdettől fogva különcnek tartanak a családban, s akinek másságát (eszét, színészi képességeit, furcsa szokásait, irracionális félelmeit) bár nem szeretik, de tisztelőben tartják – más sors vár. Ilka jellemvonásait főként Mari, a cseléd és az édesanya tükreben láthatjuk. („*Csodagyerek – mondják. – Csak ne volna olyan istenverte rossz.*”)⁴² Nem leírásokból, hanem mások hozzá intézett szavaiból ismerjük meg őt: „*Maga a legokosabb mind között. Több esze van, mint valamennyinek együttvéve.*”⁴³ Így anyja visszaemlékezéséből derül ki az ő számára is, hogy a családi fényképen azért ül durcás arccal, mert nehezen harcolta ki, hogy az ő kezébe adják a labdát. Különbözőségének tudata Ilkát végig elkíséri, és az után az affér után erősödik fel, amikor apja megveri, mert rózsát lop egy kertből. Az apa a zsidóságukkal kapcsolja össze ezt az ügyet: azért dühös, mert a lány a lopással rossz hírbe keveri őket – mint zsidó családot. Ilka ettől kezdve fantáziál, félelmei vannak, és pszichoszomatikus, fulladásos tünetei. A varrónői foglalkozástól is ez kíméli meg végül: köhögni kezd, anyja a tengerpartra küldi, s ezután merül fel a színészi pálya ötlete.

A BUROKBAN SZÜLETTEM női könyv, női önéletrajz. Az amerikai szakirodalom 1980 óta beszél női autobiográfiáról mint külön műfajról; számos vizsgálat foglalkozik e műfaj megkülönböztető jegyeivel: a másokkal való viszonyokban kialakuló identitással, a kapcsolati hálóra, a családi kapcsolatokra fókuszálással, a lánytest és a női test, az érzések és a pszichoszomatikus tünetek fontos szerepével, közvetlenséggel és az intimitással, a bizonytalan elbeszélői szubjektumpozícióval, az alávetettség érzékeltetésével, az írástól való szorongással és azzal, hogy a tárgyalt témák a privát szférába tartozók. Az elbeszélő természetes, könnyed, ám írástechnikailag kimunkált hangja, a naplószerű elbeszélői távlat, a szépirodalmi igénnyel felépített szerkezet, a cselekményszálak, a jelenetezés, a beszédfordulataikon, cselekedeteiken keresztül jellemzett szereplők, a párbeszédre révén a BUROKBAN SZÜLETTEM sokkal inkább szépirodalmi mű, mint dokumentum; innen nézve egy kifejezetten jól megírt könyv, amelyet azonban Magyarországon nem elismert műfaja az irodalomtörténeti kánon peremére sodor; annak ellenére, hogy alapvetően fontos hiánypótló mű, amelyben lányokról, a lányok testi és lelki fejlődéséről lehet olvasni.

5. Tükör

Kosztolányi Dezsóné: KOSZTOLÁNYI DEZSŐ

Harmos Ilona életének további szakaszait nem írta meg hasonló nyíltsággal. Nincs ezzel egyedül: az Adele Hugónak, Victor Hugo feleségének férjéről írott életrajzát mint tükör-autobiográfiát elemző Marilyn Yalom is megállapítja, hogy Adele Hugo a gyermekkoráról ír felszabadultan – még mielőtt a feleséglet tiltó szabályai, a férjhez menéssel együtt járó önfeladás kötelezettsége el nem éri.⁴⁴ Ha saját asszonykoráról nem is beszél nyíltan Harmos Ilona, az édesanyjával, annak szexuális életével kapcsolatban tesz néhány nyílt megjegyzést: „...*papa betegségének előrehaladásával egyéb hiányok is támadtak. Sok-sok év után anyám vallott erről. – Ha láttam parasztlányokat dolgozni a mezőn, el kellett szaladnom a közeliükből, olyan szenvedélyes vágyat éreztem ölelő karok után. | Szégyenkezve hallgattam ezt a vallomást. | Később az is eszembe ötlött, hogy talán háziiorvosunk is átsegítette mamát válságos órákon. Némelykor feltűnően sok időt töltöttek egymással.*”⁴⁵

Férjes asszony koráról más műfajban, Kosztolányiról szóló könyvében emlékezik meg, a nagy író özvegyének pozíciójából. Ez a kötet megjelenésekor, 1938-ban jelentős visszhangot váltott ki, s a kritikák nagy része pozitívan fogadta. Kiemelik érdemeit: „*fejbeközlőntőan megdöbbenő őszinteségét*”, bensőségességét, azt, hogy közletről mutatja be

a nagy író életét, hogy megismerhetjük belőle Kosztolányi súlyos betegségének részleteit.

Elismerik Kosztolányi életében betöltött szerepét is: „*Hogyan tudta ez az asszony az urát megmanaszálni! Bámultuk, hogy a budai remeteségben élő poéta helyett hogyan harcolt ez az asszony a költő érvényesüléséért, anyagi és hírbeli érdekeiért! [...] Persze olyan asszony kellett ehhez, mint Harmos Ilona, aki hihetetlenül tudatosan élte a maga kétlaki életét: bohémienne és Katuska egy személyben.*”⁴⁶

Dicsérik írói teljesítményét is, különösen az utolsó évek leírását⁴⁷ s azt, hogy „*bámulatos ízléssel és fegyelemmel áll meg azon a ponton, amelyen túl már a kegyetlenség vagy a pletykálkodás bűnét követné el. Kosztolányiné oly kitűnő író, hogy egy pillanattig sem érezzük azt a szorongást, hogy közel volna ez a veszedelem.*”⁴⁸ Bóka László azt is megjegyzi, hogy „*a szerző szinte kínos óvatossággal igyekszik a háttérben maradni*”, valamint hogy ez a kötet „*új írói avat – Görög Ilonából Kosztolányi Dezsőné*”.⁴⁹ Hogy kell vajon ezt az ambivalens dicséretet érteni? Görög Ilona, aki már korábban is publikált, most jutott el oda, hogy férjéhez méltó író legyen, de ugyanakkor elveszíti önálló írói nevét, s asszonynevén szerepel?

A kritikák egyöntetű véleménye szerint Harmos Ilona kiváló az írófeleség szerepében: szerepéhez illően a háttérben marad, s férjét még annak halála után is „*manaszálja*”. Ez a könyv tehát tükör-autobiográfia, amelyben a nagy férfiről való írás teremt alkalmat a nőnek arra, hogy magáról is írjon,⁵⁰ máson keresztül mutatva meg önmagát is.

A Kosztolányi-életrajz női szemlélettel megírt könyv:⁵¹ nem csak a nagy író irodalmi pályafutása, vagyis nyilvános, „*férfias*” élete a téma, hanem a hagyományos értékrend szerint az otthon szférájába tartozó, nőiesnek, komolytalannak minősülő dolgok is: megtudjuk, mit eszik Kosztolányi reggelire, milyen sok kávét iszik egész nap, hogyan dolgozik; hogyan utaznak, idegen helyen hogyan szorong, odáig, hogy pánikrohama van az első éjszakán, és felesége ápolja. Kosztolányi betegsége, a rák és a stockholmi kezelések jelentős részét teszik ki a könyvnek.

Nem tudhatjuk, mennyire hiteles a könyv nyújtotta történet; az értelmezők általában elfogadják állításait, kivéve a kései Radákovich Mária-szerelem leírását, mely megosztja a véleményeket. Kosztolányi kutatója, Szegedy-Maszák Mihály ebből a részletből kiindulva az egész könyv hitelességét megkérdőjelezi,⁵² Borgos Anna viszont ezt túlzásnak tartja – ő úgy véli, a könyv egészében hiteles beszámolót nyújt a házaspár életéről, s hogy bárhogy is alakult valójában ez a szerelmi háromszög, már ahhoz is nagy lelki erő kellett, hogy az özvegy – akár ha saját szerepét szépítve is – beszámoljon róla.⁵³

A Személyes Történetek Kutatócsoport tagjai ezzel a kérdéssel kapcsolatban arra a következtetésre jutottak, hogy „*[a]mikor az életükről beszélnek, az emberek olykor hazudnak, megfélekednek sok mindenről, túloznak, összezavarodnak, és összekevernek dolgokat. Mégis igazságokat tárnak fel. Ezek az igazságok nem úgy mutatják meg a múltat, »ahogy volt«, az objektivitás mércéjének megfelelően törekedve; de megmutatják a tapasztalataink igazságát*”.⁵⁴

Ha abból a szempontból olvassuk Harmos Ilona kevert műfajú könyvét, hogy az milyen információkat árul el a szerzőjéről, az író nőről, az írófeleségről, azt találjuk, hogy a szerző többször is utal arra, hogy önálló élete áldozatul esik a férjének való alárendelődésnek. A színpadi szereplésről házasságuk elején lemond, később kialakuló írói ambícióit férje vegyes érzésekkel fogadja. Számomra azonban e tekintetben az volt a legárpukodóbb, ahogy a mindennapok látszólag ártatlan leírásából azért mégiscsak kiderül, hogy szippantja be a férj élete a feleség életét, hogyan rendelődik alá a nő a férfinak. Érdekes módon nem is annyira a gyerek körüli feladatok veszik el cselekvési terét, hanem sokkal inkább a gyerekként viselkedő férj, aki állandó asszisztenciát igényel.

„Ötpercenként csenget, kér valamit, legtöbbször sötét kávé, de sokszor még azt se tudja, mit fog kérni, csak azt akarja, hogy adjak neki valamit, maga se tudja, mit. [...] És belőlem se elég neki soha. Ha elmegeyek mellette, megölel, az utcán emberek előtt is csókolgat, ölbe kap [...]. Folytonosan körülötte kell lennem, mindig ad valami munkát, hogy ne legyen időm senki mással és semmi mással foglalkozni, csak övele. Valósággal megesz, bekebelez, mint a vad népek a totemüket. [...] Már valósággal az ő szemével látok, az ő fülével hallok. Amit látok és hallok, elmondom neki, s ő megírja. Többször biztat engem is az írásra. Pedig nem nagyon örül annak, hogy a magam számlájára szerepelek.”⁵⁵

Benne lehet ebben természetesen az is, hogy Harmos Ilona így próbálja önnön fontosságát, nélkülözhetetlenségét bizonygatni, de ettől függetlenül úgy tűnik, hogy Kosztolányiék háztartása és családi élete – mint ez a korszakban általános is volt – a férfi szükségleteihez igazodott. Mivel pedig ez a férfi író, és az írótól elvárható némi, a közvélemény számára izgalmas excentrikusság, Harmos Ilona ezeket a kultuszképző elemeket bőséggel szolgáltatja is, kezdve attól, hogyan rángatja ki őt éjszakánként az ágyból a férje, hogy egy-egy elkészült művet megosszon vele, vagy hogy frissítő hajnali sétára hívja, egészen az elhíresült Kisilonka-játékig, amely nyilvánvalóan szexuális életük része volt (bár ezt a könyv szemérmesen csak sejteti). A házaspár reggelenként az ágyban játszotta ezt a játékot, Kosztolányi rendezőként megadta a témát, kijelölte felesége szerepkörét, ő pedig eljátszotta az aznapi kislányszerepet. Valódi színpad helyett ebben a kétszemélyes színházban élhette ki Harmos Ilona színészi ambícióit (illetve esetenként férjét kísérte felolvasóestekre, s férje verseit olvasta fel).⁵⁶

Elmondja például azt is, hogy az ÉDES ANNA ötlete az övé volt. Aztán csodálattal ír arról, hogyan bontja ki zseniális író férje az ő bizonytalan, félve felhozott ötletét valami nagyon komoly dologgá. („Minden nap jobban ámultam, hogy mi lett az én szegényes elképzelésemből.”)⁵⁷ Nem tudok nem kételkedni ennek az állításnak az őszinteségében, ebben a készséges önfeladásban: hiszen olyan valakiről van szó, aki maga is ír és publikál. Ha ez az önzetlenség valóban minden ambivalenciától mentes lenne, nem éreznék szükségét annak, hogy ezt megemlítsé, sőt, hogy többször visszatérjen rá.

A günokritikai szakirodalom számos olyan esetet tárgyal, amikor a feleség a háttérből, ötleteivel és önfeladásával támogatja a férjet, az általa írottakat pedig a férjnek tulajdonítják/a férj eltulajdonítja. Colette, akit e fejezet elején említettem, s aki utóbb korának egyik legöntudatosabb női írója lett, szintén így járt első férjével: első három regénye a férje, Henri Gautier-Villars nevének jelent meg. És ismert történet Zelda Fitzgerald és férje, F. Scott Fitzgerald története is: a nő elmeegógyintézetbe került, de ott írt egy regényt (SAVE ME THE WALTZ). Férje, aki mindaddig Zelda személyiségét és megnyilvánulásait regényei alapanyagául használta, s egy szintén közös életük elemeit felhasználó regényen dolgozott (TENDER IS THE NIGHT), kényszerítette feleségét, hogy dolgozza át a könyvét.

Kosztolányi és felesége esete ezeknél sokkal enyhébb. A férj azonban itt is a legteljesebb természetességgel használja fel felesége ötleteit: fel sem merül, hogy a nőt támogassa abban, hogy ötletét ő maga dolgozza ki. „– Te, egy novellatéma jutott eszembe – szóltam. – Egy tökéletes cseléd lány, aki végül is meggyilkolja a gazdáit. | – Nagyszerű – mondta rá Dide azon nyomban. – Nagyszerű novellatéma. Mindjárt fel is jegyzem.”

A jelenet azzal kezdődik, hogy Harmos Ilona egy vasárnap délutáni pihenés alkalmával „ábrándozik” egy olyan cseléd lányról, aki mindig mindent elvégez, mint egy gép. Aztán próbálja magát „beleélni a lány helyzetébe”, és rájön, hogy ez az öntudatlanság veszélyes is lehet, rémületében a lány veszélyes tettekre lehet képes. Az alkotófolyamatnak

éppen az ilyen „*ábrándozás*”, koncentráció az első lépcsőfoka, ezt követi a szereplők lelkialkatának kidolgozása, annak felmérése, hogy egy-egy szereplő lelkialkata milyen tetteket enged meg, illetve nem enged meg. Harmos Ilona éppen eddig az első fázisig jutott el, de aztán át kellett adnia a terepet a férjének. („*Én félve, bizonytalanul pendítettem meg az ötletet, s magam is elcsodálkoztam, milyen elragadtatással fogadta.*”) Furcsa, önlefokozó, álszerűen, saját érdemeit egyszerre állítani próbáló és lekicsinylő, emiatt kissé visszás benyomást is keltő megjegyzései ennek az alárendeltségnek és az ebből való kitörésre irányuló, jobbára elfojtott törekvésnek az ambivalens jelzései. És ezeket az ambivalens jelzéseket a következő generációk dzsenderkérdésekre érzékeny olvasóinak meg kell tanulni meghallani és értelmezni.

6. Az író nő

Mindaz, amit Harmos Ilonától tanulhattak volna az őt követő generációk (női) írói, feledésbe merült, nem szervesült hagyománnyá. A *BUROKBAN SZÜLETTEM* a kislány testét, szexuális fejlődését közlőről mutatta. A következő generáció írói kilügzött világban élő, testetlen lányokról írtak, mert nem tudták, hogy máshogy is lehet. Sokáig tabu volt ez a téma, mint ahogy az is, hogyan viselkedett a magyar lakosság 1944–1945-ben az üldözött zsidókkal – erről szól a *TÜZES CIPŐBEN*. Saját hagyomány nélkül a (női) írók hosszú ideig nem tudták felvenni ezeket a szálakat. Ahogy Harmos Ilonának nem volt kire – női író elődökre – támaszkodnia, úgy későbbi női írók sem támaszkodhattak őrá. S ahogy Harmos Ilona a férfinormákat követve elnyomta magában az írói, s ahogy nem vett tudomást a körülötte levő más női írókról, csak az írófeleségekről, úgy róla mint íróról sem vett tudomást az utókor sokáig. Írásaiból az írástól való szorongást, az írás vágyának elfojtását, más nők írói ambícióinak helytelenítését, az ezek felett érzett haragot és büntudatot is kiolvashatjuk, ahogy azt a törekvést is nyomon követhetjük, hogy mindennek ellenére – a jogosulatlanság bénító érzése ellenére – íróvá válhasson.

Harmos Ilona megmutatja nekünk, hogyan alakul ki egy kislány női identitása. Megszólaltatja a kislány testét. Megmutatja, milyen feleségnek lenni, és özvegynek, és azt is, hogy hogyan próbálja meg egy nő a XX. század közepén írófeleségként az írást. Hogyan adja fel saját ambícióit azért, hogy a hagyományos feleségszerepben megmaradhasson. Hogyan keresi mégis az írás lehetőségeit, azokat a műfajokat, amelyekben írni tud. Megírja férje életét. Megmutatja, hogyan áll helyt egy nő a háború alatt üldözöttként. Értelmezi saját üldözöttségét s azt, ahogy ehhez mások viszonyulnak. Megírja mindezt, annak ellenére, hogy ambivalens viszony fűzi az íráshoz: nehezen ad magának engedélyt arra, hogy írjon, mert kötök korának a nők tevékenységére és szerepére vonatkozó elvárásai. Életművéből megismerjük azokat a nehézségeket, amelyeket a nők az írással kapcsolatban tapasztalnak; látjuk, hogy a hagyományos női szerepekkel az írás csak belső harcok árán összeegyeztethető; mert több évszázados, nehezen lelközhető súlya van annak az elképzelésnek, mely szerint az írás képessége – a toll – a férfiaké, s a nők ezen a területen – mint sok más, korábban csak a férfiaknak fenntartott társadalmi és kulturális cselekvési terepen is – illetéktelenek.

Harmos Ilona írásai, eredményeik és tanulságaik hosszú ideig láthatatlanok maradtak. Harmos Ilonát, az írónőt nem tartotta meg emlékezetében a magyar irodalom története, csak Kosztolányi Dezső feleségét látta benne. A 2000-es évek közepén újra kiadták műveit, amelyek nagy sikert arattak az olvasók körében. Az irodalmi kánon azonban most sem fogadta be ezeket a szövegeket. Oka ennek az is, hogy azok a műfajok, amelyekben ő írt, a klasszikus kánonok szempontrendszerére alapján másodlagosnak

számítanak. Fontos tehát, hogy újragondoljuk, mely műfajokat milyen szempontok alapján minősítünk, s hogy újragondoljuk az értékelés szempontrendszerét magát is, azért, hogy ezek a szövegek ne maradjanak alul olyan összehasonlításokban, melyeket számukra előnytelen normák határoznak meg.

Jegyzetek

1. Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona: BUROKBAN SZÜLETTEM. = UÓ: BUROKBAN SZÜLETTEM. Szerk. Borgos Anna. Noran, 2003. 88. k.
2. Kemenes Géfin László–Jolanta Jastrzebska: A BORZADÁLY ANGYALA. NÉMETH LÁSZLÓ: ISZONY. = UÓk: ÉROTIKA A HUSZADIK SZÁZADI MAGYAR REGÉNYBEN, 1911–1974. Kortárs, 1998. 169–187.
3. Németh László: AZ ÉN KATEDRÁM. Magvető, 1969. 311., idézi Kemenes Géfin László–Jolanta Jastrzebska: i. m. 176.
4. Németh László: ISZONY. Európa, 1999. 16.
5. Madocsi László: IRODALOM A KÖZÉPISKOLÁK IV. OSZTÁLYA SZÁMÁRA. Átdolgozott kiadás, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2004. 402. k.
6. Kulcsár Szabó Ernő: A MAGYAR IRODALOM TÖRTÉNETE 1945–1991. Argumentum, 1993. 80. k.; Kulcsár Szabó Ernő: A REGÉNYI FIKCIÓ HÁROM MODELLEJE. = UÓ: MŰALKOTÁS – SZÖVEG – HATÁS. Magvető, 1987. 208. kk.
7. Marge Piercy: PARTI-COLORED BLOCKS FOR A QUILT. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1986, idézi: Diane P. Freedman: DISCOURSE AS POWER: RENOUNCING DENIAL. = ANXIOUS POWER. READING, WRITING, AND AMBIVALENCE IN NARRATIVE BY WOMEN. Szerk. Carol J. Singely–Susan Elizabeth Sweeney. Albany: SUNY, 1993. 365.
8. Diane P. Freedman: DISCOURSE AS POWER: RENOUNCING DENIAL. I. m. 363.
9. Diane P. Freedman: AN ALCHEMY OF GENRES. CROSS-GENRE WRITING BY AMERICAN FEMINIST POET-CRITICS. Charlottesville–London: University Press of Virginia, 1992.
10. Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona: PORTRÉK KORTÁRSAKRÓL. = UÓ: BUROKBAN SZÜLETTEM, 372.
11. Borgos Anna: UTÓSZÓ. = Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona: TŰZES CIPŐBEN. Noran, 2004. 207.
12. Ruth Robbins: LITERARY FEMINISMS. New York: St. Martin's Press, 2000. 71.
13. Borgos Anna: ELŐSZÓ. = Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona: BUROKBAN SZÜLETTEM, 17.
14. Szilágyi Zsófia: ÖZVEGY, BUROKBAN. zEtna, 2004/2. Lásd: <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/92/szilagyi.html>.
15. Szilágyi Zsófia: HAMUPÓKÉTÓLA TŰZES CIPŐBEN TÁNCOLÓ MOSTOHÁIG. KOSZTOLÁNYI DEZSŐNÉ HARNOS ILONÁRÓL. = NŐ, TÜKÖR, ÍRÁS. ÉRTELMEZÉSEK A 20. SZÁZAD ELSŐ FELÉNEK NŐI IRODALMÁRÓL. Szerk. Varga Virág–Zsávolya Zoltán. Ráció, 2009. 402.
16. Elaine Showalter: TOWARD A FEMINIST POETICS (1979). = THE NEW FEMINIST CRITICISM: ESSAYS ON WOMEN, LITERATURE AND THEORY. Szerk. uó. London: Virago, 1986. 125–143. Lásd még: Ruth Robbins: LITERARY FEMINISMS. 3. fejezet: THE WOMAN AS A WRITER. FORGING FEMALE TRADITIONS. Elaine Showalter: A FEMINISTA IRODALOMTUDOMÁNY A VADONBAN. A PLURALIZMUS ÉS A FEMINISTA IRODALOMTUDOMÁNY. Ford. Kádár Judit. Helikon, 1994/4. 417–452.
17. Carol J. Singely–Susan Elizabeth Sweeney: INTRODUCTION. = ANXIOUS POWER. READING, WRITING, AND AMBIVALENCE IN NARRATIVE BY WOMEN, XV. Carol J. Singely: FEMALE LANGUAGE, BODY, AND SELF. Uo. 8. k.
18. Sandra Gilbert–Susan Gubar: THE MADWOMAN IN THE ATTIC: THE WOMAN WRITER AND THE NINETEENTH CENTURY LITERARY IMAGINATION. Yale UP, 1978. 46–54., 51.
19. Lásd ehhez korábbi írástomat Harold Bloomról és arról, hogyan marad ki a nő a rendszeréből: Menyhért Anna: ÖSSZÖVEGNEMZÉS – SZÖVEG(-)ŐS(-)NEM(-)ZÉS. HAROLD BLOOM HATÁSELMÉLETE. = UÓ: „ÉN”-EK ÉNEKE. LÍRAOLVASÁS. Orpheusz, 1998. 183–202.
20. Martine Watson Brownley–Allison B. Kimmich: WOMEN'S LIFEWITING AND THE (MALE) AUTOBIOGRAPHICAL TRADITION. = WOMEN AND AUTOBIOGRAPHY. Szerk. uók. Wilmington, DE: Scholarly Resources Inc., 1999. XIII. k.

21. Carolyn G. Heilbrun: WOMEN'S AUTOBIOGRAPHICAL WRITINGS: NEW FORMS. = WOMEN AND AUTOBIOGRAPHY, 19.
22. Kosztolányi Dezsőné: JEGYZETEK. Gépirat. MTA Kézirattár, MS4633/45.
23. Lásd: Kosztolányi Dezsőné Harnos Ilona: KARINTHYRÓL. Noran, 2004.
24. Lásd: Marilyn Yalom: BIOGRAPHY AS AUTOBIOGRAPHY. ADÈLE HUGO, WITNESS OF HER HUSBAND'S LIFE. = REVEALING LIVES. AUTOBIOGRAPHY, BIOGRAPHY, AND GENDER. Szerk. Susan Groag Bell–Marilyn Yalom. Albany: State University of New York Press, 1990. 53–63., 62.
25. Carol Hanbery MacKay: BIOGRAPHY AS REFLECTED AUTOBIOGRAPHY. THE SELF-CREATION OF ANNE THACKERAY RITCHIE. = REVEALING LIVES. AUTOBIOGRAPHY, BIOGRAPHY, AND GENDER, 65–79.
26. Taura S. Napier: SEEKING A COUNTRY: LITERARY AUTOBIOGRAPHS OF TWENTIETH-CENTURY IRISH WOMEN. Univ. of America, 2001. 10., 115.
27. WOMEN AND AUTOBIOGRAPHY, XIV.
28. Séllei Nóra: TÜKRÖM, TÜKRÖM. ÍRÓNOK ÖN-ÉLETRAJZAI A 20. SZÁZAD ELEJÉRŐL. Debrecen: Koszuth Egyetemi Kiadó, 2001. 31.
29. Personal Narratives Group: ORIGINS. = INTERPRETING WOMEN'S LIVES: FEMINIST THEORY AND PERSONAL NARRATIVES. Bloomington–Indianapolis: Indiana UP, 1989. 4. k.
30. BUROKBAN SZÜLETTEM, 21. k.
31. Uo. 45.
32. Uo. 22.
33. Uo. 31.
34. Uo. 27.
35. Uo. 63.
36. Uo. 51.
37. Uo. 138.
38. Uo. 139.
39. Michael Houseman: MENSTRUAL SLAPS AND FIRST BLOOD CELEBRATIONS. INFERENCE, SIMULATION AND THE LEARNING OF RITUAL. = LEARNING RELIGION: ANTHROPOLOGICAL APPROACHES. Szerk. D. Berliner–R. Sartó. Oxford–New York: Berghahn Books, 2007. 31. kk. http://hal-ephe.archives-ouvertes.fr/docs/00/44/52/35/PDF/Menstrual_slaps.pdf.
40. Lásd: Nancy Friday: BODY IMAGE AND MENSTRUATION. = Uő: MY MOTHER, MYSELF. THE DAUGHTER'S SEARCH FOR IDENTITY. London: HarperCollins, 1994. 120–159.
41. Lásd: Vallasek Júlia: A BUROK ÉS A KINYÚJTOTT KARMOK. *Korunk*, 2004/9. <http://www.korunk.org/?q=node/8&ev=2004&honap=9&cikk=7644>.
42. BUROKBAN SZÜLETTEM, 43.
43. Uo. 44.
44. Marilyn Yalom: BIOGRAPHY AS AUTOBIOGRAPHY.
45. BUROKBAN SZÜLETTEM, 56.
46. Supka Géza: „ENNYI VOLT CSAK?... ENNYI VOLT...” KOSZTOLÁNYI ÖZVEGYÉNEK KÖNYVE AZ URÁRÓL. *Literatura*, 1938. június 1. 185.
47. Paku Imre: KOSZTOLÁNYI. KOSZTOLÁNYI DEZSŐNÉ KÖNYVE. *Erdélyi Helikon*, 1938/7. 528–529.
48. ks: KOSZTOLÁNYI DEZSŐNÉ KÖNYVE KOSZTOLÁNYI DEZSŐRŐL. *Az Est*, 1938. június 9., újságkivágás, MTA Kézirattár, MS 4634/10.
49. Bóka László: KOSZTOLÁNYI DEZSŐNÉ: KOSZTOLÁNYI DEZSŐ. *Az Ország Útja*, 1938/7–8. 119.
50. Marilyn Yalom: BIOGRAPHY AS AUTOBIOGRAPHY, 62–63.
51. Lásd erről: Paula R. Backscheider: FEMINIST PRESSURES. = Uő: REFLECTIONS ON BIOGRAPHY. Oxford UP, 2001. 132–149.
52. Szegedy-Maszák Mihály: LEVÉL ÉS NAPLÓ KOSZTOLÁNYI ÉLETMŰVÉBEN. = ÚJRAOLVASÓ. TANULMÁNYOK KOSZTOLÁNYI DEZSŐRŐL. Szerk. Kulcsár Szabó Ernő–Szegedy-Maszák Mihály. Anonymus, 1998. 353.
53. Borgos Anna: PORTRÉK A MÁSIKRÓL – ALKOTÓNÖK ÉS ALKOTÓTÁRSÁK A MÚLT SZÁZADELŐN. Noran, 2007. 276.
54. Personal Narratives Group: TRUTHS, 261.
55. Kosztolányi Dezsőné: KOSZTOLÁNYI DEZSŐ. ÉLETRAJZI REGÉNY. Holnap, 1990. 216–217.
56. Kosztolányi Dezső levele Nadányi Zoltánnak, 1934. november 17. „*Verseimet – érzéseim és megítélésem szerint – legjobban mondja feleségem, K. Harnos Ilona, aki évekig játszott a Vigszínházban s egyebüött. Ő gazdag másort vihetne.*” Kosztolányi Dezső: LEVELEK, NAPLÓK. Szerk. Kelevéz Ágnes–Kovács Ida–Réz Pál. Osiris, 1996. 718.
57. Kosztolányi Dezsőné: KOSZTOLÁNYI DEZSŐ, 229.

Forgách András

TWO IN ONE*

Egy történetet fogok elmesélni – hogy miért mesélem el, voltaképp nem tudom, okosabban tenném, ha hallgatnék róla, de kikíváncozik, másrészt, mivel már egyszer el kellett mondanom a rendőrségen és a pszichológusnál is, akihez küldtek (az egyikre kényszerítettek, voltaképp a másikra is, és ha bárki összevetné a két történetet, azt, amit a pszichiáternél és azt, amit a rendőrségen meséltem, kis túlzással aligha találna bennük közös pontot a neveken kívül), úgy gondolom, jó lenne, ha az igaz változat is fennmaradna –, amelyik valójában kettő.

A legjobb barátnőm volt az általános iskolában, folyton szétültettek minket, a szüleinket behívták, rosszabbak voltunk a fiúknál, verekedtünk, szemtelenek voltunk, vadítottuk egymást, amazonoknak hívtak minket az igazgató bácsi, a szót nem értettem, de megjegyeztem, senki nem értette, de nem mertem megkérdezni senkitől, nem emezen, hanem amazon, sütötte el apám a szóviccet, mert valójában ő sem tudta, mit jelent, csak körülbelül, aztán egy szép napon Lilian szülei elutaztak Svédországba, Lilian még egy darabig itt maradt a nagymamájával, és csak aztán ment utánuk. Két képeslapot küldött, rögtön az első hetekben, megvannak még, és akkor én nem válaszoltam, megbénított valami, úgy éreztem, Lilian elárult azzal, hogy elment a szülei után, akik egyébként nem voltak jó emberek, én nem láttam őket jó embereknek. A papája mérnök volt, szófukar, mogorva, az anyja folyton kisírt szemmel és sértődötten jött-ment, és ő sem szerette a szüleit, legalábbis ezt mondta, amit én teljesen normálisnak találtam, de hát egy bizonyos korig az ember a szülei tulajdona, mint az állatok, akiket legeltetnek a mezőn, jobb esetben, mint egy macska, aki elé odalökik a tejet kistányérban.

Elment, itt hagyott, elárult engem, és amikor először küldött képeslapot, rajta a stockholmi királyi palotával, a képeslapot darabokra téptem, később, egy évvel később újra összeragasztottam celluluszal, és visszadugtam a fiók mélyére. „Láttam a svéd királyt!”, ez volt a képeslapon, mintha azért utazott volna Svédországba, hogy megnézze a királyt. Ez különösen bántott.

Dühös voltam rá, megmagyarázhatatlanul dühös, de meg kell mondanom, ami a barátságokat illeti, egyáltalán nem voltam elveszett, mert sokan akartak barátkozni velem azután is, és én is könnyen barátkoztam más lányokkal, lánybandákkal és fiúbandákkal, a humor és a kíváncsiság is segít, de a szívemben meg a hasamban meg a talpamban meg az ujjaim hegyén sohasem éreztem azt az elementáris érzést, ami olyan volt, mint a szerelem, pedig nem szerelem volt, nem tudom megfogalmazni, mi volt ez, ő én voltam, ő volt én, teljes, feltétel nélküli együttlét, még ha veszekedtünk is, mert azt is nagyon tudtunk, mi ketten együtt voltunk szabadok. Én szőke, ő fekete, a szemem szürkéskék, neki zöldesbarna, én alacsony és duci, ő fél fejjel magasabb, hosszú, sovány, és sorolhatnám, mi mindenben különböztünk még, én lusta voltam, de gyors felfogású, ő szorgalmas, de kicsit buta, mindig engem kérdezett, és rólam másolta a dolgozatait, színes ruhákat hordott, rikító sapkája volt, hülye mintás, meg ugyanilyen csíkos zokni-

* Ez a novella a szerző 12 NŐ VOLTAM című készülő kötetének egyik darabja.

ja, meg mindenféle vacak limlom tárgyai, strasszok, kis állatkák, amiket a táskájára aggatott, én csak zöldet és szürkét voltam hajlandó fölvenni, és az iskolatászkám is szinte üresnek tűnt az övéhez képest. Tornában én voltam a jobb, de ő a merészebb. Már az övodában is méregettük egymást, de sohasem játszottunk, se kint, se bent, kerültük egymást, csak az évnnyitón kezdtünk beszélgetni, az iskolaudvaron, mert egymás mellé kerültünk a sorban, be nem állt a szánk, nem figyeltünk senkire, hiába szólt ránk a tanító néni, ő rögtön nekem adta az egyik ceruzáját, pedig nem is kértem, és attól fogva úgy maradtunk. Ha volt is később más barátnőm, mért ne lett volna, én éreztem, hogy minden mozdulatomban Lilian van benne, minden szavamban Lilian van benne, minden hangsúlyomban hozzá beszéltem, ez sohasem változott. A gyerek érzései nagyon mélyek, irtózatosan mélyek, még ha a felszínen könnyűnek is tűnnek és változóknak, a gyerek érzései – ezt csak akkor értettem meg, amikor Liliant másodszor is elvesztettem –, mindent, de mindent tartalmaznak abból, akik valaha leszünk vagy lehetünk. Igen, Lilian volt az első barátom, a barátom, az egyetlen barátom, na jó, barátnőm, pedig sok zúrt okozott már akkor is az életemben, rendtelenséget, egyszer például nem mentem haza karácsonyra miatta, az apám már a rendőrséget is felhívta.

A szüleim nem is nézték jó szemmel a barátságunkat, valamilyen megrontásról beszéltek elmebetegem a hátam mögött, erre nem is akarok kitérni. Liliannak volt egy öccse, másfél évig ő is a körünkbe tartozott, a birtokunk volt, mindent csináltunk vele, amit két lány ki tud találni, két amazon. Hősiesen tűrte, jött utánunk, pedig vertük is, levetkőztettük, szurkáltuk, simogattuk, aztán kiment ő is Liliannal együtt Stockholmba, 16 évesen belekeveredett valamilyen drogbandába, ártatlanul kezdődött, intézetbe tették, ott eldurvultak a dolgok, és amikor kijött, nem lehetett vele beszélni, állítólag a fiúkat szerette, ami nem lett volna baj Svédországban, de eltűnt, és 19 évesen megtalálták az összeszurkált holttestét Malmö mellett egy elhagyatott gyár udvarán, egy gödörben – iszonyatos lehetett a halála, valószínűleg megkínózták. És ezt is csak jóval később tudtam meg. De most nem Laciról van szó.

Lilian után már nem találtam magamnak senkit. Mindig ugyanúgy kezdtem, még húszévesen is, bizonyos kódszavakat mondtam, és figyeltem, milyen válaszokat kapok, milyen arcot vágnak, mosolyognak-e, vagy inkább elkomorulnak, és ha nem azt válaszolták, amit Lilian, vagy legalább valami ahhoz hasonlót, akkor tudtam, hogy az illetővel nem szabad barátkoznom. Vagy legalábbis meg kell tartanom a három lépés távolságot. De ezt fennhangon nem mondhattam ki, például az első munkahelyemen, hanem elkezdtem színészkedni. De addigra már nem csak a munkahelyemen. Az életben is színészkedtem. Mindezt Lilian miatt. Lehet, hogy emiatt haragudtam rá, titokban, hogy nekem mért kell színészkednem, ha úgy akarok tenni, mintha barátkoznék valakivel. Lányok között, ez köztudott, különösen bizalmas hangnem uralkodik, azonnal olyan részleteket is megbeszélnek, ami két fiúnak sohasem jutna eszébe, és én elmentem a végsőkhöz, és a hülye Lilian miatt, aki elment Stockholmba az idióta szülei után, gondoltam, kénytelen vagyok még ebben is színészkedni, mert amúgy én másokkal is őszinte voltam, nem hazudtam, sorra vettük egymás testi attribútumait, érzéseit, szakszerűen megbeszéltük a fiúkat vagy azt, hogy milyen volt megcsalni őket, bevallottuk féltett titkainkat egymásnak, de Lilian után, akivel ilyesmikről még nem is nagyon tudtam beszélni, egyik barátság sem ízlett, egyik sem volt az igazi, nem, nem estek jól, tudtam, hogy színészkedem, de szerencsére ezt a környezetem nem vette észre, a legjobb barátnőim sem vették észre, csak én tudtam, főleg rossz pillanataimban, és ezért is Lilianra haragudtam. Feneketlenül gyűlöltem Liliant emiatt. Most ne menjünk bele, hogy erről ő tehetett vagy én, mert nem lényeges.

Volt egy közös szerelmünk, a számtantanár, fiatal lehetett, talán 27 éves, vagy még fiatalabb, épp kijött a tanítóképzőből, ez volt az első munkahelye, Gábor, Sohavay Gábor, sohasem mentem utána annak, hogy hány éves lehetett, egy inkább félénk fiú, akinek sokáig nem volt senkije, ami érthető volt, mert nagyon sovány volt, izzadt, és a homlokán mindig volt egy-két szétnyomott pattanás, később a magyartanárnő lecsapta magának, de ez már négy évvel azután volt, amikor Lilian már Stockholmban élt, a magyartanárnő idősebb volt Gábornál, gyerekük is lett, össze is házasodtak, az osztálytól is kaptak egy esküvői tortát, de én megvettem a Sohavayt ezért. Később teljesen elfelejtettem, csak amikor másodszor találkoztam Liliannal, és ezt akarom elmesélni, akkor bukkant elő Sohavay. Lilian csak annyit mondott, hogy „soha, soha, soha”, és ettől olyan hisztérikusan nevetni kezdtünk, hogy mindenki minket nézett, én majdnem megfulladtam a röhögéstől, ki kellett mennem azonnal, mert még be is pisiltem egy kicsit. Sohavay, akkor persze nekünk bácsi, Gábor bácsi, nem volt elég szigorú, nem is lettem jó soha matekból, de idetartozik, bár ez nem volt kimondva, de ezt mindketten nyilvánvalóan tudtuk, hogy a Lilian tetszett neki, nagyon tetszett neki a Lilian, úgy, ahogy volt, szerelmes volt a Lilianba. Lilian akkor hétéves volt, mint én, és mindketten szeretjük Sohavayt, meg is lestük, követtük egy délután a napközi után villamossal, busszal, megnéztük, hol lakik, hányadikon, felmentünk a sötét lépcsőházban, és meztelenül táncoltunk előtte, legalábbis már otthon, amikor bezárkóztunk nálam, és arra kényszerítettük a Lacit is, hogy meztelenül hajbókoljon Sohavay előtt, amit Laci nagy buzgalommal meg is tett, különben összerugdostuk, könyvekkel keményen megcsapkodtuk a fenekét, ceruzát dugtunk bele, amit Laci kifejezetten élvezett, persze sikoltzott, hogy fáj. Hát ilyenek voltak a mi játékaink.

Egy hétéves lány ugyanúgy kész nő, mint egy harmincéves, ezt tudni kell. Lilian, amikor észrevette Sohavay pillantását, amit Gábor bácsi véletlenül rajta felejtett, bandzsítani kezdett, tudatosan, én ezt tudtam, és Sohavay ezt a bandzsítást nézte, mert nem értette, és közben félt, halálosan rettegett, ezt éreztük rajta. Mitől fél?, kérdezte Lilian. Tényleg, mitől?, kérdeztem én. Úgy összecsókdosnám!, mondtam, ezt anyámtól hallottam, egy csecsemőre mondta, úgy összecsókdosnám! Sohavay dolgozatírásakor mindig tovább állt Lilian padja mellett, mint másoké mellett, hosszú ujjaival támasztotta meg a padot: zongoristaujjak, néztem az ujjait, nagyon tiszta volt a keze, ilyesmikre emlékszem, finom szőrszálak tekeredtek az ujjairól, azt néztem, és arra gondoltam, hogy ilyen egy férfi, és azt kívántam, hogy tegye a kezét a fejemre. Néha megtette, de nem az enyémre, hanem Lilianéra, aztán visszament a tábla elé, gyorsan leült az asztalához, fölvet egy könyvet, és úgy tett, mintha olvasna.

Több mint 15 év telt el, amikor újra találkoztam Liliannal. Először meg sem ismertem. Valakinek a lakásán történt, társaságban, az akkori barátommal mentem, akit először vittem társaságba, vagyis ő vitt engem, teljesen más kör volt, mint az enyém, nagyon izgult miattam, nem is értettem, miért. Üzletemberek voltak főleg, mint a fiúm, aki egy nyugati cégnél dolgozott, és nagyon jól keresett, én gyakornok voltam ugyanott, amikor megismerkedtünk: várakozó állásponton voltunk a folytatást illetően, heti háromszor-négyszer találkoztunk, nem laktunk együtt, még nem voltunk egymásba szerelmesek, de már azt mondtuk és azt játszottuk, hogy azok vagyunk, és ez jó volt így, mert így sokkal jobban éreztük magunkat, és eltekintettünk a másik furcsa szokásaitól vagy bizonyos testi adottságaitól, még csak leltároztuk egymást. Épp a konyhában voltam, segítettem a háziasszonynak a szendvicstálak elkészítésében, amikor megjött egy szőke nő, aki picit hangosabb és bizalmaskodóbb volt a kelleténél, tisztán hallottam a hangját

az előszobából, angolul beszélt, de akcentussal. A társaság felélénkült odabent, a vendéglátók gyerekei is előfutottak, rácsimpaszkodtak a férfirra, akivel a szóke nő jött, és a nő éppen húzta le a cipzárt a csizmáján, amikor odaértem, kezemben a két szendvices tányérral, és találkozott a pillantásunk. Sajnos kiesett a két tányér a kezemből.

A különös az volt, hogy a társaságnak fogalma sem volt róla, mi történt, és mi sem mondtunk nekik semmit. Nem is néztünk egymásra, hanem Lilian bement a szobába, én összeszedtem a szendvicseket, valaki segített, zakatolt a szívem, szédültem. Jól vagy?, kérdezte a háziasszony, mondtam, persze, nincs semmi baj. A barátom ott termett, kérdezte, maradjunk-e, menjünk-e, és mondta, hogy holtsápadt vagyok, de én csak mosolyogtam. Az emberek rögtön azt hitték, hogy biztos terhes vagyok, mindenki a hasamat bámulta. Elég nagy volt a lakás, és Liliannal folyton a lakás különböző pontjain tartózkodtunk, lehet, hogy később be is mutattak minket egymásnak, ebben már nem vagyok biztos, annyira meg voltam zavarodva. Egyszer fölnéztem, és láttam, hogy Lilian nincs ott. Valósággal láttam a helyét a könyvespolc előtt, ahol addig állt. A férje ott volt, ő nem, csak a helye világított, és ebből megértettem, hogy mennem kell. Pedig nem beszéltünk össze. Fölkeltem a helyemről, és anélkül, hogy bárkinek egy szót is szoltam volna, belebújtam a kabátomba, fölhúztam a csizmámat – nagy latyak volt az utcán –, és kisurrantam a lakásból. Ezt később mindenki félreértette, amikor utólag rekonstruálták a történeteket, és nem hitték el, hogy nem beszéltük meg Liliannal, hogy lelépünk, és hogy hol fogunk találkozni. Pedig nem beszéltük meg. Isten bizony, hogy nem.

Tizenöt perc múlva ott álltam a 2-es villamos megállójában, a Roosevelttéren. Lilian a kő mellvédnek dőlt a Lánchídra vezető járdán, ötven méterrel odébb, és a folyóba bámult. Nem tudom, egyszerűen azóta sem tudom, hogy miért pont oda mentem, és hogy ő miért volt ott. Hogy *mi történhetett ott*. Hogy mit láthattunk ott kilencévesen. Erről nem beszéltünk, nem volt rá időnk. Olyanok voltunk, mint a tébolyultak, mint a szerelmesek. Előbb beültünk egy közeli kávéházba, leültünk egy márványasztal mellé, és egy órán keresztül hallgattunk.

Mivel a kilencéves Lilian, ahogyan az emlékezetemben megőriztem, maga volt a tökéletesség – azt nem tudom, ő milyennek látott engem –, ebben a szokított hajú svéd nőben nem találtam semmit, ami Lilianra emlékeztetett volna. De ilyenekről nem beszéltem. Lilian csak annyit mondott, „soha, soha, soha”, és az történt, amit már fentebb leírtam. Bepisiltem a nevetéstől. Olyan hangok buggyantak fel a torkomból, amiket még sohasem hallottam. Fizettünk, és ki az utcára. Amikor teljesen átfáztunk, fölmentünk hozzám. Ismétlem, nem voltunk, nem vagyunk – mert nehezen tudom elképzelni, hogy Lilian nem él –, nem voltunk leszbikusok, de mégis azzal kezdtük, hogy meztelenre vetkőztünk, és megvizsgáltuk egymás testét. Olyan kíváncsisággal vetettük rá magunkat a részletekre, mint amikor ismeretlen földrészt fedez föl egy utazó: mintha valakiről lekottázhatnánk a teremtés mintázatát. Mintha minden egyes sejtje az ismerősöm lett volna. Nem erotikus élmény volt ez, valami más. Kozmikus élmény volt, beláttam Isten műhelyébe. Ültünk meztelenül a fotelban, kezünkben borospohárral, és mustráltuk egymás testét. Lilian. Gyűrűket viselt és fülbevalókat. Azokat nem vette le. Hihetetlenül egzotikusnak éreztem ezt. Festette a haját. Nem tudtam betelni vele. Pedig nem állt jól neki. Már szült, volt egy svéd kislánya. Ez látszott a hasán, a combján. Kislánykorunkban természetesen mindent megvizsgáltunk egymáson, tükröben néztük, elemlámpával világítottunk be magunknak, megnyaltuk, megkóstoltuk egymást. De akkor még nem volt mellünk, és a puncink is egészen másként nézett ki, nem nyílt ki olyan könnyen.

Néztem Lilian picit megereszkedett, de még feszes mellét, amelyen a szoptatástól finom harántcsíkok keletkeztek. Oda kellett tennem a kezemet, meg kellett emelnem a mellét, megérezni a súlyát. A számba kellett vennem a mellbimbóját. De nem, ez nem erotika volt, nem erotikus vonzódás volt bennem iránta, hanem, ismétlem, a teremtés csodálata. Vakító volt belelátni a múltamba, reggel iskolába mentünk együtt, és egy nagy kutya jött szembe, és Lilian megsimogatta, és én csodáltam Liliant, hogy milyen bátor. A kutya megnyalta az arcát. Fára másztunk, ültünk fent, amíg be nem sötétedett, és reszkettünk a hidegtől, vacogott a fogunk, de nem másztunk vissza a földre, figyeltük az embereket, mindent tudtunk róluk. Fociztunk a fiúkkal egy pocsolós játsszóterén. Egyszer ott aludtam náluk, többször nem engedték, mert az öccsén az anyja kék-zöld foltokat vett észre, és akkor kiderült, miket művelünk vele, nem ő köpött be, azt soha nem tette volna. A kilencéves Lilian minden porcikáját ismertem, arra rakódott ez a mostani test, a sima bőre, a combja térfogata, a váll vonala, a kulcsontja, a vádlija. Csiklandoztam a talpát. Ráleheltem. Mintha magamat néztem volna, ismeretlen magamat, sok ezer év távolából. Idegen volt, mert idegen volt az illata is, de idegenségében minden egyes porcikája maga volt az ismerőség. Megvolt a sebhely a térdén, mikor a Bakonyban egy kiránduláson lezuhant egy lejtőn, nyílt törés volt, akkor láttam a csontját, emberi csontot, a térdkalácsát, ájultan feküdt a földön, csapzott hajjal, helikopter jött érte. Én is majdnem elájultam az izgalomtól. Ott volt most is a hosszú heg a térdén. Megérintettem a heget, és beleborzongtam.

Néhány óra telt el így, azt hiszem, berúgtunk. A társaságban egy idő után észrevették, hogy eltűntünk, de mi kikapcsoltuk a mobiljainkat. A svédek, így kezdte minden mondatát. A svédek. Engem egyáltalán nem érdekeltek a svédek. Semmiről sem tudtam beszélni vele. Ha azt mondta: Stockholmban az év legnagyobb részében esik, akkor ez a mondat nekem valami olyasmit jelentett, hogy emlékszel a szomszédban arra a korcs kutyára, amelyiket délután én vittem le sétálni? Bármilyen bármit jelenthetett. Ha azt mondta, tőzsdei alkalmazott, az lehetett keserű kutyatej, de lehetett India meggyilkolt miniszterelnök asszonya is. Nevettünk. Aztán sírtunk. Lilian pár nap múlva visszautazik Svédországba, és tudtuk, hogy többé nem találkozunk. Ezt nem szabad, ezt a fájdalmat nem szabad még egyszer átélnünk. Csöndben néztem, ahogy felöltözik, a fenekét néztem, ahogyan ellapult, amikor lehajolt a földre dobott harisnyájáért, és szétnyílt a vulva, finoman, mint egy gyümölcs. Enyhén csillogott is. Csak bámultam, csodáltam azt az enyhe csillogást. Odaguggoltam. Megérintettem. Megcsókoltam. Lilian mozdulatlaná dermedt egy pillanatra. Hagyta, aztán úgy folytatta a mozdulatát, mint amikor a videojátsszón valaki megnyomja a play gombot a pause után. Hogyan magyarázzam el valakinek, hogy nem voltam szerelmes Lilianba? Magamba ittam az arcát, minden tagját, minden porcikáját. Kilépett a lakásból, nem hagyta, hogy lekísérjem a ház elé. Hívtam egy taxit neki. Amikor lent a liftből kiszállt, találkozott a döbrent barátommal, aki udvariasan köszönt neki, de ő nem szólt hozzá egy szót sem. A barátom valósággal betört a lakásomba, ez a kedves fiú, kulcsa még nem volt, úgy csöngetett, mint az örült, különben olyan vicces tudott lenni, és akibe már tényleg majdnem beleszerettem, most dühöngött, öklével verte a falat. Megaláztál! Úgy megaláztál, üvöltötte, közben rugdos-ta a bútorokat, poharakat csapdosott a földhöz, rázta a vállamat, hogy majd kiszakadt a fejem a helyéről, fojtogatott, és hiába mondtam neki, hogy ezt ő nem értheti, tényleg nem akart érteni az egészről semmit. Lilian nyomtalanul eltűnt azután, még a kisfiához sem ment vissza Stockholmba. Lehet, hogy évek óta tervezte az eltűnését, nem tudom. Nem tudom, fogalmam sincs, mi játszódhatott le benne, bár azt hiszem, tökéletesen

értem így is. Ez az érzetem, hogy mindent értek, ami Liliában lejátszódott, amikor találkoztunk, ez az én irányítóm az emberi kapcsolatokban. Vagy azt akarom, amit Liliával, vagy semmit. Elég nehéz betartani. Nem lehet betartani.

A férje, aki egy higgadt, kiegyensúlyozott férfi benyomását keltette, retentő furcsán viselkedett, följelentett a rendőrségen. Gyilkossággal vádolt meg. Hosszú ügy volt, és mindig ugyanazt kellett elmondanom. A végén már kívülről fújtam. Senki nem értett semmit. Én mindent. Vagyis semmit.

Szabadi Judit

CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR HELYE KORUNK SZELLEMI ÉLETÉBEN*

A közelmúlt Csontváry-kutatásainak rövid áttekintése

Rövid áttekintésben szeretném felvázolni, mintegy végigpásztázni a Csontváry-kérdés fél évszázados irodalmát, kiemelve a fontosabb csomópontokat. A kezdet az 1960-as évek Csontváry-kultusza – ezzel az előzménnyel, mármint a Csontváry-kérdéssel foglalkozó ötven évet átölelő irodalom árapályának összehasonlításában vélem ugyanis helyénvalónak arról beszélni: mit mutat a közelmúlt művészettörténeti kutatása vagy a zseniális mester népszerűsítésére tett kísérletek összessége: azaz mi a helye és van-e egyáltalán helye Csontvárynak a ma szellemi életében?

Teljesen egybehangozva az 1960-as éveknek az irodalomban és a költészetben, a képzőművészetben, a színházban, a zenei életben, a könyvkiadásban szellemileg oly gazdag és magas színvonalú termékeny időszakával, a Csontváry-kultuszt is ezek az esztendőik generálták, pontosabban: Csontváry Tivadar felfedezése vagy mondjuk így: újralfedezése is erre az időre esik. Paradox módon ennek a nyitánya külföldön, az 1958-as brüsszeli világkiállításon, a SÉTALOVAGLÁS A TENERPARTON Grand Prix-je volt, melyet 1962-ben követett ugyancsak Brüsszelben a nagy kritikai visszhangot és elismerést kiváltó retrospektív tárlat. Szenzáció volt, de befogadás is, legalábbis befogadni kész fogékonyság, ami azután végre 1963-ban Csontváry gyűjteményes emlékkiállítását Székesfehérvárott övezte.¹ Az 1960-as, '70-es évek a Csontváry-recepcióban egy végeérhetetlen diadalmenethez voltak foghatók, melyben egymást érték a jelentős művészettörténeti események, tettek, szakirodalmi és nem szakirodalmi – költők-festők tollából is származó – ihletett megnyilvánulások. És ekkor készült Fülep Lajossal a hangszalagon rögzített patetikus szuperlatívuszokkal teletűzdelt interjú.² A székesfehérvári kiállítást 1964–65-ben követte a budapesti Szépművészeti Múzeumban bemutatott tárlat, 1964-

* A losonci Csontváry-szemináriumon elhangzott előadás szerkesztett változata. Megemlékezés Csontváry születésének 160. évfordulója alkalmából. (1853. július 5.–2013. július 5.) A losonci múzeum helyszínét helytörténeti jelentősége indokolta, ugyanis tőle néhány kilométerre található Gácson a festő híres – ma már csak romokban létező – gyógyszerháza.

ben megjelent Németh Lajostól az első monográfia,³ 1966-ban Pertorini Rezső: CSONTVÁRY PATOGRÁFIÁJA,⁴ 1970-ben Németh Lajos monográfiájának reprezentatív bővített kiadása,⁵ 1976-ban a máig pótolhatatlan értékű Csontváry- emlékkönyv különböző korok sajtó-visszhangjaival, kritikáival és Csontváry írásos hagyatékából származó számos írással, leveleivel, önéletrajzaival, kiáltványaival.⁶

Karátson Gábor rendhagyó tanulmánya szintén még 1975-ben született. (Igaz, hogy csak 1989-ben jelent meg, és nem is vált szélesebb körben ismertté.) Ebben a szerzőt nem érdekli a festő művészettörténeti értelmezése. Eredeti eszmefuttatásában Csontváry rendkívüli életével, személyiségével foglalkozik, ebben a vonatkozásban szeretne a saját maga számára megnyugtató eredményre jutni. A vallástörténeti összefüggésbe helyezett elmélkedés (ŐSZÖVETSÉG, ÚJSZÖVETSÉG, Buddha alakja és tanításai és ezek összevetése) Csontváry ún. szimbolikus életébe próbál betekintést nyerni, ugyanis a festő anakronisztikus prófétatudatában véli fellelni az isteni elhivatottság megszállottságában és ugyanakkor a meg nem értettség kirekesztettségében alkotó művész lényének a kulcsát.

Megemlíthető Huszárik Zoltán 1979-ben bemutatott Csontváry-filmje, bár Csontváry személyiségrajza nem igazán sikerült, és így a képek helyszíneinek grandiózus bemutatása ellenére a pálya, illetve a sors ábrázolása – hiteles és szuggesztív megjelenítés híján – erőtlenné maradt. Kétségtelen azonban, hogy a film a maga eszközeivel a Csontváry-kultuszt szolgálta – a két évtizedes tiszteletadás és az ünneplés utolsó gesztusaként.

Az egyetlen „disszonáns” hang a Münchenben élő Jászai Gézáé volt. Nem a glorifikálást kétségbe vonó értelemben, bár a „*pártos elfogultságot*” és a „*véka alá rejtés és epidémiikus kultusz lázgörbéjét*” igenis kifogásolta, hanem annyiban, hogy a közmegegyezéssel szilárdult, majd később az évek során azzá csontosodott Németh Lajos- és Fülep Lajosféle értékeléssel 1965-ben megjelent kritikái jegyzeteiben vitába szállt.

Polemikus hangvételű, roppant kreatív írásában – anélkül, hogy most erre részleteiben kitérhetnénk – számos új és máig helytálló, illetve elgondolkodtató szempont vetett fel, melyek ma is időszerűek, és amelyek zömének megválaszolásával máig adósak maradtunk. Ugyanakkor tényszerűen is új adatokkal járult hozzá egy olyan Csontváry-kép kialakításához, amely elfogultságoktól és torzításoktól egyaránt mentes.⁷

Noha ebben a vázlatos áttekintésben nem áll módunkban az írás valamennyi gondolatáról beszámolnunk, mégis kikerülhetetlen, hogy egy-két alapvető kérdésnél meg ne álljunk. Jászai egyik lényeges megállapítása, amit már csak azért is ki kell emelni, mert ez hullott leginkább termékeny talajra nálunk: Csontváry művészetét a romantikához, a romantikus festészet hagyományaihoz kötötte, azaz az életmű XIX. századi gyökereit tartotta alapvetően fontosnak. Tehát nem a mindentől elütőt, „*minden ismert, megszo-kott beosztáson, kategórián, stíluson kívül-fölül*”⁸ lévőt, hanem a tradícióba illeszkedőt. A szerző szemében ezt a romantikus vonulatot a XIX. század elején alkotó néhány olyan német romantikus festő képviseli, mint a Taorminát ugyancsak megörökítő Carl Rottmann, Georg von Dillis és Franz Catel.

A másik sarkalatos kérdés: látomás vagy látvány? Németh Lajossal ellentétben, aki Csontváry festészetében a víziót tekintette elsődlegesnek, Jászai a természetélményt tette meg a képek kiindulópontjának. Hogy ennek a művészettörténeti dilemmának milyen messzire sugárzó ereje volt, mutatja, hogy Molnos Tamás 2009-ben megjelent Csontváry-könyvében is e fölött a kérdés fölött köröz anélkül, hogy érdemi következtetésre jutna.

Ugyancsak Jászai jegyzeteiben merül föl a Csontváry-képek motívumainak eredete, ami szerinte nem föltétlenül vagy kizárólag a nagy motívumkeresésnek a művész kép-

zeletében megfogant intencióján múltott. Azokról a turisztikai „közhelyekről”: Athén, Jeruzsálem, Libanon, Damaszkusz, Kairó, Baalbek és mindezeknek képeslapokon, fotográfiaikon való népszerűsítéséről van szó, ami ma a kutatás homlokterébe került. Vagyis előrevetíti azt a napjainkban vizsgált feltételezést, amely szerint Csontváry egyes főműveinek megkomponálását az azonos motívumot ábrázoló fotográfiai és színezett képeslapok inspirálták vagy legalábbis segítették. Molnos könyvében már konkrét analógiák, illetve levelezőlap-előképek reprodukcióit közölve foglalkozik ezzel a kérdéssel, de kategorikus állásfoglalásra nem vállalkozik.

Visszatérve a Csontváry-recepció kronologikus történetéhez: 1973–83-ban létrejött Pécsen a Csontváry-múzeum, mely tovább bővült 1983–92-ben, és melynek története az 1993–94-ben megrendezett gyűjteményes kiállítás ünnepélyes eseményébe futott bele.

De ezzel már elérkeztünk az 1990-es évekhez, mely második egységként értelmezhető a Csontváry-irodalomban. Ekkoriban számos kisebb tanulmány született, közöttük sok finom művű, érzékeny írás, melyekről mindjárt szó is esik, valamint a kutatást új szempontokkal gazdagító, nagyobb lélegzetű művészettörténeti munka, ami friss lendületet adott a Csontváry-életmű vizsgálatának.

Mielőtt ennek az időintervallumnak a szellemi termékeit nagy vonalakban körüljárnánk, nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a kiüresedést, amelyet az 1980-as évek hoztak, mintegy megakasztva a Csontváry-irodalom folytonosságát. Igaz ugyan, hogy egy nagyobb hatósugarú kezdeményezés – de talán az egyetlen – mégis akadt. A Pap Gábor vezette kiskunhalasi Csontváry-stúdió kísérletére gondolok, mely a magyar ősművészet és népművészet tanulmányozásával próbálta megoldani a Csontváry-festmények „rejtélyeit”, s ehhez felhasználta különféle kultúrák tudományát, hitvilágát (keleti csillagászat, szibériai sámánhit, asztrológia).⁹ A festmények egyes motívumainak a zodiákusjegyekkel, illetve a Naprendszer bolygóival történő sematikus megfeleltetése és az ebből levont következtetések és magyarázatok merész asszociációkhoz vezettek, de erőszakolt alkalmazásuk megrekedt az önkényességben. Így a megfejtés és a megvilágosítás szándékával ellentétben a bizarr elképzelés csak növelte a homályt Csontváry művészete körül.

De a teljesség igénye nélkül, nézzük az 1990-es éveket!

A fentiekben már előrevetített ilyen cízellát írás Sinkó Katalin két tanulmánya; mindkettő Csontváry ŐNARCKÉP-ének összefüggésében foglalkozik két művel, a MADONNA-FESTŐ-vel¹⁰ és az ALLEGORIKUS JELENET-tel.¹¹ Az első írás érdekfeszítő művészettörténeti elemzéssel felgöngyölíti az égi szózat éppen a Raffaellót megnevező, őt (és nem más nagy mestert!) meghaladó kinyilatkoztatásnak az okát, mármint annak az okát, hogy miért éppen Raffaello volt a túlszárnyalni rendeltetett mérce Csontváry szemében. (Csak emlékeztetőül: Csontváry a saját frissen elkészült első rajzában való gyönyörködés közepette a következő égi szózatot hallotta: „*Te leszel a világ legnagyobb napút (plein-air) festője, nagyobb Raffaellénél.*”) A dolog érdekessége, hogy nemcsak Csontváry elképzelésében élt a festői kiválóság Raffaello személyére kihegyezett tudata, hanem korjelenség volt. Sinkó a Raffaello-kultusznak keresi meg a történelmi és képi előzményeit, mégpedig a festőszerep változásainak összefüggésében. Az így kitágított művészettörténeti tabló az égi szózathoz érdekes háttérül kínálkozik, és sok finom árnyalattal gazdagítja ezt a kontextust. Az ALLEGORIKUS JELENET-nek, ennek a késői, 1913-ban készült műnek az értelmezése a különleges, „vallomásos” motívumok szerepeltetése miatt, melyek Csontváry gondolkodásmódjának szimbolikus megjelenítői, ugyancsak bonyolult feladat,

és kibogozása az életmű egészére vonatkoztatva mindenképpen nagy horderejű. A talányos szénrajzból ugyan Sinkó Katalin a művész „religiózus” gondolkodásmódját, világképének egyes elemeit, „gyöngéd leírásokkal” felidézett természetszeretetének mi-
benlétét is kibontja.

A legnagyobb lépést a Csontváry-kutatásban Szabó Júlia munkái jelentették. Szabó, aki a historikus tájképfestészet térben és időben is szélesre tágított összefüggésébe helyezte a Csontváry-képek egyik alapvető problematikáját, a természetélmény elsődlegességét követte végig a festő képkalkoló „mechanizmusában”. Csontváry utazásait az elődök és a kortárs festők utazásainak tükrében taglaló írásában¹² immár a Jászai Géza által kimetszett nyomvonalon haladt tovább. Tanulmányában részletesen kifejtve visszacseng Jászainak az a megállapítása: „[...] *nem a látomás, hanem elsődlegesen és sokkal inkább a képben vagy a természetben eléje táruló látvány hatott képteremtő képességére, saját szavaival: »a gyönyörű természet látlata«*”.¹³

A tanulmányt könyv követte, mely két nagy egységben foglalkozik a „mitikus és a történeti táj”¹⁴ kérdéskörével. Mivel Csontváry életművében a cédrusképek rendkívüli mitológiai és esztétikai magaslatot jelentenek, Szabó Júlia előljáróban ennek az „örök-kévalóságot” szimbolizáló fának a jelentéstörténetét vizsgálja. Ebből következik, hogy könyvének első témaköre maga a cédrus, azaz a cédrusmotívum ikonológiája. A cédrusfa kultuszát követi végig az egyiptomi, az ugariti kultúrában, az ÓSZÖVETSÉG-ben és a zsidó vallás egyéb irataiban. Feldolgozza a cédrus metamorfózisait a görög-római, majd jelentését a keresztény kultúrában, a reneszánsz és a barokk emblematikában, míg a sor végén a romantika és a szimbolizmus cédrusa, illetve a cédrusnak egy sereg művész által megfestett motívuma áll. (XX. századi magyar irodalmi összefüggésekre is kitér a cédrusfa szerepének és jelentésének vonatkozásában.) Ebből logikusan következik a másik nagy témakör: a történeti tájképfestészet. Az európai festészetből vett néhány példát követően (Carl Rottmann, August Löffler, John Constable, David Roberts, Edward Lear) a szerző a magyar festészetet ebből a nézőpontból tekinti át a XIX. század elejétől kezdve. Nagy hangsúlyt kapnak a történeti tájképfestészet második generációs nagy magyar mesterei: Keleti Gusztáv, Ligeti Antal, Tibélyi Károly. Az általa ismertetett külföldi és magyar művészek valamennyien megfestették Taorminát, a libanoni cédrusokat, illetve Baalbeket, így Csontváry historikus panorámaképeinek az előzményeit és egyben a tradíció folytonosságának meggyőző hitelességű bizonyítékát jelentik, miszerint Csontváry: „a XIX. század eleji klasszicizáló, romantikus vedutafestők utóda”.¹⁵

Nem hallgatható el azonban, hogy az ikonológiai és történeti áttekintés nem fut ki érdemben arra a kérdésre: melyek azok az egyedi vonások, amelyek Csontváry festészetét olyan rendkívülivé teszik? Mennyiben más ő, mint elődei? Mítoszteremtő képességének motivációi éppúgy elsikkadnak, mint egyéni mitológiájának sokrétű jelentése, komponálás- és festésmódja, ecsetkezelésének sajátossága, világító, mágikus színeinek esztétikai és tartalmi értékei. Ha szó esik is ezek valamelyikéről, belülről ráhangolódott szuggesztív kép nem rajzolódik ki a mesterről. A titokra – hiszen Csontváry világlátásának és festészetének annyi aspektusa, annyi rétege van, az övénél bonyolultabb, rejtélyesebb és nehezebben megfejthető életmű a festészet történetében alig akad –, nos, erre nem derül fény.

1993-ban Pernecky Géza is megszólalt számos fontos észrevételt tartalmazó és érdekes összefüggésekre rámutató írásában.¹⁶ Ugyanakkor sok hipotetikus gondolatot és ötletet is fölröppentett monológyszerű költői csapongásában, melynek mintha két döntő motivációja lett volna. Az egyik a készülő, Hollandiában megrendezendő Csontváry-

kiállítás fölötti eufória (nem valósult meg), a másik az a kielégületlen állapot, amelyet a Csontváry-kutatások hiányosságain eltűnődve és mintegy saját intellektusába leereszkedve, kételkedve-kérdve érzett. Mégis, kevés fogódzót adott az ortodoxiát, Malevics szakralitását, a Tolsztoj-, Mahler- és Mallarmé-párhuzamot felvető elmélkedése; ezeket az elképzeléseket szélsőséges szubjektivitásuk miatt és empatikus olvasók-kutatók híján csak ő dolgozhatta volna ki. Noha úgy érezte, hogy „[...] *küszöbén állunk egy árnyaltabb és a századforduló általános szellemi életét is a Csontváry-életmű háttérébe jobban belekomponáló felfogásnak*”, ez lényegében máig be nem teljesített vágyalom, illetve jogos igény maradt.

1994-ben ismét bekövetkezik a Csontváry-festményekkel való találkozás a Magyar Nemzeti Galériában. (Ugyanebben az évben kiállítják képeit Stockholmban, Rotterdamban, Münchenben is; a brüsszeli ováció után megdöbbenő, mennyire hiányzik ezúttal külföldön a művekre való ráhangolódás! Nincs szem, nincs intellektus festményeinek a befogadására!) Ugyanakkor a Nemzeti Galéria tárlatán kísért már az elfáradás, a szellemi-lelki fásultság is; katalógus ugyanis nem készül hozzá. Az *Új Művészet* 1994. decemberi száma lenne hivatva ezt pótolni, mely nagyszerű, mintegy belülről átérzett reflexiókat is tartalmaz művészemberek tollából (Lajta Gábor, Molnár Sándor).¹⁷

Majd újabb mozzanat: 1995-ben Mezei Ottó és Romváry Ferenc összeállít egy-egy Csontváry-dokumentumkötetet.¹⁸

Nem sorolom tovább a felduzzadt irodalom egyes szemelvényeit, valamint a kutatás hiányosságaira rámutató, számon kérő cikkeket,¹⁹ hiszen nem leltárt szeretnék készíteni. Csupán arra érzek késztetést, hogy felvillantsam az öt évtizedes Csontváry-ügy legfontosabb fordulópontjait, illetve azt próbáljam meg láttatni, hogy a Csontváry-kultusz kilobbanása után az egymás sarkába hágó Csontváry-írások olykor kaotikus zuhataga csak elvéve oldotta fel a Csontváry-rejtély körüli kérdőjelek egyikét-másikát. A sok értékes, problémafelvető írás ellenére is érezhető talán már valamiféle kifulladás, megtorpanás, legalábbis, ami az értékelhető, valódi eredményeket illeti, ami éppen a legmesszebbre jutó Szabó Júliát is arra készítette, hogy a „*világszerte [...] tapasztalható Csontváry-kultusz [...] apály-korszakáról*” beszéljen.²⁰

*

Hogy honnan számítjuk korunkat, azaz a közelmúltat, nyilvánvalóan önkényes döntés; talán elfogadható, ha a XXI. század fordulójától, első évtizedétől tesszük ezt.

Szabó Júliának a 2000-ben megjelent *A MITIKUS ÉS A TÖRTÉNETI TÁJ* című kötete, benne *A ROMANTIKA ÉS A SZIMBOLIZMUS CÉDRUSÁ-val* és *CSONTVÁRY ÉS A CÉDRUSOK*-kal valójában a korábbi évtizedek és utolsóként a 90-es évek kutatástörténetének lezárása volt, árnyalt, tartalmas és szép összefoglalás, de nem nyitás, nem új kiindulópont.

Valójában a 2000-es években egyetlen írást leszámítva nem is történik semmi, ami a kutatások szerves folytatásának látszana, vagy a korábbiakban Németh Lajos, Jászai Géza, Pernecky Géza, Karátson Gábor írásaiban megpendített problémákhoz érdemben kapcsolódna, egyáltalán: valamit is megválaszolna közülük. Nem arról van szó azonban, hogy ne történtek volna komoly erőfeszítéseknek is mondható kísérletek a felmerülő kérdések továbbgondolására, ez azonban azóta sem elegendő ahhoz, hogy eloszlassa azokat a homályokat vagy kitöltse azokat a hiátusokat, amelyek az oly összetett Csontváry-életmű értelmezésének torzójellegén vagy félreértésein változtatnának. Hiányoznak az új nézőpontok, az inspiratív felfedezések, egy olyan megtermékenyítő szemlélet, amely az egyre ellenállóbb rejtélyekkel elfalazott festői és szellemi értékeket

valóban a helyükre tudná tenni. Legalább néhány olyan csapást vágva, amely az alkotói metódus motivációit és az alkotás festői eredményeinek eredetiségét az egymásra halmozott indítékokból ki tudná bontani. Mégpedig saját korának szellemtörténeti, társadalmi, festői panorámájába ágyazva. És hogy a kutatói elmélyülés mentén a kontextusokkal együtt földerenghessenek a Csontváry-életmű már-már beláthatatlan nagyságát felmutató dimenziói. Ugyanis máig hiányoznak ezeknek a dimenzióknak a történelmileg és művészettörténetileg hiteles és a személyiséget is teljes *valódiságában* lefedő komponensei.

Elszigetelt kezdeményezések következnek. 2004-ben a Keserü Katalin rendezésében a MEGFESTETT ÁLMOK című kiállítás az Ernst Múzeumban,²¹ melyen a főszereplő Gulácsy Lajos mellett néhány Csontváry-képpel is találkoztunk. Ugyanakkor Keserü katalógus-szövegében a víz és a virág fókuszba állításával Csontváry néhány motívumának a vizsgálatára vállalkozott, bár ez inkább, Gulácsy mellett, csak futólagosan történt.

2002-ből származik Gönczi Tamás NAPÚTON című könyve, mely elsősorban a Napimádó Csontváry napkultuszának keleti kultúrákból eredeztethető analógiáit – kiemelve Egyiptomot – és mitikus világképét vizsgálja.²² A vallástörténeti, filozófiai megközelítésű könyv a maga feldarabolt szerkezetében inkább lexikonhoz hasonló kézikönyv. A keleti mitológiák, az ősi eposzok, a különböző vallások, a kozmológia és az etnológia ismeretére támaszkodva számos érdekes adattal, összehasonlítással és ennek megfelelő ókori művészeti ábrákkal, valamint fekete-fehér reprodukciókkal próbálja közel hozni korunkhoz Csontváry gondolkodásmódjának ősi gyökereit, keleti eredetét. Szerteágazó és helyenként mélyre hatoló értelmezésével Csontváry szellemiségének megértéséhez szolgálhat útmutatással, bár az általa feltérképezett szövevényben nem mindig könnyű eligazodni. A befogadást ugyancsak megnehezíti, hogy a szöveg gyakran él slágvortokkal, (vezérszavakkal), és híjával van egy olyan egységes ívnek, amelyből Csontváry személyisége markánsan kibontakoznék. Végezetül elmondhatjuk, hogy ez az elgondolkozató összefüggéseket felrajzoló szellemtörténeti munka összességében inkább csak az életmű fontos tanulságokkal szolgáló, ám ezoterikus széljegyzeteként értékelhető.

Most jutott a kezembe Németh Istvánnak Csontváry családtörténetéről szóló könyve.²³ Tiszteletre méltó vállalkozás az övé, amellyel az alig hozzáférhető levéltári anyagokat felkutatja, a korabeli újságoknak a tárgyba vágó cikkeit tanulmányozza, és általuk számos személy, név, adat kibogozásával a Csontváry-életrajzban a lyukakat, a földerítetlen hiányokat számba veszi, heroikus küzdelmet folytatva Szlovákiában az életút homályos részeinek kiderítéséért. Munkájának – úgy vélem – legnagyobb hozadéka a család kissebeni története, mely az apának a városból való eltávolítását, mondhatjuk, kiűzetését, amit a gyermek Tivadar traumájaként exponál, tárja föl – korábban nem ismert részletek közlésével.

Romváry Ferenc Csontváry művészi munkássága iránti elkötelezettségét nemcsak a pécsi Csontváry-múzeum történetén keresztül követhetjük nyomon, hanem dokumentumkötetén és több rendbeli könyvén át is: 1999, 2006. Az utóbbi, háromnyelvű képelemzésekkel megjelentetett kötet azonban nem több, mint egy a festő népszerűsítését szolgáló kiadványok sorában.²⁴

Molnos Péter Csontváryja olyan ígéretként születhetett volna meg, amely hosszú évtizedek után beteljesíti azt a várakozást, amely vélhetően ismét a monográfia műfajában friss kutatásokkal és új szemlélettel, a képek érdekfeszítő és empatikus interpretációjával, akár még felfedezésértékű hiteles művekkel is megörvendezteti a szakmát és a

művészetszerető olvasót.²⁵ És persze a műfaj követelményeiből adódóan problémaérzékeny, árnyalt összegezéssel is szolgál. Erre fiatal életkora és műkereskedelmi tapasztalatai egyaránt predesztinálhatták volna. Nem így történt, és a várakozások ellenére nem is kellett így történnie. Legalábbis abban a tekintetben nem, hogy a könyv monográfiává nőtte volna ki magát, ugyanis egyre inkább bizonyosnak látszik, hogy nagyratörő elhivatottsága ellenére – miszerint Csontváryt kiszabadítja a „*legendák fogságából*” – ez nem is volt a szerző célkitűzése. Molnos ugyanis a bevezető, majd a képmellékletet követő befejező fejezetekben adott érdekes áttekintést az életútjáról és a pályájáról, valamint a pálya utóéletéről. Tette ezt filológiai alapossággal, rutinos készséggel montírozva össze mindazokat az ismereteket, amelyeket az eddigi Csontváry-irodalomban érvényesnek tartott, és új forrásokat is felhasználva, elgondolkoztató mozzanatokkal egészítette ki őket. Sok fontos, ám olykor csak zszurnalisztikai érdekességű adatot és körülményt hozott így felszínre, amit remek dokumentumfotókkal tett még érdekesebbé. Ez a könyv kétségbevonhatatlan érdeme.

Magáról a Csontváry művészetéről szóló elemző rész – A MÍTOSZTEREMTŐ – azonban arányaiban is meglepően csekély, mindössze húsz oldal a körülbelül 130 szövegoldalas könyvben. Számos képről említés sem történik, és ráadásul olyan festmények is kimaradnak, mint a SELMECBÁNYA LÁTKÉPE, a HÍDON ÁTVONULÓ TÁRSASÁG, a NÁPOLYI TÁJKÉPEK (a CASTELLAMARE DI STABIA változatai), az ATHÉNI SÉTAKOCSIZÁS, a MÁRIA KÚTJA NÁZÁRETEN, a MAROKKÓI TANÍTÓ, a SÉTALOVAGLÁS A TENGERPARTON. Ezzel Molnos nyilvánvalóvá tette, hogy eleve lemondott Csontváry festészetének mélyebb vizsgálatáról és megértetéséről. A valamennyi ismert mű közlése a képanyagban nem kötelezte a képeknek sem a szövegben való reflektálására és analizésére, sem az életmű rendszerezésére, megmaradva egy albumkötet funkciójánál.

Ebben a több mint egy évtizedes szórásban egyetlen, intellektuálisan és stílusosan tiszta fényű írás akad: Galavics Géának a CSONTVÁRY, A HORTOBÁGY ÉS A FOTOGRAFUS címmel 2005-ben megjelent tanulmánya.²⁶ Noha maga a történet magja nem új, emlékezetem szerint már Lehel Ferenc is írt róla 1931-ben, Jászai Géza meg teljes bizonyossággal foglalkozik vele kritikai jegyzeteiben. A Haranghy György debreceni művész-fotográfusnak írott Csontváry-levél az a bizonyos mag, amelyet ott találunk a VIHAR A HORTOBÁGYON című remekműve eredeténél. Ebben a festő a pusztá „*sakértőjétől*” az iránt érdeklődik, „*mi a főmotívum*”, „*mi adja meg a hangulatot*” stb. stb. Galavics, aki barokk-kutató, olyan autentikus szakavatottsággal nyomozza ki a levél, a Hortobágyról készült művészi fényképek és az elkészült festmény összefüggéseit, mint aki teljes otthonossággal jártas a modern művészetben. Az egész történetet belehelyezi a budapesti Uránia Magyar Tudományos Színház művelődéstörténeti kontextusába, ahol a DÉLIBÁBOK HAZÁJA című, Haranghy-felvételekkel bemutatott filmet a festő talán látta is, mindenesetre a fotográfusról szerzett ismereteit az Uránia Színházban szerezte. Most nem lehet dolgunk a szóban forgó tanulmányban végigkísért regényes történetnek az ismeretése. Be kell érniünk azzal az észrevétellel, hogy Galavics Géza a történet felgöngyölítése közben mindazokat a szálakat a kezében tartja, amelyek Csontváry pályájának idetartozó előzményeivel (Jajce, Mostar), a művészettörténeti irodalom idevágó passzusaival, a fotográfia és a festészet kapcsolatával és még egyéb számos történeti, festészeti, etnográfiai mozzanattal érintkeznek. Ezáltal a tanulmányban befogott élet- és művészi pályának a metszete szélesre tárul anélkül, hogy a szerző bombasztikus következtetésekre ragadtatná magát, és a feltételezéseket bármikor is tényként állítaná be.

Tanulmányának tudományos hitele, az írás megszerkesztésének racionális logikája és szabatosan megfogalmazott mondanivalója társ nélkül áll az utóbbi idők Csontváry-irodalmában.

Egy fecske azonban nem csinál nyarat. Az a benyomásom, hogy ez a kor eltompult a művészetek iránt, különösen a kivételes művészi teljesítmények iránt, nem érdeklí, nem akar vele foglalkozni, egyszerűen kívül esik szellemi horizontján. Az anyagba ragadt közgondolkodás mit is kezdene azokkal a szellemi régiókkal, amelyekben egy zseni az „eredeti és a poézis” szövetségeseiként az „ihletettség és az akaraterő szárnyaival” száguldott keresztül az időn és az általa bejárt földeken, hogy megteremtse világgraszoló festészetét. És ezenközben még a világ jobbítását, a nemzet felvirágoztatását is célul tűzte ki.

Zsurnalisztikusan ez így hangzana: Csontváry ma nincs divatban. Erről jut eszembe Kocsis Zoltánnak egy minap elhangzott kijelentése: ma nincs jó közönség, a közönség fogyasztóvá vált. Mindent fogyaszt, amit meg tud fizetni, de valójában nem tesz különbséget a minőségek között. Minden jó, megbukni nem lehet. Nincs fiaskó, de nincs igazi műélvezet sem; az értékek egybemosásában az egyik ugyanazt jelenti, mint a másik.

De szembe kell helyezkednünk az árral, ezzel a mindent nivelláló árral. És Galavics Gézát idézve higgyünk abban, hogy „a *Perneczky Géza megfogalmazta remény ma is él, be- teljesítéséhez új nézőpontok és apró lépések kívántatnak*”.²⁷

Jegyzetek

1. Ezzel kapcsolatban Karátson Gábor azt írja: „[...] *Gigantomakhia (nem gigantománia?) volt a fehérvári tárlat, 30-40 000 látogatóval, híre pedig az egész országra kiterjedt, [...] egyáltalán nem csak képzőművészeti esemény tehát, hanem epifánia. Mind- ez nagyon is megfelelt Csontváry akaratának. Mégis attól tartok, hogy ez a kiállítás Csontváry félreértésének hajnala volt, aminthogy más nem is igen történhetett, ha meggondoljuk, hogy művészet, nemzet és intellektus összefüggésének kérdése a magyar nyelvetterületen mindmáig mennyire tisztázatlan maradt. Csak a nagyság! A nagyság! Az kényszerített térdre mindenkit; mert félek, a képek esztétikai jelen- tése nem talált igazi megértésre.*” In: Karátson Gábor: PENIÉL – EGY SZIMBOLIKUS ÉLET ÉRTELMEZÉSÉNEK MEGKÍSÉRTÉSE (CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR). = KG: VILÁGVÉGE UTÁN. Cserépfalvi, 1993. 47. (1975; először megjelent 2000, 1989. október.)
2. Fülep Lajos: CSONTVÁRYRÓL – HANGSZALAGON. A felvett Tóbiás Áron készítette. *Kortárs*, 1963. november. = CSONTVÁRY-EMLEKKÖNYV. 1976. 258–268.
3. Németh Lajos: CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964.
4. Pertorini Rezső: CSONTVÁRY PATOGRÁFIÁJA. Budapest, 1966.
5. Németh Lajos: CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR. Corvina, 1970.
6. CSONTVÁRY-EMLEKKÖNYV. VÁLOGATÁS CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR ÍRÁSAIBÓL ÉS A CSONTVÁRY-IRODALOMBÓL. Válogatta: Gerlóczy Gedeon, szerkesztette és az előszót írta Németh Lajos. Corvina, 1976.
7. Jászai Géza: CSONTVÁRY KRITIKAI JEGYZETEK. München, 1965.
8. Fülep Lajos: i. m. = CSONTVÁRY-EMLEKKÖNYV, 262.
9. Pap Gábor: A NAPÚT FESTŐJE. CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR. Pódium Műhely Egyesület, Debrecen, 1992.
10. Sinkó Katalin: A MADONNA-FESTŐ. MŰVÉSZSZEREP ÉS HISTORIZÁLÁS CSONTVÁRY ÖNARCKÉPEIN. *Művészettörténeti Értesítő*, 1991/3–4. 156–172.
11. Sinkó Katalin: Az „HOMMAGE” CSONTVÁRY KÉSOI ÖNARCKÉPEIN. *Művészettörténeti Értesítő*, 1994/1–2. 155–163.
12. Szabó Júlia: CSONTVÁRY TIVADAR UTAZÁSAI ELŐDÖK ÉS KORTÁRS FESTŐK UTAZÁSAI TÜKRÉBEN. *Artis Hungarica*, XXI. kötet, 1993.

13. Jászai: i. m. 27.
14. Szabó Júlia: A MITIKUS ÉS A TÖRTÉNETI TÁJ. Balassi Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2000.
15. Szabó Júlia: i. m. 179.
16. Pernecky Géza: A REJTŐZKÖDŐ CSONTVÁRY. *Holmi*, 5. 1993/3. 332–352.
17. *Új Művészet*, 1994. december. 4–25. és 79–83.
18. CSONTVÁRY-DOKUMENTUMOK I. CSONTVÁRY-ÍRÁSOK GEGESI KISS PÁL HAGYATÉKÁBÓL. A kötetet szerkesztette, jegyzetekkel ellátta, a bevezetőt és a zárószöveget írta: Mezei Ottó. *Új Művészet* Kiadó, 1995; CSONTVÁRY-DOKUMENTUMOK II. A GERLÓCZY-FÉLE CSONTVÁRY-KÉZIRAT ROMVÁRY FERENC OLVASATÁBAN. *Új Művészet* Kiadó, 1995.
19. Tímár Árpád: HOL TART A CSONTVÁRY-KUTATÁS? *Új Művészet*, 1993. július. IV/7. 78–80.; Tímár Árpád: FORRÁSKRITIKAI PROBLÉMÁK A CSONTVÁRY-KUTATÁSBAN. *Ars Hungarica*, 2000/1. 135–144.
20. Szabó Júlia: i. m. 92.
21. Keserü Katalin: MEGFESTETT ÁLMOK. MESE, LÁTOMÁS, ÁLOM A MAGYAR MŰVÉSZETBEN 1903–1918. Ernst Múzeum, 2004. (London, 2003.)
22. Gönczi Tamás: NAPÚTON. ŐSVALLÁS, MÍTOSZ, TRADÍCIÓ CSONTVÁRY ÍRÁSÁIBAN, MŰVÉSZETÉBEN. Uránusz, 2002.
23. Németh István: CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR CSALÁDTÖRTÉNETE. ÚJ ADATOK ÉS SZEMPONTOK CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR FESTŐMŰVÉSZ ÉLETÉNEK ÉS MŰVÉSZETÉNEK VIZSGÁLATÁHOZ. AB-ART, Bratislava, 2005.
24. Romváry Ferenc: CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR 1853–1919. Alexandra, Pécs, 1999. Romváry Ferenc: CSONTVÁRY. T-K-K, 2006.
25. Molnos Péter: CSONTVÁRY. LEGENDÁK FOGSÁGÁBAN. Népszabadság Zrt., 2009.
26. Galavics Géza: CSONTVÁRY, A HORTOBÁGY ÉS A FOTOGÁFUS. (HARANGHY GYÖRGY EMLÉKEZETE). *Ars Hungarica*, 2005/1. 55–88.
27. Uo. 58.

Ébli Gábor

ARANYKALITKA, TÁJKILÁTÓ ÉS ÜVEGCSARNOK

Milyen otthonra lel a kortárs művészet a múzeumban?

2010 óta újra önálló állandó kiállításon látható modern és kortárs művészet Drezdában. A belvárosi Elba-parton álló Albertinum alsó szintjén a kéthajós csarnok és a toszkán oszlopsor tanúskodik az eredetileg fegyverraktárnak emelt épület reneszánsz alapjairól. A hatalmas tömböt 1887-ben alakították át múzeummá. Az évtizedek során változó gyűjteményeknek adott otthont, 1956-tól kezdve a Vörös Hadsereg által 1945-ben elvitt, majd visszaszolgáltatót kollektciók raktára volt. Mai funkcióját áttételesen a 2002-es drezdai árvíznek köszönheti, amelyet követően negyven alkotó ajánlott fel műveket jótékonysági árverésen, s a bevételből megindult az átépítés. A központi udvart befedték, a négy szárnyban körülötte három szinten a korábbinál jóval nagyobb kiállítási területet hoztak létre.

Az udvart körbejáró állandó kiállítás kronológiát követ. Feltűnő a távolságtartás a ma a huszadik századi gyűjtemények bemutatásánál elterjedt tematikus rendezéstől, bár kettős meglepetéssel kezdődik az anyag. A lakonikusan JELEN – nem jelenkori művészet – elnevezésű első terem mai, részint fiatal művészek alkotásaiból merít, kíváncsivá téve a látogatót, hogy a hagyományos módon Modern Képtárnak nevezett gyűjtemény hová fog haladni, ha XXI. századi művészekkel indít. A második terem

visszaugrik Caspar David Friedrichhez, majd innen a termék már időben haladnak a XVIII. század végi romantikus festészettől előre. A múzeumot végigjárva, a katalógust olvasva jön rá a látogató, hogy a drezdai koncepció értelmében a modernség máig tartó létállapot, az ember idegenségének tartós, kétszáz éve eleminek mondható átélése s az erre való reflexiók sora. Ez a modern és a kortárs művészetet egységes folyamba tereli, s azt egyetlen alapdilemma mégoly különböző megtestesüléseinek tekinti. Hidegség, filozofikus helykeresés, magány, természet és természetfeletti közötti útkeresés jelenik meg már C. D. Friedrich festészetében is, aki emiatt hiteles kiindulópont.

A tárlat az első teremben azért tett elénk XXI. századi anyagot, hogy a romantikától induló szekvencia viszont ne merő történeti sorrá egyszerűsödjék, hanem a befogadóban kezdettől tudatosuljon a XIX–XX. századi művek kapcsolata a jelenrel. A jelenhez jut majd el a teremsor legvége, keretbe foglalva az állandó kiállítást. A köztes termekben is itt-ott mai műveket – például Sean Scully-festményt vagy Dan Graham-üvegobjektet – helyeztek be XIX–XX. századi anyagba, kizökkentve a kronológiából, s emlékeztetve a kortárs kontextusra.

A tárlat így kétirányú időutazásra hív. Az első terem kortársi felütése révén a rá következő XIX–XX. századi anyagot a jelen szemüvegén át látjuk, ami frissességet, aktualitást kölcsönöz a műveknek, s mobilizálja azt a háttérismeretet, hogy ezek a már klasszikusnak tűnő értékek a maguk idején néha a mai kortárshoz hasonló megrökönyödést váltottak ki. E felfogás hátránya, hogy nem bízunk a történelem, a múlt önálló értékében és a múzeumok funkciójában, hogy a jelenről leválasztva, a mai aktualitások szubjektív, elfogult fénytörésétől mentesen hagyja a befogadót a múlt tárgyaira nézni.

A másik irányú időutazás a kortárs művek klasszicizálása, a múlt ráfésülése a jelenre. Ma már az is ritka múzeumokban, hogy a kortárs művészetet XX. századi kronológiába illesztik, hiszen modern és kortárs között kétséges a folytonosság. Még meglepőbb, hogy a XXI. század művészetét a XIX. század folyamánként találja az Albertinum. Egyik olvasatban ez nagyvonalú gesztus a kortárs művészet javára, hiszen az kétszáz éves perspektívában bukkan fel, ami sulykolja a nem nyitott látogatók számára is, hogy a ma idegen kompozíciók csupán egy történeti folyamat részei, s nemsokára a régiekhez hasonlóan elfogadottak lesznek. A modernséget a romantikától eredeztetni számos bölcsészterületen bevett hipotézis, ezt szemlélteti ezzel az Albertinum is.

Ellenkező értelmezésben a kortárs művészet erejét veszti e kétszáz éves keretben, béklyóban. Bármely múzeum dekontextualizálja az alkotásokat, még egy kifejezetten kortárs közgyűjtemény is már az örökkévalóság felé emeli ki a jelenkori viszonyrendszerükből a mai alkotásokat. Még inkább igaz ez, ha a XX. századi művészet egyenes továbblépéseként mutatják be a kortárs művészetet. De az végképp elgondolkodtató, hogy hiteles-e a jelenkori alkotások számára, ha a XIX. század polgári életképei vagy tájképfestésze késői utódaiként jelennek meg, ahogyan a drezdai állandó kiállítás ezt elénk tárja. Valóban ugyanaz a művészetfogalom húzható rá az akkori és a mai művekre?

A dilemma műfaji kérdéseket is felvet. A XIX–XX. századi képtári anyag itt kortárs festményekkel folytatódik, mintha évtizedek óta nem radikálisan tágulna a kör, hogy milyen műfajú, anyagú, dimenziójú (mű)tárgyak számítanak műalkotásnak. Nem kell számítani a festészetet a jelenkori gyűjteményekből, de nem is lehet azt a mai korszellemnek dominánsan megfelelő műformaként bemutatni. A kortárs művészet egyik lényege vész el azzal, hogy a kétszáz évnél is többet felölelő képtári szelekció érvényesül végig. Ugyanez áll a (modern és) kortárs művészet másik döntő újítása, a művészet társadalmi szerepének, kérdésselvetéseinek, kritikai élének elmaszatozására. Esztétikailag kitűnő képeket prezentál az Albertinum, ám a semleges tematika, csak a képi megol-

dások mégoly komplex formai problémáinak válogatása megfosztja a bemutatót a kortárs művészet szubverzív, vitatkozó, közösségi szerepétől.

Hiábavaló azzal magyarázkodni, hogy ez egy Moderne, illetve eredeti nevén egyszerűen Neue Galerie, amely szó szerint Képtár, s jelzőjében kizárólag az Alte Meister, a Régi Képtárhoz képest egy viszonylagos időbeli elhatárolás alapján definiálódik, és ezen túl, magáról a művészetről nem akar újat mondani. Az anyag a festészet történetén belül valóban új fejezetet nyit, ezt jogosan lehet Friedrichhez vagy éppen másához – például egy spanyol túlsúlyú gyűjteményben Goyához – kötni, csakhogy a művészet ennél sokkal nagyobb fordulat a romantika óta, s ez elsikkad ebben a drezdai felállásban.

Sovány vigasz, hogy az épületben a Skulpturensammlung külön állandó kiállításának Rodinnel kezdődő modern részén a szobrászat fogalma valóban kinyílik, mire a kortárhoz érünk. Itt tényleg a plasztika kitágított tere, lehetősége jelenik meg installációk és objektumok, a kronológiát szabadabban értelmező rendjében. De még ez a szekció is a letisztult értékekre, az élő klasszikusokra összpontosít, ragaszkodva a jelenig kitolt modern művészet vagy inkább a modernitás – mint létállapot – közös nevezőjéhez. A XIX. századi anyagot „előre-”, a XXI. századi plasztikát „hátra-”igazítja a modern művészethez. Rodin formákat felszabadító, a klasszikus arányoktól és térképzéstől elszakadó gondolkodása, Friedrich festészeti hatásához hasonlóan, tekinthető a modern művészet egyik meghatározó impulzusának, amint a közelmúlt évtizedeiről is lehet szakmailag úgy érvelni, hogy jelenségei a XX. század mára kanonizált modernnek számító örökségéből, például a minimalizmusból vagy a szociális plasztikából, táplálkoznak. De így is elgondolkodtató, hogy a XXI. század második évtizedére frissen készült állandó kiállítás miért követi festészet és szobrászat ma már távoliként ható szétválasztását, és miért zárja a kortárs művészetet a XIX–XX. századi időrendi anyag látszólag prominens, de valójában fogságot jelentő kalitkájába.

Feltűnően hiányzik a kortárs anyagból a fotó- és videoművészet, az installációk közül a hangot, fényt, további médiumokat ötvöző irányzatok, a performatív alkotások; konceptuális művészet mintha nem is létezne. Holott akad ilyesmi az Albertinumban. A Szobrászati Gyűjtemény több évezredet fog át, az antik teremsoron asszír reliefekről néz ránk az egykori hatalom kőbe vésvé. S mellette, láthatóan előre megtervezett módon, a gipszkarton paravánba süllyesztve, képernyőkön egy kortárs videomunka pereg. Yael Bartana, a középgeneráció nemzetközileg jegyzett alakja 2003-ban készített animációt kizárólag a szürke árnyalataiban egy közel-keleti polgári-katonai konfliktusról *LOW RELIEF* címmel. A helyszínében és formakincsében az ókori domborművel igen találó rokonságban álló alkotás nemcsak erő és hatalmi reprezentáció dilemmájára, hanem a művész és a média felelősségére is rákérdez, az asszír táblák méltó mai párjaként. Számomra az Albertinum leginkább kortárs pontja ez, jelezve, hogy a múzeum nagyon is követi a jelenkori művészetet.

Az állandó kiállítás más rendezési megoldásait – főként a kifejezetten kortársi műzeumi szemléletet tükröző látványraktárakat – lehetne további bizonyásgul említeni arra, hogy az Albertinum nem érzéketlen a mai folyamatokra, csak azokat valamiért nagyon szelektíven engedi be falai közé. Az egyik magyarázat abban rejlik, hogy a múzeum nem önálló, hanem egy hatalmas szervezet része. A Staatliche Kunstsammlungen Dresden nevében a „staatlich” egyként utal az egykor önálló Szászországra és a mai Szövetségi Köztársaság föderatív, különösen a kultúra terén nagy önállóságú tartományi, állami szerkezetére. Ma Szászország tartománya tartja fenn a mintegy húsz közgyűjteményt tömörítő szövetséget. Németországban még két ilyen nagy műzeumi ernyőszervezet létezik. A müncheni Bayerische Staatlgemäldesammlung a drezdai pontos

párja, nevében a „Staat” Bajorországot jelenti. Mindkét konglomerátum királyi gyűjtésből indult útnak, s a detronizáció eredményeként kerültek a polgári állam tulajdonába. A harmadik a Staatliche Museen zu Berlin, amely történetileg hasonlóan porosz gyökerekre nyúlik vissza, ám mivel a XIX. században a német egyesítés porosz vezénylettel zajlott le, a berlini múzeumi együttes birodalmi, 1945 után szövetségi állami szervezet lett, s ma az egyetlen nem tartományi vagy városi nagy múzeum a föderatív Németországban.

A berlini, szövetségi állami múzeumszervezet más profilú kulturális intézményekkel együtt alkotja a még nagyobb Stiftung Preussischer Kulturbesitz közalapítványt, s a német újraegyesítés miatt is az országban messze kiemelkedő forrásokat és közéleti jelentőséget élvez. München és Drezda igyekszik felvenni a versenyt. E három német helyszín kínál intézményi hálója révén többé-kevésbé teljes univerzálzmúzeumi anyagot. A drezdai Staatliche Kunstsammlungen épületeinek rekonstrukcióját és gyűjteményeinek új állandó kiállítását azért is támogatja az újraegyesítés óta – és még legalább egy évtizeden át tartó munkálatok során – számos német forrás, mert a szász hagyomány az újra egységes országban eltérő értéket jelent, mint a porosz modell, utalva arra, hogy az ország mennyire más utat járt volna be, ha XIX. századi történelmét nem a porosz vezetés határozza meg. A drezdai múzeumok újjáépítése az 1945-ös bombázás mind ez idáig megkésett helyrehozatala, valamint a szovjet elhurcolásból visszaszerzett közgyűjtemények méltó elhelyezése miatt is kiemelt ügy.

Közel ötszáz év gyűjteményfejlődésének újabb fordulópontján áll most Drezda. A szász választófejedelmek késő reneszánsz kunstkamerája (1560) a XVII. században Erős Ágost és fia uralkodása alatt vált európai rangú kollekcióvá. A szerteágazó anyag már 1720-tól a szakos tagozódás útjára lépett. Számos egységben – mint a képtár, metszettár, éremtár, régiségtár – felismerhetők voltak a mai intézmények elődei. További lépés, amikor a Bildung németes koncepciója jegyében ezek a protomúzeumok a kontinensen az elsők között válnak nyilvánossá. Újabb lendületet hoz a XIX. század közepén August von Lindenau államminiszter – akinek elsőrangú itáliai táblakép-magángyűjteményét a róla elnevezett múzeum mutatja be a Lipcse melletti Altenburgban – és Gottfried Semper víziója. Elkészül a drezdai modern polgári múzeumok máig érvényes szerkezete és főbb épületi magja, élén a zászlóshajóval, a Zwingerhez hozzáépített Régi Képtárral (1855). A századfordulójig tartó időszakban emelik ugyanitt, a belvárosban az Opera vagy éppen a Művészeti Akadémia historizáló épületét is.

Kialakul egy mai szóval múzeumi negyed és szélesebben egy kulturális városközpont. A most rekonstruált épületek homlokzati feliratain jól látszik a kor kettős üzenete is: a polgári művészetvallás szentélyei (im Heiligthume der Kunst) és a részben szász, részben már német értelemben vett nemzetállam bástyái (dem Vaterland zur Zier und Ehr) sorakoznak a fejedelem egykori kastélya és az Elba között születő modern városi kultúrsávban.

Az 1848-as forradalom polgári követelése nyomán indul meg az élő művészet állami gyűjtése is. S mivel az Alte Meister állandó kiállítása a Semper-féle épület két, tudatosan erre az anyagra tervezett emeletén, zártan rögzül a németalföldi XV. századtól, legkorábbiként Jan van Eyck metsző realizmusától, a brit XVIII. századi portréfestészetig, végpontként Joshua Reynolds idealizált polgári élethűségéig, ehhez képest minden új a Neue Meister kollekcióba kerül. A modern művek 1890-től szerepelnek állandó kiállításon, saját épület híján vándorolva átmeneti helyszínek között. A német nyelvű idegenvezetőként dolgozó nagyanyámtól örökölt katalógusokat elővéve látom, hogy az NDK-s időkben is változó helyszíneken, de ugyanígy funkcionált a Modern Képtár: a

romantikától indult, s az akkori, szocreál jelenig ért. A „jelen” művészeti értelmezése mára megváltozott, de a XVIII. századtól a mindenkori máig rekonstruált folytonosság maradt. Másfél évszázadnyi gyűjtés után a képtár most először szó szerint állandónak szánt otthont nyert az Albertinumban, még ha az igazi megoldásra, egy célzottan múzeumnak tervezett modern (netán kortárs) szemléletű épületre nem is vállalkozott Drezda.

A Régi Képtárral összevetve észrevehető, hogy a Modern Képtár nemcsak a festészet túlsúlyában és a kronológiában jelent egyenes folytatást, hanem a magyarázó szövegek, egyéb dokumentáció, művészetközvetítési apparátus szinte teljes hiányában is. A Régi és a Modern Képtár rendezése a két épületből adódó különbségeken túl alig mutat eltérést. Mindkettő azt a műértőt feltételezi, aki szuverén esztétikai tapasztalásért és az időrendbe szedett iskolák sorából nyerhető tudásért érkezik. A modern és a kortárs anyag nemcsak az Albertinumban kétszáz, hanem így összesen ötszáz év folytonosságában jelenik meg. Két helyszínen, de a festészet történetének egységes szellemű állandó kiállítása fogadja a látogatót. A modern és a kortárs művészet egy szűk – festészeti – szelete e hatalmas művészeti elbeszélés kis fejezete.

A XIX. században húzott cezúra régiek és újak között máig fennáll, de Drezda az újak (modernek) és legújabbak (kortársak) között már nem húz határvonalat. Meglehet, ha Semper épülete nem eleve csak az Alte Meister számára készült volna, hanem elég nagy lenne, akkor termeiben megszakítás nélküli rendezésben állna most a reneszánsztól a jelenkorig húzódó képtári anyag. Ugyanilyen markáns döntés a műfaji besorolások fenntartása, a Kép-, illetve a Szobortár különválasztása még a kortárs anyagban is. Drezda a múzeum mindenhatóságát sugallja azzal, hogy a múzeumi gondolkodás két alappillére, az időrendet és a taxonómiát a modern és a kortárs művészet mégoly gyökeres változásai ellenében is meghatározónak, a művészetnek a XX–XXI. században zajló folyamatos újraértelmezésénél fontosabbnak tartja.

Művészet és múzeum küzdelmében ez a felfogás egyértelműen az intézmény, az évezredes perspektívában gondolkodó, osztályozó tudomány mellett teszi le a voksát. A drezdai múzeumok újrendezése szó szerint újrendezés: nem új rendezés, hanem a XIX. század közepén rögzült gyűjteményi szerkezetnek ma a XXI. századig kiegészített, felújított, de érdemben nem módosított változata. A kortárs művészet számára Drezdában ez annyira siker a kánonba történt befogadás révén, amennyire kapituláció a XIX. század rendje előtt.

A müncheni szerkezet számos hasonlóságot mutat. A három pinakotéka a festészet, a műfaj szerinti taxonómia, míg másik rendezőelvként a kronológia máig tartó dominanciáját húzza alá. Eközben a Pinakothek der Moderne sok más alkotói területet, például építészetet és designt is felkarol, sőt – bár csak egy magángyűjteményi letét és azon belül egy hagyományos válogatás révén – önálló épületet és állandó kiállítást kapott a kortárs művészet.

A harmadik nagy központ, Berlin köteleződétt el legjobban a módszertanilag újszerű rendezés mellett a műfaji határok itt-ott vállalt feloldásával és az időrend megtörésével, klasszikus, modern és kortárs művészet eltérő, a korszakok sajátosságait hangsúlyozó bemutatásával. A Régi Képtár tervezett költöztetésétől függetlenül, régi és új mesterek itt nem alkotnak homogén sort. Négy külön helyszínen és eltérő szemléletben jelenik meg a régi képtári, a XIX., a XX. és a XXI. századi művészet (Gemäldegalerie, Alte és Neue Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof), ugyanakkor mégis egyazon művészetfogalom változó megjelenéseként, egy hatalmas múzeumi szervezet szerető-fojtó ölelésében.

Hogyan csapódnak le e rendezési, magasabb szinten művészetdefiniálási kérdések a többi német múzeumi szervezetben? A három gyűjteményegyetem testvéreként számos helyen találunk széles civilizációs merítésű kollekción, hiszen a kisállami német térségben századokon át az udvari központok párhuzamosan, reprezentációs versenyben folytattak gyűjteményezést. Kassel az egyik legjobb példa, mert a Fridericianum klasszicista épülete 1779-ben a kontinens első múzeumaként nyílt meg, ha a hármass elvárás vesszük alapul, hogy egy múzeum a gyűjteményeit tudományosan rendszerezett módon (már nem a studiolók szubjektív, asszociatív egyvelegében), a széles polgári közönség számára nyilvánosan (nem egy arisztokrata elit egymást látogató hálózataként) és külön erre a célra emelt épületben (nem valamely palota részeként) mutassa be.

A Fridericianum azonban ma már nem múzeum, hanem Kunsthalle típusú, kizárólag a kortárs s azon belül is hangsúlyosan a polemikus, a társadalmi feszültségeket boncoló élő művészet kiállítási intézménye. Mottója a mai globális szcéna egyik magasan jegyzett thaiföldi alkotója, Rirkrit Tiravanija kifejezése: *Less Oil, More Courage*. Kevesebb olaj, több bátorság, vagyis a mai elkötelezett művészet és annak ilyen otthona ne kiszolgálja, hanem inkább kritizálja a polgári társadalom és a piacgazdaság mechanizmusait. Bár a Fridericianum ilyen, sok évtizeden át tartó átalakulásának háttérében gyűjteményeinek már a birodalmi időkben megindult áthelyezése, majd a második világháború utáni újjáépítés döntései állnak, ez a Kunsthalle-funkció meghatározó a mai kasseli múzeumszervezetre nézve is. Mivel a kísérleti kortárs művészetnek önálló otthona van, a múzeumi hálózatban a XIX–XXI. századért felelős intézmények jogosan tölthetnek be jó értelemben vett konzervatív múzeumi szerepet.

A hesseni örgrófok, majd választófejedelmek hatszáz éve indult gyűjteményezésének gyümölcsei számára a megnyitásakor az antikvitástól a természettudományon át a száz-ezer tételes könyvtárig megannyi részleget tartalmazó Fridericianum az egységes és szakszerű kezelés otthona volt. A különböző kollekción idehelyezésével és nyilvános, egymás melletti bemutatásával a felvilágosodás jegyében fogant múzeum, a nagy európai uralkodóházakhoz képest kis léptékben, de ugyanúgy univerzális gyűjtési, reprezentációs és köznevelési küldetést fejezett ki. A gyűjtemények később szétszakadtak, ma több mint tucatnyi helyszínen található elosztva. Már 1924-ben létrehozták azonban a Staatliche Kunstsammlungen Kassel ernyőszervezetet, hogy egységük áttételesen mégis biztosítható legyen. Ez 1945-ben tartományi kezelésbe került, majd 2006-ban kibővítették múzeumnak tekinthető kultúrparkokkal, átnevezve a szervezetet Museumslandschaft Hessen Kassel névre.

A parkok integrálása csak elsőre meglepő, valójában híven tükrözi a századokon áthúzó szándékot, hogy a születő múzeumi épületek és környező parkjaik a nemesi, majd polgári szabadidő egyre szélesebb nyilvánosságú eltöltésének rituálék által szabályozott helyszínei, természet és művészet egyenlően fontos tárai legyenek. A Fridericianum melletti hatalmas parkban a kétszáz éve emelt Orangerie – ma a technikátörténeti állandó kiállítás otthona – egykor szó szerint narancsfákat őrzött télen belül, nyáron az épület körül, ókori utalásként a Hesperidák kertjében függő aranyalmákra, Herkules feladatát a tudás megszerzésével vonva párhuzamba. A parkok szabadterei természettudományi múzeumként is értelmezhetők voltak, hiszen a telepített növények, azok angolos vagy franciás elrendezése, továbbá a múzeumi terem sorhoz hasonlóan, sétányokkal kijelölt útvonal megfeleltethető egy zárt múzeumépületen belüli logikának. Sőt, bár a Fridericianum és az Orangerie között álló Ottoneum eredetileg a német terület első állandó színházaként épült meg 1606-ban, de később mindmáig működő természettudományi múzeummá alakították át. Így naturalia és artificialia, múzeumi épületeken

belül vagy a környező parkrendszer szabad ég alatti helyszínein, egyenlő hangsúlyt kapott e szélesen értelmezett múzeumi koncepcióban.

S a parkra néző domb Schöne Aussicht (Szép kilátás) elnevezésű fordulójánál emeltek 1877-ben a Neue Galerie épületét. A Fridericianum – mint helyi univerzalmúzeum, benne a művészet klasszikus anyagával – százkét évvel megnyitása után testvérintézményt igényelt, s az akkor terjedő európai minta szerint a művészet új mestereinek külön otthont építettek. Belvedere vagy Bellevue néven másutt is találni múzeumot, azonban azok paloták utólagos átalakításai, míg Kassel élen járt abban is, hogy az Új Képtárnak eleve célirányos épületet biztosítson. A gazdag historizáló falfestést és stukkózást száz év elteltével, 1976-ban ugyan lemeszelték, és semleges, egységes belsőépítészeti megoldásokkal olyan múzeumot hoztak létre, amely érvényesülni hagyja a mégoly különböző modern és kortárs alkotásokat, de máig megmaradt az időrendbe helyezett, a polgári tájképfestészettől induló állandó kiállítás. Hangsúlyos a kortárs jelenléte, hiszen Joseph Beuys maga installálta az egyik központi térben a FALKA című 1969-es, Volkswagen kisbuszt és szánkókat tartalmazó munkáját, valamint a múzeum rendre beemel a városban ötévente rendezett DOCUMENTA seregszemléjéről vásárolt új szerzeményeket is. Ám a fő tézis ebben a Neue Galerie-ben is, Drezdához hasonlóan, hogy modern és kortárs művészet tágitja ugyan a műalkotás-fogalom határait, de ugyanazon művészet keretén belül maradnak, s ezt a múzeum ugyanolyan módon kezeli.

Német múzeumok azért szemléltetik jól ezt a hozzáállást, mert több száz éves gyűjtéstörténetre néznek vissza; az anyag didaktikus időrendi rendezését a Bildung igénye is megerősítette; a XIX. században a modern nemzetekhez felzárkózó Németország állami szinten is fő prioritásként kezelte a jól strukturált múzeumfejlesztést, miközben a kibontakozó modern művészet legelső gyűjtői is a német műértők lettek. Klasszikus múzeum és élő művészet viszonya egészen az „*Elfajzott művészet*” elleni retorzióig folyamatos téma volt, majd 1945 után éppen a hitleri bornírtság jóvátétele érdekében még markánsabban, szinte kötelező kérdés lett megannyi német múzeumban, immár a kortárs művészetre is kiterjedve. S a nagy egyetemes anyaggal rendelkező, legismertebb német múzeumok többségének válasza, mint láttuk, mindmáig az eredeti, XIX. századi múzeumi szerkezet és művészeti definíció kiterjesztése, a mindenkori jelen betagolása egy sok évszázados sorba és taxonómiába.

Egyértelműen (Drezda) vagy árnyaltan (Berlin), egy magángyűjteményi múzeumra (München) vagy egy műcsarnokra (Kassel) hárítva a valóban újító mai tendenciák képviselőjét, ez a struktúra kétségtelenül konzervatíván hat a kortárs művészetre. Peter Weibel médiaművészeti teoretikus, alkotó és intézményvezető a legnagyobb példányszámú német nyelvű művészeti havilap, a *Kunstzeitung* 2012. szeptemberi számának felkéréses vezércikkében háborgott az ellen, hogy szerinte a kortárs művészet mára így kettészakadt. A nagy múzeumok, befolyásos galériák és tehetős magángyűjtők alkotta egyik tábor olyan műveket állít az előtérbe, amelyek mai megjelenésben, ám a hagyományos művészetfogyasztást, a polgári művészetkultuszt viszik tovább, míg a Weibel által pártolt másik fél a kísérleti hozzáállás, a művészet fogalmának és gyakorlatának nem szűnő megváltoztatását igyekszik – egyfajta sokadik vagy örök avantgárd misszióban – elősegíteni.

Ez utóbbi táborba Weibel a független kurátorokat és a biennálékat, a szerinte intézményi érdekektől független szakembereket és a velük együttműködő alkotókat sorolja. A kérdés eltérő intézményi hivatkozásokkal, de a XIX. század s különösen a századforduló óta napirenden van, s alighanem nyitott is marad még jó ideig. Nehogy úgy tűnjön azonban, hogy a történeti gyűjteményekkel is bíró múzeumok számára nincs más alter-

natíva a kortárs művészet történetívé gyúrása mellett, ezért érdemes a tágan vett német nyelvi térségből még egy utolsó példát szemügyre venni. Bécsben a kortárs művészet szisztematikus, a nagy intézményekre is kiterjedő felkarolása friss jelenség: a klasszikus gyűjteményeiről és inkább konzervatív beállítódásáról ismert osztrák főváros az elmúlt két-három évtizedben fordult a kortárs művészet felé, s most új kortárs múzeumot nyitott.

Százkilenc év várakozás után megnyílt az Osztrák Nemzeti Galéria, az egykori palotáról röviden csak Belvedere elnevezésű intézmény kortárs gyűjteményének állandó kiállítása saját logikában, külön helyszínen. Az intézményen belül 1903-ban hozták létre a Moderne Galerie-t az élőművészeti gyűjtés otthonaként, de a gyarapodó kollekció nem kapott önálló otthont, az Unteres Belvedere csak átmeneti kiállítási felületet biztosított. Mostani helyszíne az 1958-as brüsszeli Világkiállítás egykori pavilonja, amelyet először, kis átalakítással 1962-ben nyitottak meg Bécsben a XX. század múzeumaként. Ez a független intézmény a későbbi Ludwig-donációval megerősödve lett a mai Ludwig Múzeum (MuMoK), amely 2001 óta a korábbi udvari istállók, majd vásárterület helyén kialakított Museumsquartier új szürke bazalt épületébe költözött. Ekkor adták át a világkiállítási pavilont a Belvederének, s a felújítás, átépítés és hozzáépítés eredményeként 2011 végén nyílt meg a most 21er Haus névre hallgató múzeum.

A kétszintes csarnok mind a négy oldala és teljes lapos teteje üvegfalú, ami nem előny egy művészeti múzeum számára, mint azt a legismertebb hasonló intézmény, a Mies van der Rohe berlini Új Nemzeti Galériája mutatja, amelynek mégoly látványos üvegcsarnokjellegét rendre átépíteni tervezik, legközelebb jövőre. Ám Bécsben a felső szinten tejüveget alkalmaznak, így nem közvetlenül süt be a fény. Ez a szint ezáltal viszonylag jól használható kiállítási célra, hiszen oldalról, felülről, sőt a közepén átriumszerűen nyitott szerkezet miatt alulról is bőséges fényt kap, de az szűrt. Míg az alsó, földszinti kiállítóter a közvetlen s állandóan változó fény miatt, valamint a környező szoborpark figyelemelterelő hatása révén csak kompromisszumosan felel meg az időszaki tárlatok bemutatására, addig az emeleten a gyűjtemény bemutatása, ha nem is ideális, de ugyeszen megoldható rendezési kihívás.

A fény mellett a másik fő dilemma a csarnok tagolása. Ezt paravánokkal oldják meg, amely érthetően nem tesz lehetővé fegyelmezett kronologikus rendezést – de ez itt nem is cél. A kiállítás tematikus, s a témák egybefolyása a térrészek találkozásánál életszerűen tükrözi, hogy a művek úgyszólván felülírják a szakemberek verbális besorolásait. Azért sem tragédia a kronológia hiánya, mert a válogatás fél-egy évenként változik. Szó szerint állandó kiállításról nem beszélhetünk, inkább a kollekció különböző szelekciói tekinthetők meg. A múzeum a földszinti időszaki tárlatok mellett így másik vonzerőt is kínál újabb vagy visszatérő látogatóinak, másrészt elismeri, hogy a gyűjteménynek már nincs egyetlen érvényes, hosszú évekre állandó jelleggel súlykolt olvasata, legkevésbé sem időrendi vagy műfaji rendezési elve, hanem kurátoronként, hívószavanként, rendezésenként eltérő a szelekciója.

Bár nevében Nemzeti Galériának hívják, s anyaga is döntően osztrák, a Belvedere ezen épülete ugyanúgy egyetemes kontextusban igyekszik bemutatni a hazai kortárs, 1945 utáni művészetet, ahogyan többi helyszínén is a klasszikus vagy modern osztrák anyag köré legalább utalásszerűen törekszenek nemzetközi művek elhelyezésére. Az 21er Haus küldetése e két elem egyenlő figyelembevételével érthető meg. A gyűjtés, feldolgozás és bemutatás fókusza az osztrák művészet, hiszen a második világháború

utáni osztrák folyamatoknak ez a fő művészettörténeti kanonizációs helyszíne. Ugyanakkor ez a kánon nem lehet belterjes, nem szorítkozhat a nemzeti művészet magába zárt megközelítésére, hiszen azzal éppen a kanonizálás ellen hatna, eltorlaszolóvá a műveket a valódi, nemzetközi megmérettetéstől.

Ez a hivatalosan is rögzített misszió teszi az 21er Haust a bécsi Ludwig Múzeum nem átfedő, hanem kiegészítő párjává. Hiszen ott a fő hangsúly a jelenkori külhoni művészetben van, állandóan az osztrák kapcsolatokra ügyelve. A két intézmény ugyanazt a feladatot látja el, de markánsan más súlyponttal. Nem ismétlik egymást, de nem is engedik, hogy a másik belekényelmesedjen a szerepébe, hiszen Bécsben így már legalább két intézmény prezentálja állandó kiállításon az elmúlt évtizedek hazai és nemzetközi művészetét, eltérő verziókban.

A nemzetközi anyag jelenléte az 21er Hausban azzal is hangsúlyos, hogy az első, 2012 júliusában megnyílt rendezésben a lépcsőn felhaladó vendéget a walesi Cerith Wyn Evans neonreliefje köszönti. A többi kiállítási egységben mindenütt felbukkan néhány külföldi darab, Matt Mullicantól Dan Grahamig. Az értelemszerűen domináló osztrák válogatás élő klasszikusokat (Arnulf Rainertől Hermann Nitschig) ugyanúgy felvonultat, mint új pozíciókat, például Julian Göthe zsinórból a falra szegezett óriási pókhálóját, Marcus Geiger posztó embercsoportját vagy Rudolf Stingl csillogó alufólia táblába vésett írásjegyeit. Ez a rendezés második kritériuma: a történeti referenciákon túl az anyag kifejezetten mai szemléletű, a műfaji határok feszegetésére, a sokrétű anyaghasználatra, a provokatív tematikákra fényt vető válogatás. Az 21er Haus állandó kiállítása nem konzervatívabb a bécsi Ludwig Múzeum felfogásánál, holott elvileg a Belvedere hajlathatna egy klasszikusabb, inkább képtári rendezés felé, arra hivatkozva, hogy a középkortól a jelenig mintegy ezer évet fognak át az állandó kiállításai, s ez távolságtartásra int a jelenkori kísérleti tendenciákkal szemben.

Az 21er Haus inkább tőkét kovácsol abból, hogy bár egy nagy múzeum része, mégis külön elhelyezést és némi önállóságot élvez. A Birgit Jürgenssentől a mai szubverzív művészetig terjedő gyűjteményének bemutatásával végre a nyilvánosság elé tárhatja, hogy az elmúlt évtizedekben is folyamatosan, sőt a nemzeti galéria típusú monolitikus intézményektől dicséretes viszonylagos progresszióval gyűjtött. Az épületben műtermeket is kialakítottak, hogy rezidensprogram működhessen, amivel a múzeum a passzív utólagos szűrő szerepe mellett a művészet létrehozását aktívan segítő műhely funkcióját is vállalja, és a külföldi alkotók meghívása jutányos és izgalmas módja a kollekció nemzetközi bővítésének is.

Nemzetközi mérítés, tematikus rendezés, az állandó kiállítás gyakori cseréje és kortársi szemlélet mellett a ház további elve az együttműködés magángyűjtőkkel. Már a legelső állandó kiállítás is nagy százalékban tartalmaz letéteket. Ez nevezhető kényszernek, amivel a kollekció hiányai betömhethők, amint logikus az is, hogy ha sűrűn cserélik az állandó kiállítást, akkor a megannyi új művészeti jelenség szemléltetése megköveteli majd letétek bevonását. De értelmezhetjük a magángyűjtők bevonását jövőbe mutató gesztusként is: a Belvedere elismeri, hogy a múzeumnak partnere a nyolcvanas évek óta egyre inkább a nemzetközi szinten is aktív osztrák kortárs magángyűjtés, s e letéti megállapodásokból idővel egy-egy donáció is születik. Művészek és galériák is számos alkotást ajándékoztak a múzeumnak Oswald Oberhubertől Andreas Fogarasiig.

A műkereskedelem ausztriai elfogadását tükrözi, hogy a Belvedere számos alkotást a Szövetségi Kormányzat Galériatámogatási Alapjából vesz meg gyűjteményébe. Az állam úgy bővíti a múzeum kortárs anyagát, hogy eközben a galériákat is finanszírozza,

hiszen tudja, ezek a kulturális vállalkozások a művészeti élet nélkülözhetetlen résztvevői. Ma nem lehet már közgyűjteményeket fejleszteni a műkereskedelem és a magángyűjtés elfogadása, támogatása nélkül, hiszen az osztrák művészet pozícióját gyengíti, ha a privát oldalt nem karolják fel. Mindez nem az állami gyűjtés visszaszorítása. A kiállított anyag további jelentős szerepe magától az államtól letét, mivel Ausztriában városi és állami szinten is működik „artothek”, ahol a köz javára folyik szakmai színvonalú gyűjtés, s ahonnan kölcsönözni lehet.

E szempontok azért is természeteseek az 21er Haus számára, mert a MuMoK-on túl Bécs más múzeumai, főleg az Albertina és a MAK, hasonló utakon nyitottak a közel-múltban a kortárs nemzetközi művészet felé. Országos kitekintésben Linz, Graz és Salzburg múzeuma, továbbá két nagy, kortárs művészetet állandó jelleggel bemutató magánmúzeum támaszt még jótékony versenyt. A harmadik feltörekvő közeg a múzeumok és magángyűjtők mellett a céges kollektívák osztrák elit csapata (Verbund, evn, Generali, VIC, Strabag), különösen az Erste Bank kelet-európai Kontakt-gyűjteménye. Ez a bank által 2004 végén gyűjteni kezdett anyag ma a régió 14 országa 90 művészetétől ölel fel zömmel konceptuális alkotásokat, egyértelműen a múzeumi szintű kánonformálás ambíciójával. Négy tematikus súlypontja (kortárs referenciák a modernizmusra, gender art, anyag- és térművészet, politikai vonatkozású művészet) a régióból felkért kurátorok preferenciáinak felel meg.

Ez az előrelépés jól szemlélteti, hogy a múzeumok, magán- és céges gyűjtemények közege nem ki-ki verseny, hanem egymást kölcsönösen serkentő világ. A MuMoK a gyűjteménye és a kiállításai révén komoly érdemeket szerzett abban, hogy a kilencvenes évek elejétől kezdve az osztrák galériák, gyűjtők és cégek is progresszív és nemzetközi irányban kezdjenek el gondolkodni a kortárs művészetről. S ahogy e közeg felvette a nemzetközi ritmust, az előbb-utóbb meghozta az igényt és a megoldást is arra, hogy az Osztrák Nemzeti Galéria száz éve vajúdo élőművészeti gyűjteménye is állandó elhelyezést kapjon – méghozzá nemzetközi és kortársi felfogásban. Ez is a kortárs művészet kanonizálásának egy lehetséges modellje: nem az univerzális és történeti gyűjteménybe (Kunsthistorisches Museum), tartalmilag még csak nem is a történeti és reprezentációs hangsúlyú nemzeti galéria (Belvedere) logikájába illesztődött bele előbb az első, majd most a második bécsi kortárs múzeum, hanem a lassan, de tudatosan gyarapodó kortárs művészeti intézményrendszerbe.

Balogh Tamás

EKLEKTIKUS KLASSZICIZMUS

„Thienemann egész eszmemenetén és okfejtésén a német tudományos kutatás és gondolkodás hatása látszik – más nemzetek irodalmi gondolkodásának eredményei alig játszanak nála szerepet. Hivatkozásának és bizonyító anyagának túlnyomó része német, bár a magyar irodalomtudomány és irodalmi alkotás azon elemeit is, amelyek gondolkörével érintkeznek, kellő mértékben figyelembe veszi. Elmékedései szabatos, átgondolt fogalmazásukkal is kiválnak. Ragaszkodik a tudományos stílushoz, de tárgyilagos, szakszerű előadása mögött mindig érezni a gondolkodót, aki

*teljesen végiggondolta azt, amit leír.*¹ Alighanem az ALAPFOGALMAK valamennyi olvasója ugyanezt érzi, ha esetleg nem is tudta volna olyan pontosan megfogalmazni, mint az itt idézett Schöpflin Aladár – Thienemann pedig mindenkinél inkább tisztában volt írásainak és világerzékelésének ezzel a jellegzetességével. A „*Gondolkodom, tehát vagyok*” bizonyossága nem titkolt büszkeséggel töltötte el – sőt talán még hivalkodott is szelleme lucidusságával. Élete vége felé, már jelentős pszichológusi gyakorlattal a háta mögött, egykori tanítványának azt írta, hogy a tisztánlátás képessége valósággal üldözi: „*Talán az is a baj, hogy azt hiszem, túl tisztán látom, mi rejlik a sorok mögött, miért van egy gondolat így megfogalmazva, kimondva vagy leírva és nem másképp.*”² Persze ha csak kicsit is mélyebb gyökeret eresztett volna benne az önmaga és a másik mibenlétével, megismerhetőségével és közölhetőségével kapcsolatos gyanú, aligha ragadtatta volna magát olyan kijelentésekre, melyek látni engedik a vakfoltjait... Meglehet, véletlen, de az idézett mondat egyben próbája is a benne foglalt kijelentésnek, hiszen a megengedő „*talán*”-t nem számítva is lappang benne némi (esetleg mégsem egészen tudatosult) kétértelműség: nem lehet pontosan eldönteni, az-e a baj, hogy ezt hiszi, vagy azt hiszi, hogy az a baj.³

De Schöpflin mást, ennél többet is mond, amikor – első olvasásra meghökkentő kapcsolással – a „*tudományos szakszerűség*”-et és a „*gondolkodó*”-t állítja szembe egymással, különösen, hogy a korban inkább a hang (az élőszó) és a halott betű megkülönböztetése volt megszokott. Azt vette észre vagy érezte meg, hogy az ALAPFOGALMAK minden sorából egy eszmével, állásponttal való azonosulás sugárzik, „*a mellette való elkötelezettség deklarációja*” a szöveg.⁴ Ez felfogható annak jeleként, hogy Thienemann ekkor találta meg magát (bár az ALAPFOGALMAK csak utólag minősült át főművé, azután, hogy nem követték újabb könyvek vagy nagy lélegzetű munkák). Tévedés volna viszont ezt a szintet Thienemann védjegyévé vált hangot, profilt általában véve azonosítani a tudós privát személyével, vagy a visszaemlékezésekből és az önéletírásokból ismerni vélt privát hangot visszavetíteni más műveire. Thienemann-nak több olyan írását is lehetne idézni *későbből*, amelyet egyáltalán nem az evidens, egyértelmű hatás jellemez. Ezek jellegzetességeit – ha a következetlenségeket nem szeretnénk egyszerűen azzal elintézni, hogy alkalmi írásokban nem ritka az ilyesmi – úgy is magyarázhatjuk, hogy Thienemann egy eruptívabb, átcsapásokba torkolló, mintegy az írás dermedtségével folyamatosan szembeszegülő írás- vagy beszédmóddal kísérletezett, nem annyira a fogalmi tisztázást, mint inkább a beszéd áradását tartotta szem előtt.⁵ Más kérdés, hogy ezeket a szövegeket mégis retorikusnak érzi a (mai) olvasó, ami egyrészt összefügghet azzal, hogy óhatatlanul is hangtalanul olvassa őket – azonban Thienemann némelyik művében az is nyomon követhető, hogy az emlékbeszéd vagy a portré emelkedett, kinyilatkoztató műfaja még akkor is könnyen maga alá gyúri a beszélőt, ha az esetleg nem is az örökkévalóság, hanem a múlt idő hatalmasságát hirdeti benne.⁶

Valószínűleg eredetileg az 1938-ban az *Apolló* hasábjain megjelent KLASSZICIZMUS is beszédnek készült, vagy legalábbis elhangzott;⁷ jól érzékelhetően annak figyelembevételével íródott, hogy a fül egyszerre kevesebbet tud befogadni, mint a szem. Ez a Thienemann által gyakran alkalmazott additív szerkezetben jut kifejezésre, ami ezúttal szerencsés módon találkozott a *Steigerung* klasszikus eszményével. Legegyszerűbb volna úgy felfogni ezt a beszédet, mint többé-kevésbé tudat alatt maradó üzenetek médiumát vagy „plakátot”, egyrészt egészének nyilvánvaló kollektív ideológiaellenessége, másrészt a Napóleon és Goethe találkozását megidéző (talán Emersont vagy Gundolfot követő), nagyon hangsúlyos zárлата miatt, ami a német–francia közeledés szorgalmazásaként is

felfogható (főleg, hogy Thienemann hét-nyolc évvel korábban [!] az ALAPFOGALMAK utolsó lapjain, ugyancsak kódoltan, ennek a reményének adott hangot). Feltétlenül hozzá kell tenni azonban, hogy ez a jelentés nincs igazán előkészítve a szövegben, pedig lett volna mód rá: például Thienemann – bár Winckelmann felfogásának bemutatásával kezdi a beszédét – egyáltalán nem tér ki arra, hogy Rómába érkezésekor Winckelmann még mennyire vizolygott a francia klasszicizmustól.

Thienemann harmincas-egyvenes éveiben megjelent, meglehet, kisebb igénnyel készült alkalmi írásainak jó része zanza, kollázs vagy palimpszeszt: szerzőjük nem csak gondolatokat, hanem egész bekezdéseket vett át korábbi munkáiból (néhány részlet több helyen is szerepel, szinte írásról írásra vándorol). Mintha nem annyira továbbírta volna a műveit vagy a szeme előtt lebegő nagy művet, esetleg életművet, mint inkább át- meg átírta, pontosabban átszerkesztgette volna korábbi szövegeit; néha még csak nem is az illesztésen látszik, hogy újra felhasznált szövegrészek kerültek egymás mellé. A KLASSZICIZMUS például egy par excellence szellemtörténeti résszel kezdődik (ez új), újra olvasható benne a Goethe és az élőszo viszonyát, illetve forma és tartalom azonosságát taglaló szép szakasz az ALAPFOGALMAK-ból (amely egyébként már ott is inkább zárvány volt), az 1932-es Goethe-beszéd zárata szinte szó szerinti fordításban szerepel (csak ezúttal nem egy szöveg végén), és láthatólag nem hiányozhat a beszédből egy, az ALAPFOGALMAK-at idéző irodalomtörténeti kitekintés sem. Másrészt az eklektikusság nem csak az egyes műveken belül jelentkezik. Thienemann folytonosan váltogatta néhány kedvelt műfaját, az emlékbeszédet, az újságcikket és a portrét. Például a KLASSZICIZMUS-ban nem csillogtatja korábbi filológusi erőit, de nagyon messze kerül az ALAPFOGALMAK-ban megvalósított, a maga korában kivételesen komplexnek számító szemlélettől is, amikor az emlékbeszéd és a portré műfajával járó plasztikusság jegyében a szobor képzetéhez nyúl. Az ALAPFOGALMAK egyes kitételeiből (is) világos, hogy – miközben tisztában volt annak korlátaival – a KLASSZICIZMUS-ban tudatosan alkalmazta a szellemi lényegszerűség gondolatát. Egyrészt, az ALAPFOGALMAK-ban maga mutatott rá a Gundolf által megrajzolt Goethe-kép önelvűségéből fakadó korlátokra („önmagába bezárt teljes egész”, 44.). Másrészt az antik szobrokat is főműve több helyén (például 182.) jellemezte bezárt, élesen körvonalazott, kiteljesült szellemi individualitásként.

A „szoborról” Thienemann a KLASSZICIZMUS egyik olyan szakaszában ír bővebben, amelynek vannak ugyan előzményei, előképei korábbi műveiben, ilyen formában mégis új.⁸ Itt Goethe DAIMON-jára hivatkozik, de eleve lehetlenné teszi, hogy szoros olvasatot kérhessenek számon rajta. (Igaz, soha, egyik írásában sem elemzett verset, talán azért sem, mert másban látta az irodalomtörténész feladatát. Ha idézett is versből, azt mindig úgy tette, mintha önmagáért beszélne az adott részlet; magvas életfilozófiai gondolatokat keresett a versekben, vagy ars poeticaszerűen magára vonatkoztatta a választott sorokat.) Goethe DAIMON-ját a következőképpen vezeti fel: „*Ez a szavakba alig foglalható művészi akarat, melyet Goethe mint kimondhatatlan titkot, magában őrzött, és csak sejtető körülírással fejezett ki, a klasszicizmus törvénye volt. Legegyszerűbben talán akkor fejezi ki ezt a belső klasszicizmust, amikor az orphikus »Ósigéket« foglalta versbe. Az első, Szabó Lőrinc fordításában, így hangzik: [...]*” Tehát miközben általában a ciklusról beszél, az első darabját idézi (ráadásul egy olyan fordításban, amelyben néhol az érthetlenségig eltorzul az eredeti – ami az ő esetében külön is érdekes!), és aztán egy „vagyis”-sal „lefordítja”. Nem csoda, ha az olvasó nem érti rögtön, miért idézi a verset, ha aztán nem is foglalkozik vele érdemben:

„Ahogy aznap, mikor világra jöttél,
sorakoztak a Nap és a Planéták,
oly törvényben indultál s növekedtél
jövőd felé a kezdet küszöbén át.
Vagy, ami vagy, magad börtöne lettél:
megmondták már Szibillák és Proféták;
idő s erő nem törhet össze többé
kész formát, mely él és épül örökké.

Vagyis: mindennek megvan a maga belső törvényszerűsége, lényege, amely leolvasható a külső formáról. Le kell mondani a felületes sallangról, le kell hántani a jelenségekről az értelmetlen díszítés felesleges járulékait és mulandó esetlegességeit, főleg magunkról le kell vetni a pillanat múltó színjátékát, hogy annál tisztábban lássék az eredendő és maradandó lényeg. A klasszicizmus azért szerette a fehér márványtestet, mert felfogása szerint ez fejezi ki a legteljesebben az emberben a meztelen belső törvényt. De mintha vakok volnának ezek a szobrok: a klasszikus költészet embereiből nem is a szemben tükröződő lélek beszél, hanem az időtlen ősfurma, az örök humanum sugárzik. Azt hitték, hogy ez az antik művészet kiváltsága és lényege: a görög emberben a humanum öltött testet. Ezzel szemben a humanitás annyira idegen volt a görög gondolkodástól, hogy a görög nyelvnek szava sem volt megnevezésére. Ahogy a görög művészet is riktó, szinte barbár színekkel befestette a márványt, a görög líra és tragédia is csaknem homlokegyenest ellenkezője volt a 18. századi klasszicizmus költészetének.

Ma tisztán látjuk, hogy a modern klasszicizmusban nem antik, hanem keresztény szellem lakik. A görög nyelvet először teológusok tanulták az Újtestamentum kedvéért, aztán klasszika-filológusok Homeros kedvéért. Protestáns askézis kereste a színes, tarka felszín mögött a puritán lényegét: a törvényt, amely önmagunk börtöne; a kész formát, mely él és épít örökké.”

Első olvasásra különös „a protestáns askézis” és/vagy a puritanizmus összekapcsolása a klasszicizmussal, illetve Winckelmann és Goethe generációjának grekomániájával. Bár a klasszicizmus nem egy teoretikusának a szemléletében, elképzeléseiben felfedezhetők félig-meddig tudatosodott lutheránus elemek,⁹ és a puritanizmus korántsem volt minden ízéig művészet- és életellenes, általánosságban nehezen lehetne tagadni, hogy a protestáns askézis éppen hogy elvezetett a görögség világához köthető teljes élettől, hozzájárult „az életvilágokra szabdaltság létrejöttéhez” és a modern termelési rend létrejöttéhez, amely uralma alá hajtotta az embert.¹⁰ A daimón összekapcsolása a protestantizmussal sem számított éppen példa nélkülinek a korban,¹¹ igaz, hogy Thienemann a DAIMON kapcsán inkább az ősképről, mintsem az emberben lakó, sugálló istenről beszél. Erre a hangsúlyáthelyezésre viszont módot ad a hagyomány, gondolok itt elsősorban a Hérakleitosz töredékeiben olvasható *éthosz anthrópou daimón* mondatra, amelyet hagyományosan úgy fordítanak: az ember éthosza a sorsa vagy végzete; vagyis az ember sorsának alakulása vázlatosan kiolvasható volna magából az emberi természetből. Az *éthé* ige másik jelentése: feszítetten törekszem valamire, vagyis a hérakleitoszi mondást úgy is lehet értelmezni, hogy „az emberi lény természetszerűen irányul az életében körvonala-zódó vázlatra, arra a tervre, amelyet az istenség »álmodott meg róla«, és ezt akarva-akaratlan meg kell valósítania”.¹² Igaz, Thienemann felfogása (bár talán szerencsésebb az általa bemutatott felfogásról beszélni) ennél ridegebb: az ősképiség az élet elevensége ellen hat, mintha Thienemann Goethéjének arra a fajta szoborszerűségekre kellene törekednie életében, életével, amit a halálával úgyis szükségképp elnyer, amikor eggyé válik élet-pályájával mint egészszel.¹³ A KLASSZICIZMUS-sal kapcsolatban az egyik legnagyobb kérdést

éppen abban látom, hogy szövegéből nem derül ki egyértelműen, vajon tényleg csak a klasszicizmus *interpretátoraként* lép-e föl benne Thienemann – Goethével kapcsolatos kijelentéseiben ugyanis mindig van valami hitvallásszerű, és ez alól ez a beszéde sem kivétel. Ősképet emleget, miközben tudvalevőleg egzisztencialista magatartást képvisel, büszkén vallotta, hogy az ember az, amivé önmagát teszi, vagyis inkább az olyan típusú elképzeléseket érezhette közel magához, mint a sartré-i „*egzisztenciális teru*” vagy az életét a „*jó életről*” rendelkezésre álló fikciós formák szerint alakító ember például Ricoeur által kidolgozott elmélete.

Ha jól látom, Thienemann gondolatmenete főként attól olyan ellentmondásos, hogy legalább három motívum kopírozódik benne egymásra: a klasszikus szobor, illetve „*a klasszicizmus embere*” megjelenik egyrészt szoborként, ugyanakkor szobrászként, illetve torzóként is. Ezek a jelentésrétegek néha önmagukban is problematikusak, és nem mindig egyeztethetők feltétlenül össze, zavaróan interferálnak egymással.

Szobor

A KLASSZICIZMUS idézett szakaszában leírt fehér márványtestben lesz valami fenyegető – az nem „*nyugodt és fehér*”, mint például Szerb Antal leírásában –, a meztelen lényeg megnyilvánulásává válik. A „szobor” annyira meztelen, hogy megszünteti a meztelenséget. Már nem a testet látjuk, már nem testnek látjuk: a test úgy fejezi ki a szellemet, hogy teljesen eltűnik, a meztelenség nem a test meztelensége, és nem a *szép* test az isteni megjelenése. A KLASSZICIZMUS-ban különös felemáság figyelhető meg: Thienemann egyrészt azt állítja, hogy „*le kell hántani a sallangot*”, a „*tarka felszín mögött a puritán lényegét kell keresni*”, de legalább annyiszor használja „*a szellem plasztikája*”, „*a szellem testet ölt*” kifejezést is, vagyis a „szobor” nem csak „*üvegszerűnek*” tűnik, hanem „*fényszerűnek*” is. Mintha a mérleg nyelve mégis az „*üvegszerűség*” felé billenne. Hisz bár Thienemann az idézett részben látszólag párhuzamosan beszél szoborról és emberről, és az embert magában mutatja be, amint belső lényegével keres kapcsolatot, feltűnő, hogy nem *egy* ember (esetleg az emberek összessége), hanem a szobor fejezi ki *az* emberben a meztelen belső törvényt: „*A klasszicizmus azért szerette a fehér márványtestet, mert felfogása szerint ez fejezi ki a legteltesebben az emberben a meztelen belső törvényt.*” Ebből megint az szűrhető le, hogy az embernek szüksége van a (rajta túl és/vagy benne lakozó) transzcendens lényeg kézzelfogható megjelenítésére, hogy egyáltalán kapcsolatba kerülhessen azzal – pontosabban: „*a klasszicizmus emberének*”. (Thienemann gondolatmenetéből az következik, hogy a görög szobrokban nem, csak a klasszicista szobrokban jelent meg „*az időtlen ősfurma*” – de talán csak azt akarja mondani ezzel, hogy „*a klasszicizmus emberének*” volt szüksége a szoborra.)¹⁴ Az idézett szakaszt külön érdekessé teszi, hogy az ALAPFOGALMAK előzménynek tekinthető bekezdéseiben még egyértelműen fénytérmetűnek látszott „a szobor”: „*Goethe klasszikus filozófiája a morfológiai megfigyelésre, a változó formák tiszta szemléletére tanította a betűhöz tapadó modern gondolkodást. A látható valóságot vizsgálja, mert arról van meggyőződve, hogy nincs különbség a külső és a belső, a kéreg és a lényeg között, mert amit mi kettőnek látunk, igaz valójában szerint csak egy: a belső lényeg csak a látható test által van, nemcsak immanensen benne lakozik, hanem valósággal azonos vele, miként a Teremtő a teremtett világgal – Deus sive Natura. A szemünk elé táruló világból a dolgok legmélyebb értelme sugárzik felénk [...]*”, illetve: „*Goethe is ezen az irodalmi pseudo-klasszicizmuson nevelődött, de Winckelmann műtörténete és a belvederi Apolló szemlélete a görög lélek teljesebb megértéséhez vezette őt, és a legjelentősebb testiség értelmét is föltárta előtte – [...]*”¹⁵ Mármost a KLASSZICIZMUS-ban, a DAIMON-hoz kapcsolódó szakasz elején, Thienemann valójában nem az ŐSIGÉK-re

vagy Goethének az ŐSIGÉK-kel kapcsolatos kommentárjaira reflektál, hanem ugyanúgy Goethe morfológiájának néhány alapfogalmát (jelenség, ősfорма) vonultatja fel, mint az ALAPFOGALMAK imént idézett bekezdésében – csakhogy ezúttal megkülönböztetve magot és héjat, külső megjelenést és belső formát. Goethe – amint azt Thienemann is tudta – tagadta, hogy a természet szétválasztható lenne egy látható felszínre és egy láthatatlan mögöttes rétegre („*Semmi héjban, semmi magban: / mert ami kint, bent is az van*”) – ehhez képest a KLASSZICIZMUS-ban Thienemann „*belső lényeket*”, sőt „*eredendő és maradandó lényeket*” emleget. Goethe morfológiájából mintha épp az ellenkezője volna kiolvasható.¹⁶ A jelenség szakadatlan alakulásából a szemlélet előtt kifejlő formaeszmé Goethe intenciói szerint nem valami szubsztanciális, nem egy „létező” alakulása. Paradox módon bizonyos állandóság épp a felszín jellemzi, pontosabban a felszín tapasztalásához tartozik eredendően – miközben Thienemann a KLASSZICIZMUS-ban „*a pillanatnyi sikerek cikázásáról*”, „*tarka felszínről*” stb. ír.

Ugyanakkor a „*tarka felszín*” nemcsak a mélyben megbúvó „*maradandó lényeggel*” állítat szembe, hanem mintha a mélyben kavargó őskáosz jele is volna a szobron (a „*rikító, szinte barbár*” festés fordulattal talán a dionüszoszit elnyomó-elfojtó apollói képzetét idézi meg Thienemann)¹⁷ vagy – ha nem Nietzsche, hanem Spengler járt Thienemann fejében – a felszínen, a körülhatároltságban közvetlenül megmutatkozó „lényegé”. Ez utóbbi esetben a festés nem pusztán felületi elem, a festett szobrot lényegében semmi sem különbözteti meg egy *leve* színes márványtesttől, az előbbi esetben viszont a klasszicista üdvösséghez elég volna egyszerűen *nem* befesteni a fehér márványt... Vagyis ha más nem is, a *polychromia* kérdésének felvetése leleplezhette volna Thienemann előtt lényeg és felszín szétválasztásának mondvacsináltságát.¹⁸

Szobrász

Bár Thienemann nem mondja ki, és jellemzően a „*puritán lecsupaszítás*” mozzanatát hangsúlyozza, úgy tűnik, hogy végig egy művészre gondol, aki az alkotás által kerekedik felül a belső és külső káoszon. Ezt erősíti, hogy a következő bekezdésben a művészet hatalmáról értekezik, amely képes megállítani az időt (kicsit optimistán úgy fogalmaz: „*Az irodalmi alkotás akkor éri el végső célját, ha legyőzi a halált és a mulandóságot, »ha tartamot ad örökre a percnak«.*”)¹⁹ Írását pedig Napóleon és Goethe jelképesnek tekintett találkozásával zárja, melyet úgy értelmez, hogy Napóleon győzedelmeskedett a forradalmon, „*Goethe pedig a maga birodalmában lett úrrá a szubjektív anarchián*”. Ezeket a szövegben elszórt utalásokat figyelembe véve elképzelhető, hogy a „szobor”-ban a klasszicista művész jelenik meg, aki művében tökéletes zártságot, teljes befejezettséget létrehozva, önkorlátozással lesz úrrá a művészetben és az életben.²⁰

Torzó

Thienemann nem torzóhoz hasonlítja az átváltozó embert, mégis: hogy a szem (helyé)ből sugárzó ősfорма kapcsán hiányról vagy (kívülálló számára) hiányként érzékelhető aspektusról van szó, jelzi, hogy a „*de*”, a „*nem is*” a „*legteljesebben*”-re utal vissza: „*A klasszicizmus azért szerette a fehér márványtestet, mert felfogása szerint ez fejezi ki a legteljesebben az emberben a meztelen belső törvényt. De mintha vakok volnának ezek a szobrok: a klasszikus költészet embereiből nem is a szemben tükröződő lélek beszél, hanem az időtlen ősfорма, az örök humanum sugárzik.*” Az utolsó bekezdésekben mintha ez a belülről fakadó „*sugárzás*” ki is egészítené a „*torzót*”, vagy a torzóból töredékességében is sugározna az egész, hiszen Thienemann Babitsra emlékeztetően így fogalmaz: „*mert a beteg világ gyógyulása csak a*

belső emberből – a boldog, sugárzó, harmonikus egész emberből indulhat ki”.²¹ Babbitshoz hasonlóan Thienemann-nak is elegendő volt azt feltételeznie, hogy a külső válság sok ember belső válságának a következménye: ha pedig így van, akkor mindenkinek meg kell vívnia – és elég megvívnia – a harcát magával, lelkének azzal a részével, amely a romboló erők szövetségésévé teszi.²²

Lehetséges azonban, hogy egészen máshogy keletkezett a KLASSZICIZMUS, és nem a sorok értelmét firtatva, hanem inkább a szöveget szervező erőkre figyelve érdemes megpróbálkozni az értelmezésével: megfigyelhető ugyanis, hogy Thienemann munkáiban mint egy kaleidoszkóp üvegdarabkái, mindig más összeállításban rendeződnek össze nagyrészt ugyanazok a motívumdarabkák. Lear királyról az ALAPFOGALMAK egyik jellegzetes szakaszában ezt írta Thienemann: „az ember a világból kiszakadt atomnak érzi magát, hasonlatosnak a megvakult Lear királyhoz, amint az koldusruhába öltözve és mindenkitől elhagyatva az éjjeli viharban botorkál az Ismeretlen felé”.²³ A párhuzamos szöveghelyeket egybeolvasva egyértelmű, de anélkül is jól látható, hogy Thienemann-nak ebben az egyetlen mondatában is több motívum csomósodik össze: vakság, botorkálás, koldusruhát öltés, kiszakadás az ismeretlenbe – amelyek ugyanúgy jellemzik az „ismeretlen földeken” bolyongó Oidipuszt is, aki már soha nem térhet haza, sehol nem lelhet otthont, mert egész lényét átjárta az idegenség: az ő alakját kései fóművében idézte meg Thienemann. Lehetséges, hogy ezekbe az alakokba a saját „ősélményét” vetítette bele.²⁴ A KLASSZICIZMUS-ban a szoborszerűség kapcsolódott össze a vakság („mintha vakok lennének ezek a szobrok”) és az „otthon idegen” motívumával: az elfásult Goethe elutazik Itáliába, hogy „újjászülessen”, s amikor visszatér, környezete furcsálkodva tapasztalja, hogy „régie elragadó közvetlensége merev formasággá változott”: „mintha idegenül állna a hétköznapi valóság kiszámíthatatlan fordulataival szemben”, „olymposi fölény és nyugalom volt az arcára írva”. A szoborszerűség (maszk) és az „otthon idegen” kombinációja Thienemann más munkáiban is felbukkan. Például a THOMAS MANN AMSZTERDAMBAN című cikkben (1947) megjelenik az „inkognitóban” hazalátogató Tonio Kröger alakja, aki a saját arcát hordja maszkként, viszont ő – ellentétben a KLASSZICIZMUS Goethéjével – kifejezetten otthonos az otthontalanságban („öddög”).²⁵ Részben ugyanazok a motívumok variálódnak tehát a teljesen lecsupaszkodott Oidipusz és Lear, illetve Goethe alakjában, s bár Thienemann értelmezésében eldöntetlen marad, hogy vajon Lear és Oidipusz a vak látó alakváltozatai-e, vagy éppen korábbi vakságuk szégyene elől menekülnek, akár így van, akár úgy, alapvetően különbözik tőlük – de tőlük különbözik – a KLASSZICIZMUS-ban megjelenő Goethe, aki éppen azzal hárítja a magára vonatkozó igazságot, hogy „vak szoborrá” válik, nem „Én”-t felel a neki szegezett talányra, hanem azt mondja: „az ember” vagy „egy ember”, illetve akit, amikor Napóleon azt mondja róla: „Voilà un homme!”, ha csak egy pillanatra is, elvakít saját síron túli híre: „Mikor Napoleon Goethével találkozott, a klasszikus-empire stílus két megtestesítője állott egymással szemben. Napoleon legyőzte a káoszt, a forradalmat; – Goethe pedig a maga birodalmában lett úrrá a szubjektív anarchián. Napoleon a találkozás után azt mondta Goethének: Voilà un homme! Íme az ember! Talán ez volt a klasszicizmus beteljesedése, röpké pillanatban örök halhatatlanság.”²⁶

Ugyanakkor Thienemann írásaiban ugyanazon motívumok átrendeződésével nem csak a világból kiszakadt, az ismeretlenben bolyongó ember jelenik meg a centrumában mozdíthatatlan ember ellenképeként, hanem a királyi koldus is, aki a róla szőtt mítoszszal szemben védi eleven személyét.²⁷ Csak Hauptmann drámáiból két ilyen példát hoz a tudós: Krisztusét, aki elől, ha ma megjelenne, mindenki elzárná a szívét, és Odüsszeuszét,

akinek mítoszát az otthon maradtak védik valós személye ellenében. Ugyanebben a cikkben megidézi Prospero alakját is, aki „haza akar térni, hogy koldus békességben éljen a szegények közt, egy akar lenni az emberek között”.²⁸ És még sorolhatnánk.

Thienemann sokszor mintha a pillanat sugallatára fűzött volna egybe és fogalmazott volna újra kész elemeket beszédeiben. Az is elképzelhető, nem volt tudatában, hogy amikor variál, nem csak hogy nem ugyanúgy mondja el a szöveget, hanem nem is mindig feltétlenül ugyanazt mondja, illetve írja. Még ha volt is hajlama a monumentalizálásra, láthatólag nem zavarta különösebben az egyszerűség, az esetlegesség – mindenesetre sokkal kevésbé, mint kései olvasóját, aki egyszerre érzi az egyértelműségnek az átmenetiségből fakadó hiányát és azt, hogy ezek a szövegek mégis lezártak, ha lett, lehetne, lehetett volna is másik változatuk, maguk már nem újulhatnak meg.

Jegyzetek

1. Schöpflin Aladár: IRODALOMTÖRTÉNETI ALAPFOGALMAK. THIENEMANN TIVADAR KÖNYVE. *Nyugat*, 1930/15.

2. Idézi: Lengyel Béla: THIENEMANN TIVADARRÓL. *Kritika*, 1989/2. 14.

3. Amint az is ködös, kifejtetlen marad például, vajon ez a „miért” okra vagy célra vonatkozik-e, és csak egy oka vagy célja lehet-e egy konkrét megnyilvánulásnak stb. stb.

4. Ropolyi László mutatta be így a „gondolkodás” és a „gondolás” közti különbséget. *hps.elte.hu/~ropolyi/publications/mitjgond.doc* (letöltés: 2012. január). Thienemann egyik Míkó Krisztinához írt levelében Halász Gábor AZ ÉRTELEM KERESÉSE című kötete kapcsán kifejtette: „Angolul ezt így mondják: *The search for meaning. Magyarul: »értelmes« annyit jelent, hogy meg lehet érteni. A megértés nem pusztán logika dolga. Egész embert kíván [...]*” Míkó Krisztinához, 1974. január 4. OSZKK FOND 152.

5. Külön is érdekes ebből a szempontból a KLASZSICIZMUS, mivel ebben Thienemann mégiscsak a vizuális és nyelvi retorikával szemben gyanakvó purizmust hirdet. De említhetnék a HÖLDERLIN-t is.

6. Különösen, amikor nem hallgatóság előtt hangzik el, hanem a rádióban. Ez magyarázza szerintem, hogy az 1932-es, egy konferencián elhangzott Goethe-beszéd kevésbé merev, és vezérszólamát – „Az élet mindig a jelenben van” – is komolyabban lehet venni. (GOETHE UND DIE NACHWELT. IN: DIE GOETHE-FEIER DER UNGARISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN UND DES UNGARI-

SCHEN AUSSCHUSSES FÜR INTERNATIONALE GEISTIGE ZUSAMMENARBEIT. Budapest, 1932.)

7. *Apollo* 3, 109–113. Egyetlen utalást találtam, Gál Istvánnak egyik Thienemannhoz címzett levelében, OSZKK FOND 152. 8. doboz. „Most azonban egymásik mindkettőnk érintő közös ügyről írok, az egyik kiadó régi (századfordulás és két világháború közötti) magyar folyóiratokból antológiát akar kiadni. A Korunk és a Hét után az Apollót, 30 ív plusz 3 ív az én történeti összefoglalásom. Professzor Úr természetesen szerepelne benne az Erasmus-szal is, a tulajdonképpen a Goethét rejtő Klasszicizmussal is!” 1976. október 21. Az ERASMUS-t Thienemann a rádióban olvasta fel Erasmus halálának 400. évfordulóján.

8. Lásd például ALAPFOGALMAK, 182.: „A marandóság elve, amit Goethe Daimon-nak nevezett (geprägte Form), a folyóírás pedig a változás szavát követi, Goethe szerint a Tyché-t: ein Wandelndes, das mit und um uns wandelt...”

9. Erről például Radnóti Sándor: JÖJJ ÉS LÁSS. WINCKELMANN ÉS A KÖVETKEZMÉNYEK. Atlantisz, 2011. 413. k.

10. Ezt Max Weber követte végig, Goethére is hivatkozva: A PROTESTÁNS ETIKA ÉS A KAPITALIZMUS SZELLEME. Gondolat, 1982. Pl. 286.

11. Például Németh Lászlónál: KÉT TEMPLOM KÖZT (1936). In: ÉLETMŰ SZILÁNKOKBAN. Szépirodalmi, 1989. I. 469.

12. Turay Alfréd: AZ EMBER ÉS AZ ERKÖLCS. ALAPVETŐ ETIKA AQUINÓI TAMÁS NYOMÁN. Katolikus teológiai kézikönyvek 31. 9–10.

13. Az eredeti antik elképzelés és keresztény

átértelmezése, illetve Thienemann-féle szekularizált változata között mintha nem is annyira az emberi szabadság szerepének megítélésében mutatkozna különbség, mint inkább abban, hogy a hangsúly a belsőre, az ember természetébe szőtt isteni elképzelésre tevődik át. Mindenesetre Thienemann értelmezésében a Daimon nem az a megfoghatatlan, kiszámíthatatlan, önhatalmú lény, amitől Goethe szenvedett.

14. Korábban ezt írta: a klasszicista emberek „*copfos, puderes parókat viseltek, főurak kegyéből tengették életüket s közben szabad, boldog embereket láttak, kikben a test és a lélek, a természet csodálatos műremekei, tökéletes harmóniában egyesültek*”. Itt még mintha tudna arról, hogy a görögök a természet szemléletétől egyenesen eljuthattak az ősképig. Erről I. Radnóti Sándor: i. m. 75. és tovább.

15. 187–188., 176.

16. Erről Novák Zsolt: OSWALD SPENGLER JOGFILOZÓFIÁJA ÉS A DINAMIKUS JOGSZEMLELET. Disszertáció, Debreceni Egyetem, 2011.

17. Egy – nem kevésbé problematikus – párhuzamos hely Szerb Antal világirodalom-történetéből: „*A német klasszicizmus megalapítója Johann Joachim Winckelmann (1717–1768). Ő látta először a görögységnek azt az új látomását, amelyből a német klasszicizmus táplálkozik. Winckelmann görögségélményét nem az irodalom adja, mint a humanistákét, hanem a görög képzőművészet nagy emlékei. A görög szobrok fehér és nyugodt szépsége ihleti ezt a kort; még nem tudták, hogy a görög szobrok színesek voltak, és nem vették tudomásul azt, ami a görögységben nyugtalan, ösztönös mélyekből feltörő »dionysosi«.* A görögség apollóni vonásairól tudtak csak. A harmónia, az ellentétes erők kiegyensúlyozása, a vad ösztönök legyőzése: ezt az eszményt olvasta le a német klasszicizmus a görög szobrok magasztos istenarcáról.” Az idézet nyilvánvaló önellentmondást is tartalmaz, hiszen Szerb Antal korábbi állítása szerint a görögök épp hogy nem ismerték fel, hogy a szobrok „*a vad ösztönök legyőzése*”-ról vallának (talán a testi szenvedésen fölülemelkedő nagyságra gondolt?). Szerb mindig akkor használja ezt a furcsa stílust, amikor úgy érzi, hogy valami nyilvánvaló igazságnak kell érvényt szereznie. Pedig nagyon nem mindegy, hogy Goetheék nem vettek tudomást arról, nem tudták vagy nem vették tudomásul azt, „*ami a görögységben nyugtalan, ösztönös mélyekből feltörő »dionysosi«*”.

18. Thienemann (Szerbhez hasonlóan) láthatólag mindenképpen tanúbizonyosságot akart

tenni Nietzsche ismeretéről. Az apollói–dionüszoszi azonban itt inkább csak a görögökre vonatkozó háttértudásként szolgál, Nietzscheknek tipikusan a klasszicizmus felőli (félre)értése, hisz Thienemann-nál Goetheék az idő szorításával, illetve az embert szétforgácsoló hatalmával (l. „*a pillanat diktatúrája*”, „*megállítani az időt*”, „*pillanatnyi sikerek cikázásában*” stb.) és nem a tagolatlan, újra és újra mindent magába nyelő káosszal szemben kellene kiküzdenie magát.

19. Talán legyőzi a mulandóságot, de nem a halált. Elképzelhetőnek tartom, hogy Thienemann úgy gondolkozott erről, mint tanítványa, Halász Előd, aki ezekkel a szavakkal zárta Goethe-portróját: „*mindaz, ami tünékeny volt, egyszerű és megismételhetetlen, a művekben él tovább, s a lényegét felmutató hasonlatként immár az olvasó kelti ismét életre, hogy kitöltsse vele a maga múló pillanatát [...]*”. A NÉMET IRODALOM TÖRTÉNETE. Akadémiai Kiadó, 1971. 356. Vö. Thienemann: GOETHE UND DIE NACHWELT, 35.: „*A művészet belső tűznek ad formát, hogy ami élő volt, maradandóan élő maradjon.*” Sokkal későbbről a THE INTERPRETATION OF LANGUAGE egyik szakaszát is idézhetnénk: „*Fugit irreparabile tempus, the Romans once said: »time is escaping for good«. In English, »for good« means »forever« because the »good« moment is completely »fulfilled«, and therefore, it is, as Goethe's Faust knows, remaining, everlasting. The reaction to the »futility« of time is the natural desire to take to hold of the present moment, to grasp it and transform the inside event, by some creative act, into a lasting, objective reality.*” THE INTERPRETATION OF LANGUAGE. Vol. I. Jason Aronson, NEW YORK, 1965. 377.

20. A klasszicizmus jellemzése Erdélyi János nyomán Dávidházi Péternél: HUNYT MESTERÜNK. ARANY JÁNOS KRITIKUSI ÖRÖKSÉGE. Argumentum, 1992. Például 77. k., 212. k.

21. Már az 1936-os Erasmus-rádióbeszédén is egyértelműen kitapintható a Babits-esszé ismerete. Erről I. Balogh Tamás: ERASMUS MINDEN IDŐBEN. In: *Helikon*, 2008/3–4. Babits pl. így ír: „*Ma azt is tudjuk, hogy a klasszicizmus hideg arca mögött meleg emberszeretet lakik, talán mélyebb és igazabb együttérzés rejlik benne minden emberfiával, az egész emberfiával, mint a mi korunkban.*”

22. Az viszont nem igazán derül ki, hogy Thienemann mit gondolt a Goethe ellenpólusaként felvezetett Napóleonnól, aki szintén azzá lett, ami, vagyis teljesen megfelelt önmagának, szabaddá vált, és bár fájlalta, hogy túl későn érkezett, azért csak a saját képére formálhatta a vi-

lágot. Csak azt jeleníti meg, hogy Napóleon fejet hajt Goethe előtt.

23. ALAPFOGALMAK, 221.

24. Lásd Dávidházi Péter: MENJ, VÁNDOR. MENJ! SWIFT SÍRFELIRATA ÉS A HAGYOMÁNYRÉTEGZŐDÉS. Pro Pannonia, Pécs, 2010. 167. Dávidházi Péter megjegyzi, hogy maradandó háborús lábsérülése miatt Thienemann nyilván magára ismert a dagadt lábú Oidipusz alakjában. Ezt megtoldanám azzal, hogy amikor megsérült az aknától, Thienemannt a robbanás ereje a két harcvonal közötti senki földjére vetette, és rövid ideig azt hitte, megvakult. Talán egyfajta őselményről is beszélhetünk. Vö. ÉLETRAJZI BESZÁMOLÓ. In: AZ UTÓKOR CÍMÉRE, 144.

25. Tonio sétája szülővárosában játék is; késlelteti az eseményeket, alig titkolt élvezettel húzza-halasztja a szembesülést azzal, amit lelke mélyén, homályosan úgyis előre tud. A sétára készülődvé kissé megnyugszik, amikor a tükörbe néz: nem fogják felismerni; „*egyre nagyobb bátorságra kapott maszkja mögött, mert az elmemunkától felszántott arca korosabbnak mutatta*” (Lányi Viktor fordítása), mint amilyen idősek az emberek képzelik.

26. Kis lapszus: Thienemann szerint Napóleon a látogatást követően mondta az elhíresült szavakat. Egyébként Goethe visszaemlékezése szerint a „beszélgetés” némileg másképp zajlott, és az értelme is más volt, vö. ESZMECSERE NAPÓ-

LEONNAL. In: Goethe: ÖNÉLETRAJZI ÍRÁSOK. Európa, 1984. 643–648.

27. GERHART HAUPTMANN NYOLCVAN ÉVES. In: *Pász-tortúz*, 11 (1942). 505–507. Csak utalok rá: eldönthetetlen, vajon ezekben az alakokban „*az emberek elsejé*”-t kívánja-e megjeleníteni Thienemann vagy pedig azt az embert, aki valóban lemond minden kitüntető kiváltságáról, hogy „*egy legyen a többi ember között*”. (Arról, hogy bizonyos kultúrákban már maga ez a szókép is azt jelentette, hogy „*a legkíválób minden ember közül*”, illetve hogy az egész világról való lemondás gesztusa igazából a Minden elnyerését célozhatta, Borges írt: VALAKIBŐL SENKI. In: uó: AZ IDŐ ÚJABB CÁFOLATA. Gondolat, 1987. 226–229.)

28. Jóval későbből, önéletírásaiból is idézhetnék példákat, például a száműzött Rákóczi alakját: Thienemann szerint Szekffü „*az embert*” mutatta fel híres könyvében, a maga dekandenciájával, esendő emberi voltában – amit nem volt képes elfogadni a „*kurucos*” magyar hagyomány. („...NEM LELÉ HONJÁT A HAZÁBAN”). In: Thienemann Tivadar: AZ UTÓKOR CÍMÉRE. ÉLETRAJZI FELJEGYZÉSEK. Pro Pannonia, Pécs, 2010. 19.) (Saját értelmezésében Rákóczi inkább arra példa, hogy hiába kerül haza [poraiban] a teste, ha kiírta magát a magyar kultúrából: mert élete végén már semmi magyar sem volt benne Thienemann szerint, vallásos lélek, egyedül Istennel. Uo., BAD HALL-I NAPLÓ, 63.)

Petrik Iván

HERINGHALÁSZAT VÉGEREDMÉNYBEN

Azt olvasom egy fénylő papírú magazinban a buszon zötykölődve, hogy „a heringhalászat június végén kezdődik a Shetland- és Orkney-szigetekenél (igen, Orkney, majd egyszer mesélek róla), folytatódik július közepén Skóciánál, augusztus végén Doggerbanknél, s Yarmouthszal szemben októberben fejeződik be; míg a flamand partokon novemberben, Felső-Normandia és Sussex között pedig karácsony táján, sőt, Gyertyaszentelőkor”. Mi ez a csodálatos „sőt”? Ami azt illeti, én megelégednék a Gyertyaszentelővel, de hogy „sőt”, az sokkal jobb. Arra nem is mertem gondolni. Mert ha „sőt”, akkor végképp megnyert magának a gondolat, hogy Sussex nekem való vidék. És most nem kizárólag a heringhalászatra gondolok. Mert szabókra, kéményseprőkre, szatócsokra, rendőrökre, költőkre is szükség van Sussexben, meg persze heringre és halászra.

A sussexi címerben hat heraldikus madár repül egy irányban. Hat arany fecske. A heraldikai elemek szimbolikus jelentéssel való felruházása a kései utókor nem túl eredeti szellemi játszadozása olyan dolgokkal, amelyeket már menthetetlenül nem ért. Ezért aztán azt gondolja (az utókor), hogy olyan hülyeségeket mondhat róluk, amelyeket csak akar. Mégis, hogy a hat fecske a hat sussexi járást jelöli, hihetőnek tűnik. Sussex címere viszonylag későn, 1622-ben mutatkozik meg először teljes pompájában John Speed *Theatrum imperii Magnae Britanniae* című térképén. Az eredetét sosem fogtam a kezemben, de készült róla egy meglehetősen jó minőségű másolat még ugyanabban a században. Bleau és Jansson munkája: ezt láttam a saját szememmel. 2800 fontért árulták, és bár közel sem volt ennyi pénzem, eljátszottam a gondolattal, hogy ha eladom mindennem, és a hiányzó összeget kölcsönkérem egy uzorástól, például az akkor még meglehetősen jómódú Faluttától, megvásárolhatnám a térképet, melynek jobb alsó sarkában éppen megkeresztelik Ethelwolf királyt, nem messze tőle pedig két helyen is (a miniatúra alatt és a térképen) ott díszleg az azúrkek háttér előtt egy irányba repülő hat arany fecske.

Még Linné *Systema Naturae*ja és Brisson *Ornithologiája* előtt jelent meg egy vékony, de színes nyomatokkal díszített kiadvány Uppsalában, amely a madárfajokat kísérte meg összegyűjteni. Hans Christian Storch *Typologia avium* című munkájáról van szó, amelyben egy oldalon szerepel a fecske (*Hirundo rustica*) és a zebra-pinty (*Taeniopygia guttata*). Storch valószínűleg sosem látott zebra-pintyét, mert egyébként nem feltételezte volna, hogy a fecskével rokon. Véleményével, anélkül, hogy ismerték volna, látszólag egyetértettek fiaim, akik az eresz alól próbáltak meg fiókákat szerezni a zebra-pintypárnak, mivel azok képtelenek mutatkoztak kikölteni a csöppnyi tojásaikat. Arról, hogyan jutottunk hozzájuk, még lesz szó, mivel meglehetősen hétköznapi történet, és az ilyenekből manapság hiányt szenvedünk.

A zebra-pintyeket eleinte nagy kereskedelmi hajók rakterében hozták Ausztráliából Európába. Rengeteg közülük elpusztult a hosszú hajóúton, ezeket a tengerbe szórták, és az angol nyelvben a döglött pinty (*perished finch*) kifejezés érdekes jelentésárnyalatokkal gazdagodott. Utalhatott büzre, de mégis inkább tetemes mennyiségű, mégsem érzékeny veszteségre. A zebra-pinty az európai heraldikában ezután sem vert gyökeret. Egyetlen nyugat-londoni kocsmá ismert, amely (nem annyira a döglött, mint inkább a féllábú) zebra-pintyben találta meg ihletett címerállatát. A napóleoni háborúk idejében azonban buzgósgánkban Nelson vérebéhez címezték, és így sokáig nagy népszerűségnek örvendett.

Vannak helyek, amelyek nem kerülhetik el a sorsukat, így a Nelson is gyorsan elvesztette mindazokat a jellegzetességeit, amelyek egy szolid étteremhez kapcsolódhatnak, és elég ócska lebujsz lett. Persze nem olcsó, de roppant gyanús. Itt találkoztunk néha (a hét közül) a legidősebb fiammal (nevezzük, Swift után, Jonathannak). Meghívtam egy italra. A rossz lelkiismeretem hajtott hozzá, és nem csupán neveltetésének hiányosságai miatt éreztem kellemetlenül magam. Első félresikerült magyarországi kalandjukat többé-kevésbé nekem köszönheti. (Hogy mi is volt ez egészen pontosan, most nem érdekes.) Én adtam ugyanis felesége kezébe egy régi, de nagyon meggyőzőnek tűnő, és annyi bizonyos, hogy korának tudományosságát messze meghaladó művet. Nem is könyvről, csak egy kéziratról volt szó, és bár találtam bizonytalan utalásokat, amelyek szerint nyomtatásban is megjelent, egyetlen példányt sem sikerült felkutatnom. Az „Itinerarium geognosticum continens regionum, insularum, montium, promontorium terrarum Hungariae” azonban hiányosan jutott hozzám. A térképmellékleteit valaki

kiemelte a kéziratcsomóból. Térképek, ábrák nélkül September nem vette meg. Nem vitatkoztam, a kötetet így alig-alig lehetett használni. Ez nekem a Madgwick Lane-en nem okozott különösebb gondot, de amikor Jonathan a campus Cumanorumot keresve bolyongott a nagy magyar síkságon, egészen másképp érzett. Arról nem is beszélve, hogy a kézirat teljesen máshol tüntetett fel határokat. Előfordult, hogy egy jelentéktelennek tűnő folyót átúszva fegyvert szegeztek a mellének, és hiába átkozta őket Nelson vérebére hivatkozva, alig kerülte el a börtönt. Talán ezek a mesebeli, ép ésszel nem magyarázható körülmények okozták, hogy vonzódni kezdett az *Ezeregyéjszaka* világához, s amikor Chichesterbe visszatért megfáradtan, elkínózva, valószínűleg feleseggel, egyre szemtelenebb kölykökkel, úgy gondolta, levonul a föld alá, és Seherezádé néven pizzériát nyit. Ahogy két könyökére támaszkodva a pult fénykörébe hajolt, szemébe omló fekete haja eltakarta jobb szemhéján a vágást, és mivel alig pár négyzetméteren mozgott, inkább táncolt, nem lehetett észrevenni, hogy biceg. Azt állította, megszerette a nyugodt életet. Frissen szabadult kasszafűrókkal vitatkozni és nem vámtisztviselőkkel, hamiskártyásokat kidobni zárórákor, nem pedig üvegviszaváltó előtt állni sorban. A hideg rázott a szavaitól. Mégis elhittem neki mindent, még azt is, hogy a pizzát Magyarországon szerette meg. Sőt azt is, hogy fizetett a receptért (hogyan kell a tésztát, ketchupot, sonkamaradékot nejlonsomagolásban mélyhűtőben lefagyasztani, aztán a felforrósított sütőben hirtelen úgy megkapatni, hogy a tészta széle megéégjen, de belül még fagyos maradjon). Nem volt túl jó passzban, amikor hazajött. Mégis mindig visszavágyott. Sussex elmúlt bennem – mondogatta boldog-boldogtalannak.

John Speed készített egy világtérképet is, ennek már anyanyelvén adott címet: *A new and accurat map of the world*. Ezt tartottam a kezemben Septembernél, a vén régiségkereskedőnél. Kis boltja a fürdő- és serfőzőház mögött mindig nyitva állt. Odajártam egy időben melegezni, mert az öreg fázós volt, és a hűvösebb napokon már szeptemberben jól bedurrantott a kokszos kályhájába. Az izzó szemű fémküklopsz az üzlet hátsó részében, közvetlenül egy nagy asztal mellett állt. Ott szöszmötölt September általában. A kályha egyáltalán nem füstölt, mégis fojtogató, különös szag áradt belőle. Minél közelebb mentem az asztalhoz, annál jobban éreztem. Elöl a kirakat mögött alig. Ezért aztán jobbára az ajtónál, a nagy térképfoliánsoknál ácsorogtam. Lapozgattam a színes foltokkal préselt tékába egymásra halmozott finom tapintású íveket. Még ott is elég meleg volt, onnét kiabáltam hátra az öregnek, ha valami mondanivalóm akadt, vagy olyasmit kérdezett, amire tudtam válaszolni. A gyerekek közben munka után jártak, az anyjuk a templomban imádkozott, hogy ne kelljen eladni a házunkat a Madgwick Lane-en, vagy jöjjön már a kedvező szél, és végre hajóra szállhassak.

Faluttát, az igazi Faluttát csak én ismertem. (A nem igazi Faluttát sem sokkal többen, de erről nem szeretnék beszélni.) Senkit sem érdekelt, senki sem kérdezett róla; pontosabban miután Falutta megmentette az életemet, és én ezt persze úton-útfélen elmondtam mindenkinek, néhányan feltették a kérdést: az a vén szivar a lehugyozott nadrágban? Egyszer majd azt is elmesélem.

September nem szerette a hivatlan vendégeket, még akkor sem, ha komoly szándékkal érkeztek. Nem bízott senkiben, csak saját évtizedes kapcsolataiban (nem kell félteni, megélt belőlük). Ködös ősz volt, a boltban fuldokoltam a melegtől, remegett a kezemben a kézi színezésű és a legújabb felfedezéseket is feltüntetető térkép. Ekkor említette September Faluttát. Azt mondta, magányos, mogorva ember, gyakorlatilag mindenkit utál, így aztán barátokkal nem büszkélkedhet. Gyanúsították gyilkossággal, rablással,

kalózkodással, de az a hír járta, hogy lehet mellette pénzt keresni. Igaz, ha rosszul sülnék el a dolgok, örülhetek, ha az adósok börtönében kötök ki.

A Seherezadében találkoztunk. Nem. Mégsem. Amikor Falutta először próbált becsapni, Jonathan a feleségével és a gyerekeivel már visszatért Magyarországra. Egy buddhista kommunába vonultak vissza. Hihetetlen, de volt ilyen arrafelé már akkor is. Valahol Zalában. Az asztal túloldalán (ha nem is a Seherezadében) összenyomott cylinderben kétes fickó üldögélt (ő volt Falutta). Ősz-szürke haja csimbókokban lógott ki a cylinder alól, két lófoga utat talált a lefittyedő alsó ajka fölött a szabad levegőre. Erős, magas homloka és bozontos szemöldöke mégis temetői méltóságot kölcsönzött kiábrándító személyiségének. És ezt a kölcsönt néha bizony furcsán fizette vissza. Mosolyogva emelte a tétet. A madaraink kellettek neki, a két zebra-pinty, akik, miután Jonathannak már nem volt szüksége rá a bárpult megvilágításához, visszakapták kalitkájukat. Az Ezredes otthonosan himbálózott egyetlen lábán.

A papírpénzeket (drahma, peso, dollár, frank) már eltette Falutta, betegen csillogott elzöldült, kicserepesedett szája: aranyakat vett elő. Hamis – gondoltam minden ok nélkül.

Kellettek neki a madaraim, különösen a féllábú. Azt akár külön is megvette volna. Nem választom szét őket – mondtam hittell, amit úgy értettem, hogy nem eladók. Az igazán jó kereskedő nem adja el akárkinek a portékáját (ennyit már megtanultam Septembertől). Falutta mégsem úgy értette. Az állat dörzsölte, és kimondott még egy számot. Félreérthetetlenül a leszámolandó aranyak mennyiségét nevezte meg. Elképedtem. A családomra gondoltam (feleségemre és Jonathan törekeny öccseire), akik kint vártak a kocsmá előtt, és természetesen Jonathanra, aki a megvilágosodást keresi a kontinens köldökében. Hideg eső esett, biztos azért fohászokdakt, hogy jöjjenek minél hamarabb. A gyerekek azért is, hogy hozzam vissza a madarakat.

Van egy különleges órám – mondtam bátortalanul azoknak az embereknek a színtelen hangján, akik nem győzhetnek, de sosem győzik le őket. A vén csirkefogó vetett rá egy pillantást, unalmat erőltetett az arcára (másnap három hajója indult útnak az északi tengerek felé, előző nap kettő futott be), de láttam rajta, hogy érdekli. A madarak és az óra – kacsintott rám, és kimondta az előbbi szám kétszeresét. Csak az óra – mondtam én immár magabiztosan. Felírta az asztal lapjára a szám egynegyedét. Meg fogunk egyezni – nyugodtam meg, és kértem még egy fazék sört. Ezúttal neki is.

Eladtam tehát az órámat. Falutta úgy tett, mint akinek fogalma sincs róla, ki az a Peter Henlein. Mint aki nem tudja, nincs tudatában annak, hogy egy Peter Henlein-órát vásárolt. Egy igazi nürnbergi tojást 1512-ből. Felnýtottam a tetejét, és megmutattam, hogy hajszálrugó helyett még disznósörtét tettek bele. Falutta bólogatott, és megadta az árát, mintha mégis tudná, ki az a Peter Henlein. Talán tudta is.

Aztán nagyot fordult a világ. Jött a tőzsdekrach, a tengerentúli háború, az olajárrobbanás, az általános sztrájk, a hitelválság, a túltermelési válság és különféle szakértői kormányok, amelyek mindenfelé hirdették, hogy az éhhalál az emberiség természetes állapota, sőt, talán csak a tifusz van jobb hatással az ember jellemére. Ezeket is a régiségboltban hallottam. Én magam nem vagyok valami nagy újságolvasó, September viszont ragaszkodott a tájékozottság minden dimenziójához. Mi úgy-ahogy megvoltunk, a műkereskedelem felfutóban volt, egyre jobban fizettek a szépirodalmi kiadók, és a heringhalászat is hozott valamit a konyhára. Ha pedig mégis megszorultunk, küldött pénzt Jonathan Magyarországról. Falutta viszont tönkrement, és bizony nem állt jól

neki a szegénység. September megsajnálta, és felfogadta mindenesnek. Rendesen dolgozott, nem hivatkozott sosem a régi időkre, elfogadott mindent, úgy, ahogy jött. Gyújtóst aprított a fészerben, vizet forralt a nagy lábosban, elvágta a tyúk nyakát, villanyt, vízvezetékét szerelt, segített a piacon, letisztította a kicsírázott krumplit, át is pakolta, levakarta a rossz késsel a penészt a folyosó faláról, hipózta a helyét, kiszedte a kullancsot a kutyából, kiütötte a fölösleges szemet a láncfűrészből, szirupot főzött darazsak ellen, morgott a kilazult padlótégla miatt. Szóval sokat segített. Sőt, hasznát lehetett venni a boltban is.

Ez pedig így kezdődött. Faluttában megmagyarázhatatlan vonzalom ébredt a kották iránt. A kottákat a térképek mögött tartotta September, a fal mellett. Két vagy három hosszú polcon sorakoztak a zeneszerzők sorrendjében. Ennek volt akkoriban a legkisebb forgalma, így a boltban a térképek és a kották által bezárt sarok bizonyult a legnyugodtabb helynek. Egészen addig, amíg Falutta nem kezdett ott kotnyeleskedni. Ha csak tehetette, ha volt pár szabad perce, rögtön ott termett, és engem a térképek felé tuszkolva elfoglalta helyét a polcoknál. September eleinte csak csodálkozott Falutta zenei érdeklődésén, de amikor tudálékoskodott, az kifejezetten bosszantotta, hiszen a lehető legrosszabb módon tette: a megoldásokat már ismerte, a problémákat még nem.

Egy alkalommal kezébe akadt egy Johann Urban Alois Hoffstetter-kotta. Kérdőn mutatta a fejem felett Septembernek, mire ő visszaintett, hogy tegye le.

– Nem az az érdekes. Azt nézze meg, ami alatta van!

Falutta arcán széles vigyor futott szét, olyan eleven jókedv uralkodott el rajta, amelyen talán csak hitelezői halálakor.

– Ó, igen, Roman Hofstetter és a 8 gamba concerto, hát ezért volt ismerős a név. A másik Hoffstetter.

– Nincs közük egymáshoz – jelentette ki szárazon September. A reszelős hangsúlyokra felfigyeltem, ráadásul Falutta nem hagyta annyiban.

– Már hogyne volna, hiszen testvérek voltak!

September hangja nagyon finom regisztereiben megremegett.

– Elég megnézni a két kottát, és látni fogja, hogy nincs közük egymáshoz.

Közben elővett egy szakácskönyvet, amelyet Hoffstetter mint az amorbachi kolostor konyhamestere írt, de ezt már nekem mutatta. Tudta rólam, hogy amikor tehetem, fokhagymás olívaolajban pácolt főtt fűrjtojást reggelizem.

– Bencés volt? – kérdeztem közönyösen.

– Bezony – válaszolta Septembert megelőzve Falutta. – És nemcsak konyhamester, hanem karvezető, sőt, prior.

Ez sokkal jobban érdekelt, mint a zene, amihez semmit sem értek. Egyedül Haydnt szeretem. Az egészet csak azért tartottam fontosnak megemlíteni, mert a Hoffstetterek emlegetésére rögvést elősétált emlékeim rejtekéből Klopftetter Mária. Klopftetter Mária nem tudja viszonzni ezt a szívességet Roman Hofstetternek, mert ő még sosem jutott az eszembe magától. Klopftetter Mária létezéséről is csak onnan van biztos tudomásom, hogy Jonathan néha felemlégette. Nem állítom, hogy szenvedélyes szerelemmel.

Még mielőtt eltűntek másodszor is Magyarországon, sőt még mielőtt belevágott a Seherezádéba itt Chichesterben, de már azután, hogy felhagytak a földgázkereséssel, pár évre egy kisvárosban rekedtek az Ipoly partján. Egyszer majd elmesélem azt is, miért. Első szállásadónőjük volt Klopftetter Mária körülbelül.

Az apró és igen régi épület, amelynek tetőterébe költözött Jonathan a családjával, és amelynek alagsorában egy kisállat-kereskedés húzódott meg, két nagyra nőtt bérkaszárnya között szorongott. Még a világhírű Kossuth Lajos építtette ama nevezetes élet-halál harc során (fennmaradt számos saját kezével írt levele, melyben utasításokat ad az épület tervezésével és megépítésével kapcsolatban, és még több, amelyben sürgeti a befejezését), bár nem tudni, miért volt olyan fontos neki. Egyesek szerint ez a kicsiny épület rejti annak a titkos folyosónak a bejáratát, amely a közeli erődítménybe vezet. A feltételezés különösen akkor lesz igazán érdekes, ha tudjuk, az erődítmény voltaképpen börtön. A házat viszont a Klopftetter család birtokolta generációkon keresztül, mégis úgy alakult, hogy egy idő óta Mária az államtól bérelte. Igaz, nagyon jutányos bérleti díjért. Ennek a részletei nem ismertek. És talán nem is érdekesek. Jonathan legkisebb fia (nevezzük, Joyce után, Jamesnek) sokat őgyelgett a kisállat-kereskedés kirakata előtt. A halakat, az ékszerteknősoket bámulta, aztán, ha összeszedte a bátorságát, belépett a boltba. Nem tudott vásárolni semmit, az apja túl fiatalnak tartotta még ahhoz, hogy zsebpénzt adjon neki (igaz, ez felnőttkorára sem változott). Még a legolcsóbb guppira sem tudta összeszedni azt a pár fityinget, ráadásul a szülei hallani sem akartak arról, hogy állatokat tartson a tetőtérben. Egy hegyomlásszerű alak ült mindig a sarokban. Még fiatal, de a kis James már öregnek látta. Borostás, kemény arca, kancsalsága (ami miatt sokáig azt hitte a gyerek, hogy egyik szeme üveg) vénné tették előtte. Háromlábú sámlin ült a pult mellett, a zsákokban álló madáreleség előtt. A pult másik oldalán Klopftetter Mária körülbelül rá sem hederített. Mindkettőtől egyformán irtózott, megszólalni sem mert. Mégis erőt vett magán, mert bent egészen elbűvölte az egymás fölé rakott akváriumok sora és az óriási arapapagáj a sarokban. A horgászfelszereléseket csak messziről csodálta, mert körülbelül a Klopftetter Mária mögötti polcokra pakolták fel őket. Kedvenceit, a két zebrapintyét azért nem látta közelről sosem, mert István (nevezzük így a nagy magyar író, Örkény után) mellett ugráltak egy szűkös kalitkában. Gémberedett, göcsörtös ujjjaival etette őket, amikor nem akadt más dolga. Egy fanyelű, kopott párbajpisztolyt is beerőszakolt a rácsok közé, arra ültek a madarak. Mivel ez bevált, egyre hóbortosabb ötletei támadtak. Betuszkolt egy narancs-sárga belsejű tengeri kagylót, néhány kinintablettát, egy memorandumot az ENSZ Biztonsági Tanácsához a KGB-tisztek politikai szerepvállalásáról és egy gombolyag fonalat. Ez utóbbit nem kellett volna.

Egy délután arra érkezett a kis James a boltba, hogy Klopftetter Mária körülbelül István helyén áll szolid kétségbeeséssel. István az ajtó mögé húzódott, onnét bámulta a kalitkát akváriumzöld arccal. A bedugdosott és összegubancolódott fonal rácsavarodott a tojó egyik lábára, és hiába próbálták, nem tudták leszedni. Vágni nem lehetett anélkül, hogy meg ne sértsék a megfoghatatlanul vékony pintylábat. A madár addig vergődött, ugrált, repdesett és totyogott, amíg egészen megszorult rajta a halványlila pamut. A megkötözött láb lassan elhalt, majd egy többszörösére duzzadt nyári délután, ami nem volt semmi egyéb jó, mint hogy leessen egy pintyláb, leesett. A tojó pár napig billegett csupán, aztán magabiztosan megállt a maradék egyetlen lábán.

Miközben Jonathan fia nézte a féllábú madarat, észre sem vette, hogy minden félelme és idegenkedése ellenére beszélgetni kezdett Klopftetter Máriával körülbelül a madarakról. És aztán, szinte magától értetődően, Istvánnal is.

De ez az egész családtörténeti magyarázkodás (afféle összeesküvés-elmélet) végtelenül egyszerű, egyértelmű, azaz eltéveszthetetlen, nem szükséges további fejtegetésekbe bocsátkoznom. Azon tökéletesen hétköznapi események láncolatának a leírását, amely-

nek eredményeként a kis James a háromlábú pintypárt megkapta születésnapjára, nyugodt szívvel elhagynom.

Annyit még meg kell jegyeznem, hogy az unokám életében egyszer beugrott értem September boltjába, s hogy miért nem talált ott, most nem érdekes. Aznap mind a ketten ugyanarra készültünk, és ugyanazt tettük, csak én éppen gyorsabb voltam. A tettekészség nagyon hiányzik ebből a generációból. Faluttát rögtön felismerni vélte (valami fennakadt benne, ilyet érezhet a csuka, amikor belevágódik a wobblers szájába). Falutta nagyon megvénült az utóbbi időben, és fél szemére megvakult. James kicsit megütközött a látványon. Mint egy mumifikálódott kéményseprő, ez volt az első gondolata, amint belépett a boltba és meglátta. Mivel sietett, ez a felismerés éppen csak meglegyintette, ahogy rossz szag furakodik az orrukba Bakonyszentlászló előtt, a szeles marhatelep mellett elhaladva. (Így szokta mondani legalábbis Jonathan.) James egy pillanatra megállt, de rögtön hátrahőkölt, majd ugyanazzal a lendülettel kifordult a csörömpölő ajtón. September, aki mint a legtöbb régiségkereskedő, kortalan és attól tartok, halhatatlan is, nem lepődött meg semmin. Falutta gyakorlatilag süket is volt már, észre sem vette, hogy valaki belépett a boltba.

Én közben már messze járok, zötykölődöm a buszon, távolodom a régiségbolttól, Septembertől, Jonathantól, Faluttától. Szeretném, ha ezt mindannyian félreértenék, ahogy megmagyarázhatatlanul esik bizonyos tárgyakra a fény Bois de Boulogne-ban, leginkább bizonyos festők vásznain. Ez még távolabbra sodor, már nincs visszaút, pontosabban egyetlen kavicsal felszórt út vezet a fák között. Gustave Moreau rekedt hangon magasztal egy tóparti vendéglőt, amiről mégis eszembe jut még egyszer, utoljára Falutta. Pontosabban az a mozdulata és a rekedt hangja, ahogy utánam szólt a nagybani piac melegedőjének ajtajából. Félálomban bolyongtam a városban, s hogy meghal-lottam az ismerős hangot, megtorpantam a járda szélén. Nem léptem tovább az úttestre, mert kíváncsi voltam, ki ennek az ismerős hangnak a tulajdonosa. Abban az irtóza-tos pillanatban őrült sebességgel egy kocsi rohant el előttem, s mire ráeszméltem, hogy Falutta kérdezte, nem érdekelné-e egy hamis Matisse-kép, azt is megértettem, hogy ezzel a hülye kérdésével megmentette az életemet. Visszaléptem, hogy megköszönjem neki csodás megmenekülésemet, de a szél abban a pillanatban kivágta a rozoga üveges ajtót, bele egyenesen az arcomba. Egy szilánk a szemhéjamat hasította fel, egy másik, természetesebb, a lábfejembe állt. A buszon mindez csak arra volt elég, hogy ne legyen teljesen elégedetlen a sorsommal. Mert az éles februári szél, még így üvegen keresztül is annyira fájdalmasan fűjt, hogy minden pillanatban megbántam óvatlanságomat. Miért kell nekem ez? Elmesélhetném részletesen, de itt talán elég annyi, hogy ismét nem bírtam ellenállni a kísértésnek. Ahogy jöttek az újabb és újabb hírek. Először Shetland és Orkney felől, aztán Doggerbank, nálunk pedig még semmi. Karácsonykor is úgy csillogott a tenger, mintha ebben az évben nem tévednének felénk a heringek. Aztán felhívott Arundel. Három hajója vár útra készen, de hiányzik még pár ember, és Land's endet már elhagyták a halak. Másnap Portlandnél látták őket. Hajnalban még éppen felfértem egy kikötői buszra. Sok ismerős arcot láttam magam körül, ami már önma-gában megörvendeztetett. Forró grog, a párás levegőtől elhomályosuló ablakok, keser-nyés dohányfüst ígérete. A rozoga Ford nagyokat ugrott a rossz úton, egymásba kapaszkodva magunkban átkozódtunk. Beruházhatna már a társaság egy új buszra. De amikor megláttuk a tengert, megjött a hangunk, néztük a nedves szelet szurkáló árbocok soka-ságát, és elkezdtünk készülni. Ilyenkor már nagyon rossz a szárazföldön. Mindenki arra vár, hogy imbolyogni kezdjen a lába alatt a hajó, és belemarjon a tenyerébe a vastag hajókötél.

FIGYELŐ

A HELY SZELLEME*

Bagi Zsolt: Helyi arcok, egyetemes tekintetek. Facies localis universi Műút könyvek, Miskolc, 2012. 198 oldal, 2500 Ft

Ritkán adatik meg filozófusnak, hogy nagy történetfilozófiai vízióját közvetlenül visszaigazolja a valóság. Bagi Zsolttal pontosan ez történt. Alig telt el néhány hónap HELYI ARCOK, EGYETEMES TEKINTETEK című tanulmánykötetének megjelenése után, 2012 decemberében országos – bár a dolog természetéből adódóan helyi, néhány egyetemi városra, illetve néhány előadóteremre korlátozódó – diákmozgalom indult Magyarországon. A tiltakozást az oktatási kormányzat tervezett intézkedéseinek híre váltotta ki. Ezek a hírek az egyetemi felvételi rendszer hirtelen átalakításáról, az államilag finanszírozott felsőoktatási „helyek” és a felsőoktatási intézményeknek kiutalt költségvetési támogatás nagyarányú csökkentéséről, valamint az egyetemi autonómia részleges felszámolásáról szóltak. A diákok és „szövetségeseik” (az Oktatói Hálózat, a Középiskolai Hálózat, a Hálózat a Tan szabadságért és a kulturális szférát illető költségvetési elvonások elleni tiltakozásként létrejött Humán Platform, valamint néhány további szervezet tagjai) tüntetéssorozatot szerveztek, elfoglaltak néhány egyetemi előadótermet, és „szabadegyetemi” előadás-sorozatot, felsőoktatási fórumokat tartottak.

Természetesen a szerző nem állt a mozgalom élére, és nem vált annak ideológusává; mi sem volna idegenebb filozófiai projektjének szellemétől. Ehelyett a Hallgatói Hálózat „egyszerű”

* Az írás a MAG Zrt. által támogatott BETEGH09 projekt keretében készült. Szeretnék köszönetet mondani Bezeczy Gábornak, Márton Miklósnak, Réz Annának, Szántó Veronikának, Tőzsér Jánosnak, Vári Györgynek, Veres Máténak és különösképp Mátyási Róbertnek, hogy megjegyzéseket fűztek a kézirat korábbi változataihoz.

pécsi aktivistájaként 2013 első napjaiban blogot indított (<http://atomegerejevel.blogspot.hu/>), amelyben azóta is rendszeres időközönként „szubjektív elméleti reflexiókat” fűz az aktuális történésekhez. A blogbejegyzések nem egyszerűen árnyalják a HELYI ARCOK, EGYETEMES TEKINTETEK programadó tanulmányainak gondolatmenetét, nem is csupán „lefordítják” a megállapításokat kevésbé absztrakt nyelvre (bár a bejegyzések értékelése sokszor valóban világosabb és fogalmilag tisztább, mint a tanulmányoké), hanem a filozófiai vízió jövő idejét jelenre cserélik.

A valóság ugyanis Bagi értelmezésében pontosan arra a kérdésre ad választ, mint amelyet a kötetbe gyűjtött tanulmányok feltek. A diákmozgalom „nem reaktív, hanem produktív”: „létrehozza a részvételi demokrácia lokális formáját, amely önmeghatározó képes lenni”. (Ezzel egyszersmind példát ad a társadalmi szolidaritásra: e „részvételi önmeghatározást modellként nyújtja más csoportoknak”.) A diákmozgalom közössége abból nyeri erejét és hatalmát, hogy „integrálja” a heterogén érdekeket. Filozófiai jelszavaink valának: *konstruktivitás* (az önmeghatározás terén), *lokalitás*, *integrált tömeg és társadalom*, *szolidaritás*, *politikai képzelet* – és e jelszavak legalább részlegesen, egyetlen fontos történelmi pillanatban teljességbe mentek.

Az elkövetkezendőkben megpróbálom elmagyarázni, mit ért Bagi Zsolt ezeken a fogalmakon, rekonstruálom a tanulmányok (és ahol szükséges, a blogbejegyzések) gondolatmenetét. A HELYI ARCOK, EGYETEMES TEKINTETEK tizenöt – 2002 és 2012 között keletkezett – írást tartalmaz: filozófiai tanulmányokon túl akad köztük művészettörténeti esszé, könyv- és kiállításkritika, mi több, kulturális publicisztika is. E műfaji különbségek azonban nem járnak együtt a megszólalásmód különbségével: Bagi lényegében ugyanazt tételezi fel az olvasójáról, ha egy kulturális szakfolyóirat hasábjain szólítja meg, mint amikor egy frissen megjelent könyvről fejt ki számára a gondolatait egy irodalmi lapban. (Mint látni fogjuk, ez a szerző kultúrafelfogásának egyik legfőbb jellemzője és egyben legnagyobb tehertétele is.)

Írásom polemikus jellegű: nem értek egyet Bagi diagnózisával a jelenkor intellektuális és kulturális „közállapotaival” kapcsolatban, nem osztom a szerző kultúrkritikai attitűdjét; a tanulmányok következtetéseit gyakran túlzónak és megalapozatlannak tartom, és súlyos kételyvel figyelem az írásokból kibomló történeti víziót. (Érdekes módon a diákmozgalommal és annak politikai jelentőségével kapcsolatban mondottnak nagyobbbrészt egyetértek, bár részben másképpen fogalmaznék, és máshová tenném a hangsúlyokat, mint a szerző; erről majd később.) Talán nem árt hangsúlyozni: a jó filozófus nem onnan ismerszik meg, hogy minden körülmények között igaza van; vagy kevésbé bombasztikusan fogalmazva: hogy gondolatmenetei támadhatatlanok. A HELYI ARCOK, EGYETEMES TEKINTETEK nagy erudícióval és (a szó többféle értelmében véve) komoly filozófiai fantáziával megírt, remek tanulmánykötet. Bagi Zsolt sajátos, eredeti perspektívából elemzi a számára fontosnak tűnő társadalmi és kulturális jelenségeket, s elemzési szempontjait mindvégig következetesen érvényesíti. A kérdés csupán az, *mi látszik* ebből a perspektívából, s nem kapnánk-e teljesebb, világosabb és használhatóbb képet, ha más fogalmi apparátust választanánk a jelenségek megragadásához, elemzéséhez.

De pontosan milyen társadalmi és kulturális jelenségekről van szó? Mielőtt válaszolnék a kérdésre, tegyünk egy lépést visszafelé, s vizsgáljuk meg, milyen hallgatólagos módszertani előfeltevésekkel dolgoznak Bagi írásai, hogyan gondolják el a filozófiai szövegek beszédszituációját. A kérdés egyszerű: ki beszél kihez?

1. Közösség és közönség: a filozófia játékszabályai

Egyik jól ismert önmeghatározása szerint a filozófia *szaktudomány*. A szakfilozófus tudományos közlemények formájában kommunikál a tudományos közösség többi tagjával. E tudományos közleményeket időnként kötetbe szerkeszti, de ez se nem szükségszerű, se nem gyakori. A szakkikkek a saját közegükben érzik magukat a legjobban, tehát a tudomány intézményrendszeréhez tartozó kutatók számára (és csakis számukra!) könnyen elérhető tudományos folyóiratok oldalain. Ideális esetben a szakkikk szerzője minél hatékonyabb információközlésre törekszik, ezért állításait jól strukturált formában vezeti elő: világosan meghatározza, milyen filozófiai probléma megoldására vállalkozik, milyen

állítás mellett vagy ellen szeretne érvelni, röviden szót ejt az általa alkalmazott módszertanról, majd elemzésének vagy elméletének bemutatása (és a rivális elemzések, elméletek gyengeségeinek számbavétele) után erős ellenvetéseket fogalmaz meg a saját megoldásával szemben, mintegy „bekötte” az írásművet a tudományos vita hálózatába, s természetesen választ is ad ezekre az ellenvetésekre.

A szakfilozófus megteheti, hogy *in medias res* kezdje az írását: elvileg nincs rá szükség, hogy egzakt definícióval vezesse be a használt fogalmakat, hiszen a tudományos közösség tagjai jól ismerik őket – ám a lehetséges félreértések elkerülése végett mégis érdemes ezt tennie. Hiába, a filozófia területén disszenszus uralkodik, ezért mindennapos jelenség a terminológiai sokszínűség és az „ingadozó” fogalomhasználat. Annak érdekében, hogy szavaink elérjék a kívánt hatást, tisztáznunk kell, pontosan *mihez*, milyen állásponthez képest mondunk újat – és ennek érdekében a terminológia terén (is) nyílt lapokkal kell játszánunk. Akárcsak az érvelés terén: egy filozófiai elemzés azonnal diszkreditál, ha következtetési hibát tartalmaz, ezért úgy illendő és úgy *fair*, hogy a szakkikk gondolatmenete transzparens legyen, így könnyűszerrel kiszűrhetjük az esetleges hibákat. És még valami miatt: a filozófiai elméletek között (részben) annak alapján szoktunk választani, hogy melyiknek nagyobb a magyarázóereje, melyik egyszerűbb, takarékosabb. Mivel a magyarázatok felépítése vagy formája esetenként döntő szerepet játszhat a filozófiai vitában, ezért a szakkikkeket úgy érdemes (és úgy is kell) megalkotni, hogy a javasolt elmélet szerkezete (a következtetések egymásra épülése, a fogalmi kapcsolatok, az érvelés struktúrája stb.) minél világosabban álljon az olvasó előtt.

Egy másik, szintén jól ismert önmeghatározása szerint a filozófia *nyilvános gondolati reflexió* a minket körülvevő (társadalmi, kulturális) valóságra. A filozófus közvetlenül a Művelt Nyilvános közönséget szólítja meg az írásával; a reflexió természetes közege a minden olvasó számára egyformán könnyen elérhető kulturális sajtó, ezen belül is elsősorban a kulturális folyóiratok világa. Az ilyesféle szövegek egymás társaságában érzik magukat a legjobban, ezért a filozófus, ha teheti, kötetbe szerkeszti őket: egymás közvetlen kontextusában világosan kirajzolják a szerző gondolkodásának változásait, egyszerre több különböző aspektusból is megvilágít-

ják a filozófiai reflexió természetét. A filozófia ebben a felfogásban nem (vagy nem elsősorban) a magyarázatbizniszben utazik, ezért a filozófus megszólalásmódját más normák, más konvenciók vezérlik. Az érvelés transzparenciájánál és a lényegre törő kifejtésmódnál jóval többet nyom a latban a filozófiai reflexió eredetisége, a lehetséges filozófiai kapcsolódási pontok újszerűsége (a viszony más filozófusok munkáival e felfogás szerint soha nem eleve adott, hanem mindig „kidolgozandó!”), valamint a szövegben megszülető álláspont fogalmi rétegzettsége, sokrétűsége. Természetesen nem arról van szó, hogy a filozófia ebben a felfogásban elvesztené a kapcsolatot a valósággal (hiszen a reflexió a valóságra vonatkozik, esetenként annak *megváltoztatását* irányozza elő), és nem is arról, hogy a filozófia teljes mértékben hasonulna az irodalomhoz (a filozófiai reflexió más természetű, mint az irodalmi, mert nem a fikciót választja eszközzé, és nem elsősorban az imaginatív képzeletre kíván hatni). Hanem arról, hogy a filozófiai reflexiót megjelenítő szöveg értéke azon méretik le, milyen fontos „belátásokhoz” juttatja el az olvasóját, ezek hogyan illeszkednek más korábbi (filozófiai, irodalmi) szövegek „belátásaihoz”, és mennyiben visznek közelebb bennünket bizonyos társadalmi és kulturális jelenségek értelmezéséhez (nem pedig magyarázatához).

Érdekes módon itt hasonló kettősséggel találkozunk, mint korábban. A szaktudós-filozófus megtehetné, hogy eltekintsen a magyarázati „előzményektől” – a fogalmak aggályos definiálásától, a problémátér felderítésétől stb. –, és mindenfajta előkészület nélkül közvetlenül a részletprobléma és a javasolt megoldás ismertetésébe fogjon, általában mégsem spórolja meg ezt a feladatot. Hiába feltételezheti, hogy a megcélzott olvasók jól ismerik a tudományos kontextust, a félreértés kockázata túl nagy, és ezt a kockázatot amúgy is érdemes a minimumra csökkenteni. A reflexió filozófusa éppen az ellenkező helyzetben van. Elvileg nem tehetné meg, hogy *in medias res* kezdje az írását, és nagy fogalmi ugrásokkal, gyorsan haladjon előre, mivel a Művelt Nagyközönség belsőleg rétegzett, a szöveg potenciális olvasótáborá eltérő tájékozottságú és érzékenységgű emberekből áll – mégis (gyakran) megteszi.

Ennek alighanem az az oka, hogy a reflexió filozófusa abból indul ki: a filozófiai diskurzus nem problémamegoldó, érvelő tevékenység, ahol a megszólalások koreográfiája a vita érde-

kében szigorúan szabályozott, hanem a kérdéseket folyamatosan újrafogalmazó értelmezések dialógusa, amely *már mindig is zajlik*. Olvasóként belépni ebbe a dialógusba csakis komoly értelmezői tevékenység révén lehetséges – pontosan ez lenne a filozófia lényege. A filozófiai reflexió fogalmi újrakonstruálják a valóságot, ám ehhez az újrakonstruált valósághoz csak az interpretáció segítségével juthatunk el; végső soron maga az újrakonstruálás is az interpretáció közegében történik meg. Az udvarias filozófus nem „vezeti be” olvasóját a gondolatmenetébe, nem rögzíti „mesterségesen” a használt fogalmak jelentését, elvágyva ezzel a lehetséges fogalmi kapcsolatokat más szerzők gondolatmeneteivel, mert ez olyan lenne, mint ha az udvarias körhinta-tulajdonos szándékosan alacsony fordulatszámra állítaná a körhintát. (A reflexió némely filozófusa – őket Bagi „strukturistáknak” nevezi¹ – mindehhez azt is hozzáteszi, hogy a jelentések rögzítése amúgy is hiábavaló vállalkozás, a körhinta mindenképpen a legmagasabb fordulatszámon forog. Legfeljebb becukhatjuk a szemünket, de akkor meg miért ülünk körhintára?)

Ha körülnéznünk a mai filozófiai palettán, azt látjuk, hogy a filozófia szaktudományos modellje elsősorban az analitikus filozófusok és kisebb részben a fenomenológusok körében népszerű (természetesen a kivételeket és megszorításokat napestig sorolhatnánk), a reflexió filozófusai pedig elsősorban a kontinentális tájékozottságú társadalom-, történet- és művészetfilozófusok közül kerülnek ki. (Nehezíti a dolgunkat, hogy a filozófia módszertani kérdései mindkét modellen belül más és más módon jelennek meg. Egy szakfilozófus talán nem tartaná fogalmilag elég alaposnak e két modell fenti megkülönböztetését, a reflexió filozófusa pedig úgy érezné, hogy az túl kevés ponton kapcsolódik a filozófia korábbi önmeghatározási kísérleteihez.) Bagi Zsolt értelemszerűen ez utóbbiak, a reflexió filozófusai közé tartozik.

Ám van egy további lényeges különbség is a két modell között, amely alapvetően meghatározza, milyen játékszabályok szerint kell olvasnunk a szóban forgó filozófiai szövegeket. Aki szaktudományként műveli a filozófiát, és emellett úgy gondolja, hogy a filozófiának saját területe van, amely többé-kevésbé elkülönül a természet- és társadalomtudományok területétől, jellemzően a *hétköznapi intuíciónk* vizsgálatára vállalkozik, vagy legalábbis abból indul ki.

„Filozófia előtti”, természetes meggyőződéseink gyakran inkonzisztensek egymással. Például úgy gondoljuk, hogy kizárólag olyan dolgokért viselhetünk morális felelősséget, amelyek felett befolyást gyakorolunk, mégis rendszeresen erkölcsi bírálattal tárgyává tesszük egymást szándékolatlan mulasztásainkért. Vagy: egyfelől úgy gondoljuk, hogy a fizikai tárgyak változnak az időben, és e változás során azonosak maradnak önmagukkal, másfelől pedig magától értetődően igaznak tartjuk, hogy ha két dolog azonos egymással, akkor a két dolog valamennyi tulajdonságában megegyezik egymással. A szakfilozófus megoldást kínál a problémára: hatásos érvek segítségével megmutatja, hogy mely hétköznapi meggyőződéseinket kell feladnunk az inkonzisztencia megszüntetése érdekében.²

A reflexió filozófusától mi sem idegenebb, mint a hétköznapi intuíciónk vizsgálata. Talán nem is hisz ezeknek a létezésében (mondván, hogy nincsenek történeti változásoktól mentes és a kulturális környezettől független, természetes „adottságok”), de az egészen biztos, hogy nem érdeklődik különösebben a dolog. Ami valóban fontos számára, az a kultúra és a társadalom története *mint reflexiók szakadallan sorozatának* története. Ezek a reflexiók, mint látjuk, a művészetek és a filozófia közegében mennek végbe, nem pedig az egyéni tudatban. Természetesen kapcsolatban állnak az egyéni tudatokkal, de hogy milyen természetű kapcsolatról van szó, nehéz eldönteni; vagy legalábbis filozófusa válogatja, hogyan is kellene elgondolnunk ezt a kapcsolatot. A sztenderd (mondjuk: hegelianus) elképzelés szerint, s legtöbbször Bagi is ebből látszik kiindulni, a valóság filozófiai vagy művészeti reflexiója – magasabb fogalmi szintre emelve – *kifejezi* a szubjektum *mint* egy sajátos társadalmi csoporthoz (történelmi korhoz, kultúrához stb.) tartozó szubjektum világnézetét; az ő sajátos világnézetének e reflexió révén artikulálódik. Egy másik (mondjuk: marxi vagy althusseri) elgondolás szerint a valódi filozófiai és művészeti reflexió közvetlenül *visszahat* a társadalmi valóságra, amelyből származik, és társadalmi cselekvéssé, „anyagilag hatóvá” válna megváltoztatja a „fennállót”. Bagi mindkét elképzelést beépíti a gondolatmenetébe. Egyfelől azt is *valódi* reflexiónak tekinti, ami értelmezése szerint csupán társadalmi csoportok (vagy a szerinte radikális kritikára szoruló „korszellem”) világnézetének filozófiai vagy művészeti kifejeződése – másfelől viszont a fran-

cia Althusser-tanítványok, Jacques Rancière és Alain Badiou műveit elemző tanulmányaiban (JACQUES RANCIÈRE: ESZTÉTIKA ÉS POLITIKA, A TETT TESTVÉRISÉGE) határozottan kiáll a *produktív*, radikálisan újat létrehozó reflexió szükségessége mellett.³

A reflexív filozófiát, akárcsak a szakfilozófiát, szigorú játékszabályok szerint művelik. Ez a gyakorlatban azt jelenti, hogy bizonyos kérdéseket nem érdemes feltenni, mert a szövegek úgysem adnak rájuk választ. Ilyen kérdés lenne, hogy mi *igazolja* a kapcsolatot a filozófiai reflexió általólalagos alanya (például: „a modernitás”, amelyen általában azt értjük: „a modernitás embere”) és a filozófiai reflexió között. Másképpen fogalmazva: honnan tudjuk vagy miért kellene elhinnünk, hogy a kérdéses reflexió valóban le van horgonyozva a valósághoz (a valóságról *szól*, és abból *származik*). Vajon szólhat-e a filozófiai reflexió a valóságról, ha nem tudjuk és nem foglalkozunk vele, hogy a használt fogalmak hogyan „fordíthatók le” többé-kevésbé empirikus fogalmakra? Vajon származhat-e a filozófiai reflexió a valóságból, ha nem tudjuk és nem is szeretnénk tisztázni, pontosan kinek a „tapasztalatából” és milyen absztrakciós lépések révén kaphatjuk meg azt a „tapasztalatot”, amelyet a filozófiai reflexió során fogalmilag artikulálni próbálunk?

Jogos kérdések, de a reflexió filozófiájának nyelvén nem tudunk rájuk választ adni; ezért feltenni sem érdemes őket. (Hiszen ez azzal lenne ekvivalens, hogy megkérdőjelezzük az alapvető játékszabályokat – ami nem értelmetlen dolog, de a messzire vezető módszertani vitát nyitnánk vele.) Egy biztos, annyit azért elvárhatunk a reflexió filozófusától, hogy elemzése empirikusan *lekövethető* legyen: tegye hozzávetőleg világossá, melyek azok a *konkrét* társadalmi és kulturális jelenségek, amelyekben a szóban forgó filozófiai reflexióban artikulálódó világnézet megnyilvánul. (Megengedve persze, hogy e jelenségeket mint *értelmezett* jelenségeket végső soron, a szó szigorú értelmében maga a reflexió hozza létre. Alighanem ez az a feltevés, amelyet a reflexió filozófusának ellenfelei a leginkább vonakodnának elfogadni.)

Akárhogy is, a reflexió filozófusának szembe kell néznie egy – részben más természetű – nehézséggel is, amelyet immár nem tud általános módszertani elvekre hivatkozva elhessegetni. Amikor azt mondjuk, hogy a filozófiai reflexió egy „magasabb” fogalmi szintre emelve kifeje-

zi emberek egy (tetszőleges) csoportjának világnézetét, meghatározza a csoportot alkotó szubjektumok identitását, artikulálja az ő világban létük sajátosságát (stb.), akkor a reflexió mindenképpen valami olyasmit csinál, amire a szubjektumok a hétköznapiak során ebben a formában nem képesek, vagy legalábbis nem éreznek rá indítást, hogy megtegyék. Ami azt jelenti, hogy gondolatmenetünk valamilyen formában mindig tartalmazni fogja „a filozófus beszél a szubjektum helyett” mozzanatát, bár-hogy próbáljuk is ezt a tényt finomítani vagy elleplezni.

A probléma nem ismeretelméleti és módszeres, hanem ideológiai (ha tetszik, világnézeti) jellegű. Mások helyett vagy mások nevében beszélni mindig valamifajta legitimitációt igényel. A művészet esetében ez a legitimitáció többé-kevésbé adott. Persze a műalkotáson is számon kérhetjük, hogy miért pontosan *így* artikulálja a világban létünket, ám a művészetfogyasztás gyakorlata részben arra (kimondott vagy kimondatlan) elvre épül, hogy a művészetnek saját eszközei vannak az igazság feltárására. Olyan eszközök, amelyek a befogadónak *mint befogadónak* nem állnak rendelkezésére a hétköznapi (értsd: esztétikai tapasztalattól mentes) élete során. Ráadásul kettőn áll a vásár: a művészi igazság a műalkotással való találkozásból születik meg; a befogadó szabad döntésén alapul, hogy igényt tart-e erre a találkozárra. A filozófia esetében viszont, gondolhatnánk, hiányzik ez a legitimitáció. Mindnyájunk számára *elvileg* adott a lehetőség, hogy fogalmilag artikuláljuk a viszonyunkat a világhoz, hogy meghatározzuk az identitásunkat, és rögzítsük cselekedeteink szándékolt értelmét. Mi több, ezt többé-kevésbé rendszeresen meg is tesszük; igaz, ehhez általában a hétköznapi, „természetes” fogalmi sémánkat használjuk. És sokan közülünk kimondottan kényesek vagyunk rá, hogy szabadon megválasszathassuk az identitásunkat, valamint ezt a jogot senki ne vitassa el tőlünk.

Bagi Zsolt – a reflexió oly sok más filozófusához hasonlóan – abból indul ki, hogy a filozófia legitimitációja továbbra is adott. Hiszen részt venni a kultúra folyamatában, ezen belül is a filozófiai szövegek értelmezésében, pontosan *annyi, mint* elvárni a filozófustól, hogy (számunkra revelatív módon) fogalmilag artikulálja a társadalmi és kulturális valósághoz fűződő tevékeny viszonyunkat, s magunk által sem feltétlenül ismert összefüggésekre nyissa rá a sze-

münket. Ráadásul Bagi szerint, mint láttuk, a valódi filozófiai reflexió produktív, azaz „*olyan kérdésre ad választ, amelyet még fel sem tettek*” (163.). Így fel sem merül, hogy a filozófus valaki más helyett beszélne; a probléma tehát csupán a szerző „kordiagnózisával” kapcsolatban vetődhetne fel, ha egyáltalán felvetődik.⁴

Összefoglalva: Bagi *kritikai* filozófiát művel, ahol is a kritika mozzanata egyszerre kétféle módon jelenik meg. Egyrészt a szerző számot vet a valóság olyan létező filozófiai reflexióival („*a modernitás nagy projektje*”, „*társalgási kultúra*” stb.), amelyek *nem feltétlenül* vágnak egybe a kérdéses szubjektumok önmeghatározásával. Másrészt explicit bírálóat tárgyává teszi ezeket a reflexiókat, mondván, hogy az általuk meghatározott társadalmi valóság védtelenné vált a „barbársággal”, az emberellenes tendenciákkal szemben – s ez szerinte már pusztán a reflexiók fogalmi szerkezetének vizsgálatával is kimutatható. A kettős bírálóat legitimitása a filozófia gyakorlatából ered: a filozófus a közösségnek az a tagja, aki a szubjektumok ön- és világertelmezésének fogalmi artikulálásával fenntartja a kultúra önmozgását. A bírálóat az első értelemben kizárólag akkor lehet önkényes, ha a korábbi reflexiókat kifejtő filozófiai vagy irodalmi szövegek és műalkotások légből kapott értelmezésén alapul – Bagi pedig komoly filológiai apparátust mozgat értelmezéseinek alátámasztására. Hiába hivatkozunk tehát az önmeghatározás szabadságára, ez csupán „külső” kritika marad: a reflexió filozófusai szerint a *valódi* önmeghatározás a filozófia és a művészet, azaz a *kultúra közegében* megy végbe. Nem pedig az egyéni tudatban vagy a nyilvános politikai közbeszédben; mindaz, ami ez utóbbi szférákban történik, csupán másodlagos és tünetértékű a világertelmezésünk szempontjából, amelynek részleges „kidolgozása” a filozófiára és a művészetekre hárul.

Meglehetősen extrém elképzelés, szó se róla. Legalábbis annak fényében, amit manapság a kultúra és a kulturális iparágak működéséről tudunk vagy tudni vélünk. Az értelmezői és ízlésközösségek, illetve a tagolt politikai érdekek világában a kritikai filozófia legitimitása többé már nem magától értetődő. Bármennyire berzenkedik is ellene Bagi, a nyilvánosság terében minden megszólalás óhatatlanul vitaszituációba helyezi önmagát – így a kritikai filozófusé is. Az „erős” értelmezések nemcsak egyszerűen alátámasztásra szorulnak, de a filozófusnak azt

is el kell tudnia magyarázni, miért érdemes figyelniük rá – *akkor is*, ha *amúgy* nem szeretnék rábízni ön- és világertelmezésünk fogalmi artikulálását a kritikai filozófiára. („*Semmit róluunk nélkülünk!*”, skandálták a diákok tavaly decemberben; a liberális demokrácia hívei sem mondtak mást.)

A HELYI ARCOK, EGYETEMES TEKINTETEK tanulmányai nem tekintik feladatuknak a kritikai reflexió filozófia önmeghatározásának védelmét. Paradox módon mégis kiprovokálják ezt a vitát, méghozzá a megszólalásmódjukkal. Tartalom és forma klasszikus egysége: a reflexió közegeként tétélezett kultúra egységes *közösséget* megszólító filozófia *nem is lehet más*, mint kritikai filozófia. Hiszen ez a közösség immár nem létezik, a kritika pedig e nem létező kulturális közösség valamiféle újratemetését szorgalmazza, erre nézve fogalmaz meg komolyan vehető filozófiai javaslatot. Beszéljünk hát végre a tartalomról!

2. Fecseg a felszín, hallgat a mély: a modernitás nagy projektjétől a társalgás kultúrájáig

Bagi számára az origó „*a modernitás nagy projektje*”. A „modernitás” itt nem korszakjelölő fogalom („*a modernitás mint korszak kevésbé érdekelt*”, jegyzi meg a szerző a 21. oldalon), hanem olyan terminus, amely egymással összefüggő, egymásra épülő filozófiai és művészeti reflexiók sorozatát jelöli, amelyek valamiképpen hasonló módon artikulálják világban létünket. Az absztrakt elemzés azonban mit sem ér történeti vízió nélkül; a szerző egy jól bevált, mindenki számára ismerős történetemát hív segítségül: a fokozatos hanyatlás és összeomlás történetelmáját.

A kiindulópont a felvilágosodás „emberképe”, ahogyan az a korszak társadalom- és művészetfilozófusainak munkáiban megjelent, artikulálódott. A cselekmény a felvilágosodás „dialektikája” vagy „önkritikája”, tehát a felvilágosodás fokozatos korrekciójának (értsd: visszavonásának), önfelszámolásának folyamata. A dramaturgiai csúcspont az a pillanat, amikor a szerzővel együtt felismerjük, hogy a felvilágosodás ellenfelei szép csöndben „kapun belülré” kerültek: a felvilágosodás korrekciós mechanizmusi nem szolgáltak megfelelő ellenszerként, így a modern (vagy posztmodern) társadalmak kénytelen-kelletlen (de leginkább: öntudatlanul) „*kapituláltak a barbárság előtt*” (33.). E szorongatott helyzetben nincs más hátra, mint hogy

új javaslattal álljunk elő, amelynek révén megmenthetjük a felvilágosodás önmeghatározásának bizonyos lényegi elemeit, visszatérhetünk a modernitás nagy projektjéhez – annak hibáit gondosan elkerülve. Ez a mi munkánk, és nem is kevés.

A modernitás nagy projektjének központi eleme a *Bildung*, az ember emberré (azaz „nem-beli emberré”) nevelése, amelynek révén a szubjektum „emancipálódik”, saját erejéből, önmagára támaszkodva megteremti autonómiáját. Az esztétikai nevelés programja során az egyén megszabadul minden partikularitásától, mintegy „univerzálissá” válik, s ez lehetővé teszi számára, hogy a többi emberben is megpillantsa mindazt, ami őket lényegileg emberré teszi. Ez a közösen felismert univerzális lényegiség az, ami a demokratikus politikai közösséget mint természetüktől fogva egyenlő individuumok közösségét megalapozza. Az autonóm individuum univerzális jogelvek alanya. (Nem természetjogról van szó: először az emancipáció révén meg kell teremtenünk az autonómiánkat, hogy e jogelvek alanyaivá válhassunk!) A szintén általános elvek alapján működő politikai intézményrendszer biztosítja a közösségi érdekek érvényesülését, a közösség ügyeit érintő döntések racionalitását.

Az egységes irodalmat és úgy általában véve az irodalom autonómiáját az esztétikai nevelés projektje hozta létre és tartotta fenn (47.). A művészet célja az emancipáció, az ember emberré nevelése, nem pedig a szórakoztatás, ezért e koncepció értelmében „*az esztétikumban nincs szabad választás*” (49.): az esztétikai ítélet szükségképpen általános, s nem lehet pusztán partikuláris ízléspreferenciák kifejeződése. (Következésképpen a valódi művészettől messze menően idegen a piac logikája: nem esztétikai élvezetet vásárolunk jól meghatározott szerződéses viszonyok között, hanem komoly munkával nem-beli emberré neveljük magunkat a műalkotással való találkozás révén.) A művészet persze csak akkor lehet alkalmas az emancipáció céljaira, akkor lehet, „*abszolút művészet*” (151.), ha az univerzális emberi sajátságokat mutatja fel, s mintegy leképezi az autonómia kiküzdésének nagy történetét. A művészet alapstruktúrája a prózairodalomban az elbeszélés, a költészetben az emberi lényeket kreatív módon megnyilvánító szimbólum vagy metafora, a képzőművészetben pedig általában véve az elszakadás az analógiától, a „természetes” hasonló-

ságtól, s ehelyett az önteremtés sajátos lehetőségeinek felmutatása és gyakorlása. (A HELYI ARCOK, EGYETEMES TEKINTETEK három írást szentel a modernizmus festészeti alakváltozatainak és a modernista projekt „önkritikájának”. A szerző részletesen bemutatja Merleau-Ponty Cézanne-értelmezését, valamint hosszasan elemzi „a magyar modernizmus egy lehetséges útját, egy be nem váltott ígérletét”, a Nyolcak művészeti törekvéseit. Erre hamarosan visszatérek, s megmagyarázom, mit jelent, hogy a festészet „felmutatja az önteremtés lehetőségeit”).

A modernitás nagy projektje, miközben az univerzális emberi lényegiség kidolgozását célozza, komoly szerepet szán a közösségnek, azon belül is a nemzetnek: „a nemzet [...] a modernitás egyik kísérlete volt arra, hogy létrehozza a társadalomosság általi önmeghatározás alapját” (18.). A nemzeteszmében, amelyet a felvilágosult humanista „kozmpolitizmus” hozott létre, „a nemzeti műveltség különossége közvetít az emberiség általánossága felé” (72.). A karakteresen nem etnikai, hanem kulturális nemzetfogalom tehát a modernitás jellegzetes terméke: a nemzethez tartozás nem születési előjog, hanem az individuum nembeli emberré válásának keretfeltétele. Autonómiánk kiküzdése mindig egy sajátos, nemzeti műveltség közegében zajlik le. (Bagi nem tisztázza, hogy mindez a modernitás eredeti projektjének része-e, vagy inkább – mint sejtethető – a modernitás egyik korrekciós lépésének feleltethető-e meg, de nincs különösebb jelentősége a dolgoknak.)

A színpad benépesült. Főszereplőnk az autonóm individuum, aki saját erejéből, szabad észhasználatára támaszkodva megteremti önmagát a *Bildung* (kulturális-esztétikai nevelési) folyamatában, ezáltal nembeli emberré válik, s az így felismert univerzális elvek szerint létrehozza az egyenlő és szabad individuumok demokratikus politikai közösségét. A modernitás nagy projektjét tehát három központi elem definiálja: (a) szabad önteremtés, (b) esztétikai-kulturális nevelés, (c) az emberi lényeg univerzalitása. A modernitás felbomlásának folyamatában, tehát a felvilágosodás „dialektikájában” ezek az elemek külön-külön vagy együttesen megkérdőjeleződnek.

Bagi Zsolt nem filozófiai monográfiát írt; a HELYI ARCOK, EGYETEMES TEKINTETEK tanulmányai csupán a nagy történet egy-egy epizódját dolgozzák fel, így én is csak ezekről fogok beszélni. Az egyik támadás a szabad önteremtés vagy ön-

meghatározás koncepciója ellen irányult. Bagi elemzése szerint a konstruktivitás kanti követelményének (az ember mindaddig „kiskorú” marad, amíg gondolkodását nem a saját értelme határozza meg, hanem valamilyen előzetesen adott séma) az önmeghatározás klasszikus német filozófiában kidolgozott modelljei nem tudtak megfelelni. Ezek ugyanis úgy próbálták leírni az önmeghatározás folyamatát, hogy abban így vagy úgy mindig szerepet kapott valamiféle előzetes adottság, amely „kibújt az önmeghatározás hatóköréből”. Ha mást nem is, ezek a modellek magát a „problémamezőt” adottnak veszik – pedig, idézi Bagi egyetértőleg Althusstert, csak akkor beszélhetünk valóban radikális önteremtésről vagy tényleges konstruktivitásról, ha „még egy kérdés sémája sem adott előre”, tehát az önteremtés valóban a semmiből történik. (A KULTURÁLIS IDENTIFIKÁCIÓ ÚJ MODELLJÉNEK ALAPVONALAI, 22–24.) Önmeghatározásunk során olyan kérdésre kell választ adnunk, amelyet még nem tettek fel – és a „produktív” filozófiai szöveg pontosan ezt teszi (162. k.).

Ez a kritikai elem Bagi számos írásában viszsztatér, és központi szerepet játszik majd általa kidolgozott megoldási javaslatban. De álljunk meg egy pillanatra! Elfogadtuk a játékszabályokat, aláírtuk az olvasati szerződést. Ennek fényében nem teszünk semmi olyasmit, ami idegen lenne a szöveg szellemétől: például az önmeghatározás folyamatát – pláne a kultúra közegében lezajló önmeghatározását! – nem próbáljuk megfeleltetni valamilyen konkrét pszichológiai folyamatra. Arra sem kérdezzük rá, egészen pontosan mit is jelent, hogy a subjektum ebben a folyamatban *konstruálja meg* magát mint autonóm közösségi individuumot. Ám a radikális konstruktivitás követelménye sajnos még így is pusztá szómágiának tűnik. Bármi legyen is az önmeghatározási folyamat, akár egyéni, akár közösségi önmeghatározásról van szó, *valami* mindenképpen előzetesen adott: ha más nem, az a cél, amelynek érdekében idioszinkretikus fogalmakat használunk – tudniillik az, hogy meg szeretnénk határozni önmagunkat. A radikális konstruktivizmus lehetetlenségével természetesen a Bagi Zsolt magyar hangján beszélő Althusser is tisztában van, ezért sietve hozzátesszi: a konstruktivitás követelménye csak annyit ír elő, hogy „a sematizmust megfűszítsuk a reprezentációtól”, ezért sem a „sémát”, sem a „problémamezőt”, sem a „meghatározási közeget” nem tekinthetjük előzetesen adottnak.

Így a meghatározásnak lesz ugyan törvénye, ám ez a törvény „lokális lesz, és nem írható le szükség-szerűségként”.

John R. Searle egy helyen azzal a szlogennel jellemzi vitapartnere, Jacques Derrida retorikai stratégiáját, hogy az „út az izgalmasból a banálisig és vissza”.⁵ Azt hiszem, itt is hasonló manőverrel van dolgunk. A filozófus bejelenti, hogy csak akkor beszélhetünk valódi konstruktivitásról, ha „még a kérdés sémája sem adott előre”; majd a magyarázatból kiderül, ez azt jelenti: az önmeghatározás *abban az értelemben* lesz tökéletesen eredeti, hogy sajátos, újszerű, csak erre a célra használt fogalmakra támaszkodunk; majd megismétli, hogy a valódi konstruktivitás esetében még a „meghatározási közeg” sem adott előzetesen. A kritika tehát valójában azon a már-már banális észrevételre alapul, hogy a valódi önmeghatározás nem igazodhat semmilyen eleve adott fogalmi konstrukcióhoz, hiszen ebben az esetben a szubjektum már nem a rá és csakis órá jellemző módon gondolná el saját magát – azaz neki kell megalkotnia önértelmezésének fogalmi keretét. De természetesen a fogalomalkotás általános (pszichológiai, logikai stb.) törvényei ilyenkor is *ugyanúgy* megelőzik a tevékenységet, mint a fogalomalkotás bármilyen más esetében.

A modernitás projektjének másik nagy kritikája a szabad önmeghatározás és az egyenlőséget biztosító univerzális elvek összeütközését célozta. Ha az individuum szabad önmeghatározásának az lesz az eredménye, hogy „nembeli emberként” teremtyük meg önmagunkat, akkor az ember „mintegy természetének ellenében” válik egyénné (A KULTURÁLIS IDENTIFIKÁCIÓ ÚJ MODELLJÉNEK ALAPVONALAI, 11.). Az ilyesfajta önteremtés egymással „egy formális törvény alapján egyenlővé tett” „egyen-személyek” létrejöttéhez vezet. Bagi nem magyarázza el részletesen, de feltehetőleg a következőről van szó. Az általános, alapvető emberi jogok mindenkit megilletnek nemtől, társadalmi helyzettől és bőrszínétől függetlenül. A jog és a törvény előtti egyenlőség azt jelenti, hogy a jog és a törvény nem érzékeny a hatályuk alá tartozó egyének sajátosságaira. Márpedig az individuum azonosságát pontosan ezek a szociokulturális tényezők teremtyik meg. Ha az egyéneket általános jogelvek alanyainak tekintjük, és úgy gondoljuk, hogy a politikai közösséget az így és csak így meghatározott egyének konstituálják, akkor jelenkori konfliktusaink döntő többsége értelmezhetetlenné válik. Nem pusztán arról van szó, hogy ezek az uni-

verzális elvek a valóságban nem univerzálisak. Hiszen ha így lenne, a modernitás nagy projektje nem kerülne veszélybe: a *Bildung*, az ember emberré nevelése biztosítaná, hogy minden ember felismerje és identitásának részévé tegye ezeket az elveket. A probléma az, hogy ez az elgondolás szükségképpen „csonkolja” az individuum autonómiáját: az általános alany definíció szerint soha nem lehet azonos a konkrét, egyedi személyiséggel.

Az olvasó ezen a ponton zavarban érezheti magát, és Bagi nem sokat tesz a zavar eloszlatásáért. Az alapvető emberi jogokra nem úgy szoktunk gondolni, mint olyasmire, amit a *személyes* identitásunk meghatározására használunk. Személyes identitásomat nem *meríti ki*, hogy én mint az emberi nem tagja különböző univerzális emberi jogok hatálya alá tartozom. A probléma sokkal inkább az, hogy hogyan *alapozhatók meg* ezek az alapvető emberi jogok, és pontosan milyen *további* jogok vezethetők le belőlük. Az univerzalitásigénnyel nem az a gond, hogy megszünteti az önmeghatározás szabadságát, hanem hogy bizonyos esetekben *korlátozza*. Való igaz, az alapvető emberi jogok híve úgy gondolja, az életformák sokszínűsége addig a pontig elfogadható, ameddig ezek nem veszélyeztetik az alapvető emberi jogok érvényesülését. Épp ezért szeretnék a liberálisok az alapvető emberi jogok és az azokból közvetlenül levezethető további jogok katalógusát meglehetősen szűkre szabni. Pontosán az életformák sokszínűségének és a kulturális identitásválasztás szabadságának fenntartása érdekében kívánják, hogy a törvény „vak” legyen hétköznapi életvilágunk számos elemére. (Erre írásom végén még egyszer visszatérek.) Természetesen nem azt állítom, hogy nincs probléma, vagy hogy jelenkori társadalmi konfliktusaink nagy része nem éppen az univerzális (vagy univerzálisnak tekintett) jogelvek és a sajátos életformák, kulturális gyakorlatok összeütközésére lenne visszavezethető. Csupán annyit mondom: Bagi rosszul ragadja meg a probléma lényegét, amikor azt állítja, hogy az egyéneket, akiket „egy formális törvény alapján egyenlővé teszünk”, ezzel az emancipatórikus gesztussal elszakítjuk „*valódi meghatározásuk közegétől*”.

Bagi nagy elbeszélésében a felvilágosodás önkritikája az önmeghatározás „bírálatával” próbált választ adni a problémára. A marxizmus, majd később a kritikai elmélet azt állította, hogy az önmeghatározás mindig valamely kulturális

és politikai ideológia közegében megy végbe, ezért végső soron csupán az önmeghatározás *látzatával* van dolgunk: az ideológia hamis tudat, amely pusztán mechanikusan újratermeli a meglévő társadalmi különbségeket. (Ez azt jelenti, hogy ha egyszer megszüntetjük az önmeghatározás és az univerzális elvek közötti konfliktus társadalmi alapját, akkor maga a konfliktus is megszűnik, vélték a marxisták. A kritikai elmélet képviselői ellentétes következtetést vontak le: nem ideologikus önmeghatározásra kell törekednünk.) A „*posztmodern filozófia*” – Bagi feltehetőleg elsősorban a dekonstrukcióra és úgy általában véve a posztstrukturalizmusra gondol – ezzel szemben a stabil identitás lehetőségét kérdőjelezte meg. Téves az az elképzelés, hogy a szubjektum egy tudatos döntés révén képes lenne megteremteni önmagát, mivel a nyelv és a gondolkodás működése ki van téve a differencia állandó mozgásának: a jelentések folytonosan elkülönöződnek egymástól, az individuuum pedig maga is részese ennek a mozgásnak. Az egyén csak akkor uralkodhat a jelentéseket (és úgy általában véve az „értelmeket”), ha lenne a személyiségnek egy központi, változatlan, szilárd „magja” – ám ezt a szilárd magot meg kell teremteni, aminek pedig pontosan az lenne a feltétele, hogy az „értelmek” mozgása legalább e rövid időre leálljon. Szilárd személyiségmag és a differencia megfékezése kölcsönösen feltételezik egymást: ha az egyik nem adott, a másik sem, és fordítva. (Természetesen nem szükséges, hogy ennyire színes-szagos törtenetet meséljünk a nyelvről és a szubjektumról. Józsanabb pillanataiban a reflexió filozófusa csupán annyit tesz, hogy felhívja rá a figyelmünket: a „[poszt]modern ember” identitása ellentmondásokkal terhelt, töredezett és változókéony. Gondoljunk csak arra, hogy nap mint nap egymásnak ellentmondó társadalmi szerepeknek kell megfelelnünk; hogy akárhányszor csak élessé válik a kérdés, politikai közösségünk mely múltbeli cselekedeteiért kell felelősséget vállalnunk, egyáltalán mi az, ami e tettek és mulasztások közül valóban hozzátartozik a közösség múltjához, nos, ilyenkor rendre *ad hoc* döntéseket hozunk. Stb.)

Bagi szerint a modernitás nagy projektjét nem tudjuk megmenteni e két korrekciós javaslat révén, ugyanis a modernitás ellenségei (mindazon társadalmi gyakorlatok, amelyeket összefoglalóan a „posztfasizmus” címkéjével jelölhetünk) alkalmazkodtak az „ellenszerekhez”. Erre

hamarosan visszatérek; előbb azonban vegyük szemügyre a projekt önfelszámolóadásának harmadik döntő mozzanatát: a kulturális nevelés vagy képzés eszményének megsemmisülését.

Ez az eszmény, a HELYI ARCOK, EGYETEMES TEKINTETEK tanúsága szerint, már régen a múlté, amit a kötetbeli írások hol letargikusan, hol érzékelhető ingerültséggel vesznek tudomásul. Egyfelől mintha maga a művészet is lemondott volna az emancipáció lehetőségéről: a szűkségszerűség helyett az esetlegesség vált a művek formaelvévé; az interszjektív közösségi tapasztalatok megosztása radikálisan háttérbe szorult minden másféle művészeti törekvéshez képest; a műalkotások olyan befogadót feltételeznek, aki csupán saját, messzemenően személyes ízlésitéletét teszi a művek mércéjéül. Ám ez csupán a látszat. Bár Bagi nem magyarázza el, feltehetőleg úgy gondolja, hogy nem elsősorban magukkal a művekkel van baj (az általa elemzett irodalmi és képzőművészeti alkotások például nem adják fel teljes mértékben a közösségiség igényét, vagy legalábbis számot vetnek a problémával), hanem a műbefogadás tágan értett *közegével*. Azzal, hogy a művészettől sem a kritikusok, sem az olvasók *nem várják el*, hogy részt vállaljon az emancipáció folyamatában – mivel mély szkepszissel tekintenek a kulturális emancipációra vonatkozó mindennemű javaslatra. A modernitás, tehát az „*ígéretnekora*” (Jacques Rancière kifejezése) utáni politika „*lehetetlennek, elgondolhatatlannak, elképzelhetetlennek, végül pedig neveléségesnek nevezte a Bildung hagyományos tervezetét és vele az emancipáció, a felszabadulás hagyományát*” (33.).

A *Bildung* eszményének elhalványulása számos különböző okra vezethető vissza; Bagi nem veszi számba tételelesen mindazokat a filozófiai és kulturális reflexiókat, amelyek ezt a helyzetet előidézték, inkább csak röviden (s helyenként kissé enigmatikusan) utal e feltehetőleg minden olvasó számára ismert fejleményekre. Biztosan nagy szerepet játszott a folyamatban a „posztmodern” szkepszis különböző alakváltozatainak elterjedése. Ma már (állítólag) nem hihetünk benne, hogy egyetlen pillantással átfogható lenne a társadalmi és kulturális valóság egésze (lásd: a mai kor emberének hite megrendül a „nagy elbeszélésekben” mint értelemadó magyarázatokban) – márpedig az emancipáció ígérete egy ilyen pillantás lehetőségén alapult. A művészetet továbbra is az autonómia eszközének tekintjük, ám csupán a *személyes* au-

tonómiáénak: az autonómia kanti igényét csak személyessé téve őrizhetjük meg (47.). Ha a művészet a személyes autonómia kiküzdésének terepévé válik, akkor természetesen nem beszélhetünk többé az esztétikai ítéletek általánosságáról; „*minden erős, magát nem vitaszituációban elhelyező esztétikai vélemény mint intoleráns könyveltetik el*” (45.).

Részben más elgondolás, de mára legalább ekkora befolyásra tett szert az esztétikai autonómia gondolata: a művészet elveszti az autonómiáját, ha társadalmi-politikai célok szolgálatába állítjuk. Itt tehát nem a művekkel kapcsolatba kerülő szubjektum, hanem a *művészetek* autonómiájáról van szó. „*A közösségi értékek nevében létrehozott, önjelölt ad hoc bíróságok*”, idézi Bagi Zsolt Angyalosi Gergelyt, „*egyszerűen inkompétensek irodalmi kérdésekben*” (46.). Egy harmadik elgondolás szerint senkinek nincs joga egy feltételezett emancipációs projekt irányából bírálat tárgyává tenni hétköznapi kulturális fogyasztásunkat: a kulturális piacon szerződéses viszonyok uralkodnak, és senki nem kötelezheti a szerződő felek egyikét sem a szerződés egyoldalú felmondására. (Érdekes módon ezzel a kritikával Bagi nem vet számot; írásom vége felé visszatérek a kérdésre.)

Mi marad a modernitás nagy projektjéből az esztétikai-kulturális nevelés eszménye nélkül? Bagi szerint nem sok, ám ami marad, az rendkívül veszélyes keveréket képez. A liberális képviseleti demokrácia hívei (a diagnózist konkretizálva: a magyar rendszerváltó értelmiség tagjai) dogmatikusan ragaszkodnak az individuális önmeghatározás szabadságához s vele együtt a minden véleményt megillető toleranciához. Továbbá elszántan „univerzalisták”: úgy gondolják, hogy a minden emberre egyformán érvényes „emberi jogok” és „demokratikus értékek” érvényesülésének biztosításával, kikényszerítésével megelőzhetjük, hogy a XX. század tragikusan rossz választai után újból rossz választokat adjunk az emberi létezés alapkérdéseire, s végső soron visszatérhetünk a modernitás, a felvilágosodás eredeti célkitűzéseire (164.). A liberális demokraták, a rendszerváltó értelmiségiek „*irtóznak a társadalmi jobbításnak még csak a gondolatától is*” (32.): abból indulnak ki, hogy az alkotmányos demokrácia intézményei, „*a formális emberi jogok és általában az új társadalmi szerződés*” (valamint az ezek révén szabályozott és formális keretek közé szorított szabad politikai verseny) mintegy maguktól megterem-

tik a szabad és egyenlő individuumok közösségét, amely közösségben minden egyén képes meghaladni születési korlátait, és saját ön- és világeértelmezésének megfelelően keresheti a boldogulását.

Bagi szerint ez tragikus tévedés. A kötet központi tézise, amely valamilyen formában a szerző majd' minden tanulmányában megjelenik: valódi társadalmi (értsd: kulturális) emancipáció nélkül a modernitás nagy projektje bármilyen korrigált változatában eleve bukásra van ítélve. Sőt, ahogy a dolgok jelenlegi állása mutatja, már meg is bukott. A formális jogegyenlőség és az eszmék, érdekek szabad piaci versenye nem teremt demokratikus közösséget: ezt a közösséget létre kell hozni, méghozzá produktív, forradalmi úton, az emancipációs eszközzel (33.). A liberális demokráciák jelenlegi állapotában a politika pártpolitikává, tehát, „*az államhatalom intézményi struktúrái közötti intrikává*” (75.) válik, a hatalom elosztásának gépezete „*saját intézményes játékszabályait követi, saját öröki körében forog, anélkül, hogy bármiféle kapcsolatba kerülne a poliszszal vagy a démoszsal, a közösséggel és a sokasággal*” (155.). Széles tömegek szorulnak ki a politikából, a polisz közös ügyeinek intézéséből, mert nem jutnak politikai képviselőhez; Jacques Rancière megfogalmazásában ők „*a közösség olyan alkotóelemei, a sokaság azon kommunikatív konfigurációi, amelyek a látható rendjének mind ez ideig nem voltak részei*” (156.), akiknek tehát „*nincs részük a társadalomban, ám mégis a társadalmat konstituálják*” (19.).⁶ Bár helyenként ez nem válik világgossá, mert Bagi általában nagyon „udvariasan”, a kritikai elemeket a minimumra szorítva rekonstruálja a rendszerkritikus filozófusok (Rancière, Badiou) gondolatait, szerinte *nem* a felsőbb társadalmi osztályok elnyomó gyakorlata jelenti a legnagyobb problémát. Nem az a döntő pont, hogy a hatalom birtokosai, a „polgári” pártok képviselői nem engedik be a politikai térbe – a körön kívülieket – ez legfeljebb csak következmény. A demokrácia kiüresedésének valódi oka az, hogy a politikai közösséget formális univerzális elvek alapján egyenlővé tett egyének konstituálják, akik ennek következtében nem érzik *sajátjuknak* a közösséget. Valódi önmeghatározásuk nem képezi részét *annak, amiért* ők a szóban forgó politikai közösség tagjává váltak. (Korábban már jeleztem: szerintem ez a diagnózis téves; még visszatérek a kérdésre.)

És a helyzet még ennél is sokkal rosszabb. A szocialista világrend bukása, tehát a „*rövid*

XX. század” lezárulta óta eltelt időszakot két korszakra oszthatjuk. A „hipokrita kor” politikai közbeszéde – miközben „a másikhoz való viszonyt legjobb esetben is csupán toleranciaként, nem pedig felelősségként gondolta el”, és azt képzelte, hogy „a formális egyenlőségen alapuló jogok kimerítik azt, amit az otthonosan berendezkedett közösség egyáltalán adhat” (134.) – még megpróbálta fenntartani „üres humanizmusának” látszatát. A „cinikus politika kora” azonban már a látszatra sem ad: „meg sem próbál semmiféle humanista egalitarizmust tenni meg princípiumának” (134.). Bagi ennek jelét véli felfedezni Merkel kancellár 2010. októberi potsdami beszédében (AZ OTTHON KONSTRUKCIÓJA), de a kortárs magyar politikai kontextust elemző írásaiban is erre a következtetésre jut.

Elérkeztünk a dramaturgiai csúcsponthoz. Vessünk egy pillantást a színpadképre! A hipokrita, majd a cinikus politika korában a kultúra világa elszakadt a politikai marketingkommunikáció uralta társadalmi közbeszédtől, de itt is lezajlott egy fordulat, amely mintegy egy lényegű a társadalmi valóság megváltozásával: az „újársalgási” szerkezetváltozás. A modernitás nagy projektje Bagi víziója szerint eredetileg a barokk társalgási kultúrával szemben fogalmazódott meg – így nem meglepő, hogy annak lezárulta után ugyanoda érkezünk vissza. Természetesen nem változatlan formában: Bagi izgalmas tanulmányban elemzi, hogyan „fordította át” Petri György Molière MIZANTRÓP-ját, a társalgási barokk egyik legfontosabb művét az „újársalgás” nyelvére. A barokk udvari szalonok világa a szellemesség világa: a szellemes vitában és csevegésben bárki részt vehet, aki születési kiváltságai révén az arisztokráciához tartozik, s betartja a polgári jó ízlés és moralitás normáit. (A társalgási barokk kultúrájában keverednek „az etikai és a társasági imperatívuszok”; a jó ízlésű úriember kineveti, mi több, gúnyosana kikacagja, azaz a normák „racionalitása alapján” megítéli és „rendreutasítja” a „normán túlról érkezőt”. [122.]) Petri Alceste-je ugyanúgy nevetséges figura, mint Molière-é, ám ő már a *piac* metaforáját használva bírálja a társadalmi értelemben felelőtlen értelmiségi társalgás, azaz „posztmodern kulturális nyilvánosság” világát. S benne Philinte attitűdjét, aki – a rendszerváltó értelmiség tipikus alakjaként – ironikusan tekint a politika világára, s „a homo politicus természetével velejáronak tekinti a protekció piacát, de maga inkább csak kihasználja azt és nevet rajta” (44.). (Bagi annyira komolyan veszi a barokk udvari kultúra és a

modernitás szembenállását, hogy kötetnyitó szellemes publicisztikájában [A KÖNNYED FILOZÓFIÁRÓL] azt állítja: míg „a filozófia a modernitás nagy beszédmódja”, addig a szellemesség „premodern maradvány nyelvünkben” [12.]. Hacsak úgy nem, gondolja az olvasó.)⁷

Van-e okunk csodálkozni rajta, hogy a pusztán formális jogelvek alapján szerveződő és kulturális önmeghatározását egy végső soron improduktív, dekadens kultúra közegeiben kidolgozó politikai közösség védtelenné vált a „posztfasizmus” terjedésével szemben? Aligha. Mint láttuk, a modernitás nagy projektjének „belső” kritikusa Bagi értelmezése szerint a kulturális önmeghatározás modelljének átalakítására tettek javaslatot. A neomarxizmus leckéje: a valódi önmeghatározás nem lehet ideologikus, tehát nem működhet a társadalmi különbségeket mechanikusan leképező és újratermelő hamis tudatként, azaz valóban produktívnak kell lennie. (Vagy a marxizmus hagyományos elképzelése szerint: tudomásul kell vennünk, hogy az önmeghatározás mindig csupán látszat, a valódi társadalmi viszonyok pusztá felépítménye.) A „posztmodern” filozófia leckéje: a kulturális identitás rögzíthetetlen, mivel minden értelemképződés ki van téve a differencia állandó mozgásának – az identitás dekonstrukciójában viszont a felvilágosodás „megtartható igazságos állapotában”. (Bagi a fentebb már idézett, AZ OTTHON KONSTRUKCIÓJA című írásában Derrida „vendégszeretet”-filozófiáját állítja szembe Merkel kancellár „multikulti”-ellenes szavaival.)

A posztfasizmus mindkét leckét kitanulta. A posztfasizmus nem ideologikus, nem definiálható hamis tudatként – éppen hogy nagyon is produktív politikai mozgalom, amely „nem reprodukálja az adott társadalmi különbségeket, hanem létrehozza a társadalom újfajta dezintegrációját” (20.). Másfelől alaposan magáévá tette a dekonstrukció „belátásait”, amennyiben úgy tekinti, hogy a referencia szabadon áthelyezhető (81.; gondoljunk csak a liberális, a rasszista vagy a jogvédő karrierjére a hazai politikai közbeszédben). Az olvasó ezen a ponton már végképp elbizonytalanodna, mivel korábban úgy gondolta, bármit jelentsen is „az eredet eltörölése” és „a jelentések elkülönülővé”, biztosan nem egyszerűen arról van szó, hogy bárki úgy használja a szavakat, ahogyan szeretné. De Bagi szerencsére hozzáteszi: valóban nem a differencia mozgásának kihasználásával van dolgunk (82.). Ám ez a végeredmény szempontjából nem sokat

számít: maguk a demokrácia hívei kezdték úgy használni a nyelvet, hogy a fogalmak radikálisan elveszítsék a kapcsolatot az eredetükkel, a posztfasizmus nyelvhasználata csak ehhez igazodott.

Miféle jószág a posztfasizmus? Bagi átveszi (és módosítja) Tamás Gáspár Miklós karakterizációját: olyan politikai mozgalom, amely *antitotalitárius* („nem kíván semmiféle egységet létrehozni”, ennyiben „toleráns, és maga számára is toleranciát követel”; 19.) és *nem hierarchikus* (egyszerűen a „mi” és az „ők” különbségével dolgozik). A posztfasizmus végső soron egyetlen elemet őrzött meg a „klasszikus” fasizmusból: a „természetes adottságok” és „természetes különbségek” afirmációját – amivel természetesen a modernitás nagy projektjének lényegi elemét tagadja. S mivel a posztfasizmus nem kívánja közvetlenül lerombolni a liberális demokrácia intézményrendszerét, mi több, pontosan azt használja céljai elérése érdekében, a „humanista diskurzus” jobbára fegyvertelen vele szemben.

Terminológiai részletkérdéseken nem érdemes fennakadni, ezért ne kérdezzük meg, hogy vajon miért nevezük „fasizmusnak” azt a politikai mozgalmat, amely a fasizmusnak mindössze egyetlen lényegi tulajdonságával rendelkezik. Fontosabb kérdés, hogy vajon mely valóban létező politikai mozgalmakra gondol a szerző – ám erre a kérdésre nem kapunk egyértelmű választ. Feltehetőleg a Jobbikról van szó (egy lábjegyzetben arról értesülünk, hogy „a 2008-as [valójában: 2009-es] európai uniós választásokon bizonyos megyékben a lakosság 20%-a olyan pártra adta le szavazatát, amely nyíltan hirdette a magyar nemzet társadalmi szerződésének semmisségét, másodrendű állampolgárrá degradálva a cigányságot”; 18.), ám nem világos, hogy a fenti leírás valóban tökéletesen illik-e erre a pártra. Vajon a liberális demokrácia intézményeinek tisztelete nem inkább a Jobbikétől karakteresen különböző, nyugat-európai szélsőjobboldali pártok politikájára jellemző?⁸ És a probléma másik oldala: a jellemzően kevert ideológiai profilú, nagy jobb- és baloldali gyűjtőpártok időnként előszeretettel játszanak rá a különböző kispolgári szorongásokra (lásd a bevándorlóellenesség, a multiellenesség és a „piacvédelem” populista szövegeit). Vajon ezek is a posztfasizmus megnyilvánulásai közé tartoznak? Az emberek közötti „természetes adottságok” és „különbségek” meglétét hangsúlyozó (és így e különbségeket a politikai közbeszéd napi gya-

korlatában fenntartó) populista retorika már „posztfasiztvá” avatja a használóját?

Akárhogy is, Bagi víziója szerint a posztfasizmus szelleme mindinkább teret hódít a fejlett és a félperiférián lévő államokban, s egyetlen módon vehetjük fel vele a küzdelmet: a kulturális identifikáció új modelljének kidolgozásával. Nem meghaladni kívánjuk a modernitást, hanem – modellünkbe beépítve a felvilágosodás önkritikájának legfontosabb elemeit – visszanyerni a lényegét. A felvilágosodás nagy projektjét definiáló fogalomhármasságból (önmeghatározás – *Bildung* – univerzalizmus) Bagi szerint az univerzalizmustól kell megszabadulnunk; pontosabban szólva olyan (ön)meghatározásfogalmat kell kidolgozunk, amely lehetővé teszi a politikai közösség számára az egyetemes elvek felismerését a *Bildung* folyamatának eredményeként, de amely nem építi be ezeket az elveket a közösségileg meghatározott kulturális identitás alapszerkezetébe. A szerző metaforájával: „Új tekintetre van szükség. *Facies localis universi: Az egyetemes arca, ahogy a helyünkről látszik.*” (7.)

Milyennek kell lennie a kulturális önmeghatározásnak ahhoz, hogy ne válhasson a természetes adottságok és különbségek igazolójává, tehát „tökéletesen alkalmatlan legyen a fasizmus céljaira” (21.)? Először is, mint láttuk, *konstruktív*-nak kell lennie: az önmeghatározás csak akkor tud radikálisan produktív lenni, ha nem egy előzetes kérdésre adott válaszként gondolja el saját magát. Másfelől meg kell szívnünk a felvilágosodás önkritikáinak tanulságait: az önmeghatározás nem lehet *ideológikus* (tehát nem működhet hamis tudatként), valamint komolyan kell vennie, hogy a meghatározás előtt nem adott semmiféle szilárd szubjektum, amelynek önmagával való azonosságát az identifikáció *kifejezné* vagy *reprezentálná*. Az önmeghatározás tehát *nem* lehet *reprezentatív* – mármint abban az értelemben, hogy nem gondolhatjuk el a differencia mozgása alól kivont, szilárd szubjektum önteremtő tevékenységeként. (Igen, ismét „az izgalmastól a banálisig és vissza” retorikai hullámszával van dolgunk: valójában Bagi csupán arra hívja fel a figyelmünket, hogy a kulturális identifikáció modelljének számot kell vetnie az értelem rögzíthetetlenségével, bármi legyen is az, s annak minden állítólagos következményével – így azzal, hogy tévedés vagy illúzió lenne egységes, önazonos szubjektumról beszélni. Mindenesetre elképzelttem, amint a szerző blogjának valamely józan olvasója a „Kik

is vagyunk »mi«?» című bejegyzésben azzal a lakonikus kijelentéssel találkozunk, hogy: „*A szubjektum halott, és én nem is szeretném itt kihantolni.*” Nem vagyok benne biztos, hogy *termékeny* zavar kerítené hatalmába.)

A meghatározásnak továbbá lényegileg *lokálisnak* kell lennie: mind a politikai közösségnek, mind a politikai közösséget alkotó individuumnak saját viszonyai révén kell identifikálnia önmagát. Ez nem csupán valamiféle „helyi színezetet” jelent, amellyel a politikai közösségek hozzájárulnak az egységes emberi nem sokszínűségéhez; hanem azt jelenti, hogy az önmeghatározás során nem adott előzetesen olyan univerzális séma, hierarchia, amelyben a közösség elhelyezhetné önmagát. (Bagi ezen a ponton – kissé homályosan – a Leibniz–Clarke-levelezésre hivatkozik, és Leibniz mellett teszi le a voksát, aki a tér és az idő Newton-féle abszolút felfogását képviselő Clarke-kal szemben a tér és az idő relációs felfogása mellett érvelt. Tekintve, hogy Bagi elgondolása normatív jellegű, alighanem ez nem több, mint szellemes analógia.) A közösség és a közösség tagja nem valamivel vagy valakivel *szemben* kell megfogalmazza saját magát, hanem valami *mellett* – és pontosan ez a valami az a sajátság, amely megteremti az önazonosságát.

Mindez persze még nem elég, hiszen a lokális közösség hiába nem illeszkedik semmilyen globálisan meghatározott hierarchikus struktúrába, magán a közösségen belül továbbra is megjelenhetnek az autoritatív alá-fölé rendeltesség különböző formái. (Bagi értelmezésében Foucault is erről beszél, amikor – implicit módon – a deleuze-i rizóma fogalmát bírálja: „*a globális hatalmi struktúrák*” valójában „*a lokális hatalom termékének mutatkoznak*”, ezért, „*a hierarchikus meghatározás kritikája még korántsem jelenti magának a hatalmi struktúrának a kritikáját*”; 26–27.) Ezért az önmeghatározás révén létrejövő közösségnek *integrálnak* kell lennie. Bagi az integritás fogalmának tisztázásához Spinoza hatalomelméletét, illetve annak sajátos interpretációját hívja segítségül (A TÖMEG EREJE ÉS A TÁRSADALOM INTEGRITÁSA). Spinoza szerint egy társadalom, pontosabban a társadalmat létrehozó tömeg akkor integrált, ha a társadalom vagy tömeg *ingeniuma* (szelleme) integrál minden különös életmódot: „*megjeleníti*” azokat, és, „*általában véve viszonyt dolgoz ki hozzájuk*” (189.). Egy ilyen társadalom már bizvást nevezhető demokráciának. Az integrált társadalomban a hatalom – amely

Bagi értelmezésében mindig egylényegű az egyének hatalmával, hiszen abból származik – nem fordulhat önmaga ellen, viszont integráltsága folytán hatékonyan képes reagálni a környezet megváltozására. Az ilyen társadalom tehát nem egyszerűen megjeleníti az életformák sokszínűségét, hanem éppen ebben, az életformák integrálásában áll az ereje.⁹

Bagi javaslatának legradikálisabb eleme a politika fogalmát érinti: a szerző egyetértőleg idézi Alain Badiou megállapítását, miszerint a politika nem reprezentációs, képviseleti viszonyban áll a szubjektummal, hanem az integrált tömeg cselekvését jelenti (166.). Ahogy a szerző a blogbejegyzésekben kifejti, az intézményes hatalom soha nem képes produktív, radikális cselekvésre, hiszen az intézmények legfeljebb szabályozzák a társadalom tagjainak viselkedését, de nem hoznak létre új gondolatokat. A konstruktív önmeghatározás soha nem a politikai intézmények szférájában megy végbe – a politikai intézményrendszer jó esetben csupán igazodik az önmeghatározás „eredményeihez”. (És egyetlen feladata, hogy korlátozza a társadalom produktív erejét, nehogy az, „*saját integritása ellen forduljon*”; 175.) Természetesen a tömeg cselekvése – amely egyszerre része és következménye az önmeghatározásnak – nem szükségképpen válik „*autentikus eseménnyé*” (167.), gondoljunk csak a XX. század destruktív tömegmozgalmaira vagy a mai, erőszakba torkoló tömegrendezvényekre. A tömeget – miként azt Bagi szerint Spinoza elemzése megmutatta – mindig a politikai képzelet irányítja. Pontosan ezért arra van szükség, hogy produktív, nem ideologikus, lokális közösségi önmeghatározás révén (és az emancipáció által e meghatározásba a közösség minden tagját bevonva) olyan politikai képzeletet hozzunk létre, amely megakadályozza, hogy a tömeg destruktívvá és antagonisztikussá váljon (168.). A tömeg „*autentikus cselekvése*” az önmeghatározás *részvételi* formája; ebből persze nem következik, hogy az önmeghatározás fent jellemzett egyéb formáiról le kellene vagy le lehetne mondanunk.

A 2012 decemberében indult diáktüntetések ilyesfajta „*autentikus cselekvésnek*” felelnek meg. A tömeg „*nem idegen mintákat vesz át*”, hanem „*saját cselekvését hozza létre*”: a tiltakozás sajátos formái – egyetemfoglalás, fórumozás, ironikus flashmobok stb. – kizárólag ehhez az ügyszőz tartoznak hozzá, nem képezik részét a társadalmi *protest*cselekvések szokásos repertoárjának.

A tömeg integrált: a bázisdemokratikus döntéshozatali mechanizmusok révén a tiltakozó tömeg „*arcot ad minden tagjának*”; ezáltal, bár a tömeg „*szükségképpen nem fejezheti ki minden egyes tagjának akarátát, de mégis képes megjeleníteni azt*”. A tömeg „lényege” nem adott előzetesen: „*azt, hogy micsoda a tömeg, csak a tett (és a hozzá vezető sokszor fárasztó folyamat: a fórum, a kooperatív munka) határozza meg*”. (Ezért tévedés a diákmozgalmat bármiféle osztályharcos keretben elemezni; a tüntetők nem a középosztály érdekeit képviselik, hiszen nem képviselnek senkit, „*nincsenek előre adott ideológiák, menthetetlenül ideiglenes egységüket csak a tett teremti meg*”). A tiltakozók megélhetik a cselekvés spontaneitásának szabadságát: a tett kizárólag a tömeg lényegéből fakad – és ezt a lényegét pontosan a kérdéses cselekvés hozza létre. A diákmozgalom jelentősége jóval túlmutat önmagán: mindaz, ami az elmúlt néhány hónapban történt, modellként szolgálhat más társadalmi csoportoknak a részvételi demokrácia megteremtéséhez és különböző önmeghatározó lokális közösségek létrehozásához.

A történelmi helyzet megváltozása jót tett Bagi gondolatmenetnek. Részlegesen valóra vált a vízió, s ez mintegy arra kényszerítette a szerzőt, hogy néhány részletet pontosabban is elmagyarázzon. A HELYI ARCOK, EGYETEMES TEKINTETEK olvasója még azt gondolhatta, hogy Bagi a képviseleti demokrácia rendszerét közvetlen vagy részvételi demokráciára szeretné cserélni. A blogbejegyzések tanúsága szerint javaslata jóval kevésbé radikális. A politikai közösség megteremtése és fenntartása valóban közvetlen cselekvést vár el a közösség tagjától (ha nem is közösségteremtő utcai tettek, legalább az emancipáció elősegítését!), és a valódi politika valóban nem intézményes közegben zajlik – ám ez összefér azzal, hogy a politikai közösség bizonyos ügyeit továbbra is képviseleti alapon intézzük. Egy feltétellel: ha az önmeghatározó, lokális közösségek kontrollt gyakorolnak a képviseleti intézmények felett. Részvételi demokratikus elemekkel ellenőrzött képviseleti demokrácia, alighanem ezt ajánlja nekünk Bagi – legalábbis arra az időre, amíg a politikai képzelet meg nem változik annyira, hogy az összes képviseleti elemet kiiktathassuk a rendszerből.

Bagi gondolatmenete ezen a ponton lezárul, a nagy vízió minden eleme a helyére került. Illene azonban néhány szót szólnom a kötetnek azokról az írásairól is, amelyek egy-egy részlet-problémát járnak körül, vagy a társadalmi és

kulturális valóság egy-egy művészeti reflexióját elemzik. Nem tévesztve szem elől, hogy a szerző szerint a művészeti és a filozófiai reflexiók közt nincs éles határ: mindkettő a kultúra önmozgásának jelensége – a kultúráé, amely a társadalmi emancipáció természetes eszköze és közege.

A szerző képzőművészeti tanulmányai (amelyek önálló alfejezetben kaptak helyet a kötetben) azzal az előfeltevéssel dolgoznak, hogy a képi ábrázolás különböző konvencióinak az érzékelés vagy általában véve a világ számunkra való adódásának sajátos módozatai felelnek meg. (Nem magától értetődő, hogy ez a módszertani előfeltevés helyes. A legtöbb kortárs művészetfilozófus egyetért abban, hogy minden műalkotás sajátos perspektívát nyit a világra, ám azt már közel sem mindenki fogadja el, hogy a műve e perspektívák segítségével szükségképpen azt modellezik, ahogyan a világ számunkra adódik vagy adódhat az észlelésben vagy a tapasztalatban.) Bagi rekonstrukciójában Merleau-Ponty Cézanne festészetében találta meg a középutat az érzékelést a maga totalitásában megragadó s ezáltal a dolgok identitását eltörölő impresszionizmus, illetve a dolgokat azok transzcendentális lényegiségére redukáló kubizmus között (MAURICE MERLEAU-PONTY FESTÉSZET-ELMÉLETE [sic!]). Cézanne festményei egyfajta „*testi redukciót*” hajtanak végre: az interszubjektív világot mint a testi érzékelés tárgyát mutatják fel, ezáltal elhelyezve a szubjektumot „*az egymást másként, nem énként felismerő és elismerő szubjektumok világában*” (108.). A Nyolcak művészeti törekvéseit elemző tanulmány (KERNSTOK ÉS BERÉNY, AZ ANALÓGIA KRITIKUSAI) már közelebbről kapcsolódik a HELYI ARCOK, EGYETEMES TEKINTETEK fő gondolatmenetéhez.¹⁰ Kernstok Károly és Berény Róbert – a modernitás annyi más festőjéhez hasonlóan – a konstruktivitás lehetőségeit kutatták: képeik elszakadnak a „*természetes*” hasonlóságtól, hogy a „*természetes*” hierarchia megkérdőjelezésével és a saját törvényeknek engedelmességek mint autonóm formák ábrázolásával a konstruktív önteremtés képi megvalósítására teygenek kísérletet. Berény azonban Bagi értelmezésében sokkal közelebb került a céljához, mint Kernstok: az ő festményei „*nem csupán a transzcendens Forma létét kérdőjelezték meg, hanem az immanens formáét is, az emberi lényeg létét*” (130.) – ezáltal mintegy képileg megfogalmazva a radikális önmeghatározás és az univerzalizmus feszültségére vonatkozó filozófiai kritikát.

Az ÚJ MAGYAR MODERNIZMUSOK (A NYOLCOK A PÉCSI MODERN MAGYAR KÉPTÁRBAN) című kritika, talán a kötet egyik legjobb írása, más ponton kapcsolódik a szerző gondolatmenetéhez. Bagi számára azért fontos a pécsi kiállítás, mert jó példával szolgál arra, hogyan lehet egy történeti nagyelbeszéléssel szemben, attól elszakadva, konstruktív módon létrehozni egy új, lokális elbeszélést. Jelen esetben: „*a már kanonizált, már jól ismert történeti kategóriák illusztrálása*”, tehát a magyar modernitás bevett történetének újramondása helyett hogyan lehet felmutatni, „*miféle modernitást teremtett magának*” a Nyolcak csoportja (116.). A kiállítás „*erős állítást*” fogalmaz meg a tárgyával kapcsolatban, s Bagi ezt „*nem győzi ünnepelni*”. A kötetben ezenkívül csupán egyetlen fenntartások nélküli pozitív kritikát olvashatunk: a Horváth Viktor TÖRÖK TÜKÖRÉRŐL SZÓLÓ RECENZIÓT (MI, FILOLÓGUSOK, A VÁROSUNK ÉS LAKÓI). A szerző ítélete szerint e történelmi kalandregény legfőbb érdeme, hogy a szerepek felcserélésével – török világ Magyarországon egy török szemével –, valamint egy színpompás lokális tabló felmutatásával – Pécs, amely „*egyszerre formál át törököt és magyart, szerbet és olaszt*” (88.) – konstruktív módon, „*létrehoz egy olyan nézőpontot, amely azelőtt soha nem létezett*” (86.). (Bagi ezúttal sem állja meg, hogy az izgalmastól a banálisig vezesse az olvasót, majd visszatérjen az izgalmashoz. Írása elején bejelenti, hogy Horváth regénye „*megváltoztatja a valóság értelmét*”; később kifejti, hogy ez annyit tesz: a szöveg radikálisan új nézőpontot teremt; végül megismétli: „*a tét abban áll, ahogy a valóság [...] értelme megváltozik*”).

Bartis Attila és Kemény István beszélgetőkönyve (AMIRŐL LEHET), illetve Esterházy Péter ESTI-je már közel sem részesül ennyire kedvező fogadtatásban. Erre nem is elsősorban a kimondott értékítéletek alapján lehet következtetni, Bagi jellemzően tartózkodik az erős kritikai észrevételektől, ahogyan a filozófiai írásaiban sem szívesen kezdeményez vitát az elemzett szövegek szerzőivel – hanem a futó megjegyzésekből, utalásokból és a hangnem megváltozásából.¹¹ Kemény és Bartis „*posztmodern humanista konzervatívizmusa*” a szerző szerint „*az egyetlen jelentős konzervatív kultúrpolitika a hazai szcénában*” (73.). A konzervativizmus ebben a kontextusban azt jelenti, hogy a tárgyalt szerzők ragaszkodnak a modernitás esztétikai paradigmájához: továbbra is legitimációs eszközként tekintenek az elbeszélésre és a metaforára. Va-

lamint a humanizmus értékeihez: a szilárd identitás képzetéhez vagy ahhoz az elképzeléshez, hogy minden élet egyenrangú. „*Modernisták egy posztmodern szituációban*” (65.) – ám Bagi szerint félő, hogy a nosztalgian kívül semmi más organikus eszközük nincs rá, hogy az elbeszélés vagy a metafora legitimációs erejét visszaszerezzék. Esterházy Péter regénye távolról hasonló problémával küzd. Az ESTI formája a fragmentum, a töredék. A fragmentum, Bagi elemzése szerint, „*egészelve*”: „*a töredékben az egész mindig kifejeződik valamilyen módon*” (52.). Az Esterházy-próza viszont már az első művektől kezdődően a tiszta esetlegesség világának irodalmi felmutatására vállalkozik. Ha jól értem, Bagi azt állítja: Esterházy Péter prózáját paradox módon egyszerre jellemzi az univerzalizációs igény (egységes képet felmutatni a világról) és az esetlegesség tisztelete (ez a világ a tiszta esetlegesség világa). A fragmentum műfaja viszont megbontani látszik e törekeny és paradox egyensúlyt. A szerző részletes, „*minuciózus*” és „*szószálhasogató*” szövegközeli elemzéssel megmutatja, hogy az ESTI hogyan próbálja – akár a fragmentum műfajának ellenében, annak átalakításával – fenntartani ezt a termékeny ellentmondást, milyen szövegformálási technikák alkalmazásával teremt meg azt a szövegstruktúrát, amely elvezethet az esetlegesség irodalmi legitimálásához. Vagy valami ilyesmihez. Sajnos Bagi írása több ponton is leküzdhetetlen nehézségek elé állítja olvasóját, helyenként csak távoli elképzeléseink vannak róla, pontosan milyen irányba is halad a gondolatmenet. (Futólag itt is szóba kerül a társalgási barokk, ami nem meglepő: a szerző már a kötetnyitó írásban is utalt rá, menyire jellemzőnek tartja, hogy „*kortárs irodalmunk legszellemesebb alkotója arisztokrata*” [12.] – ám ennek nem sok köze van a társalgási barokk filozófiatörténeti szerepéről máshol mondotakhoz.) Egy biztos: bármi legyen is a gondolatmenet végcélja, a kiindulópont erősen támadható. Az ESTI hosszabb-rövidebb szövegegységekből épül fel, idáig rendben is volna a dolog, ám miért kellene elfogadnunk, hogy ezek a szövegegységek *töredékek*?¹²

Bagi műelemzése a szó szigorú értelmében véve nem műkritikák: a szerzőt nem a mű által kiváltott esztétikai hatás vagy maga az esztétikai tapasztalat érdekli, hanem a műben megtestesülő reflexió, illetve annak kapcsolata a társadalmi és kulturális valóság más filozófiai és irodalmi reflexióival. Mintha csak a moder-

nítás szigorú kritikusat látnánk, aki nem kíván ízlésítéletekről vagy olvasmányélményekről vitázni. (Ennyiben talán pontosabb lenne esztétikai értékítélet helyett pusztán kritikai értékítéletéről beszélni Bagi írásaival kapcsolatban.) Ezért jóval könnyebb dolga van, tudniillik nem kell mentegetőznie az esztétikai értékítélet hiánya miatt,¹³ amikor nyíltan teoretikus igényű kótetekről ír. Két ilyen írásról nem beszéltem eddig, ezek közül az egyik Nádas Péter FANTASZTIKUS UTAZÁSON című esszékötetéről szól (A SZIMULÁCIÓ KULTÚRÁJA). Bagi szerint Nádas közéleti megnyilvánulásainak recepcióját furcsa ellentmondás övezi: míg a szerző közvetlenül aktuálpolitikai nyilatkozatai és írásai rendre komoly botrányt váltanak ki a közvéleményben (persze elsősorban a jobboldali sajtóban), pedig Nádas ezekben pusztán a demokratikus intézményrendszer védelmét szolgáló konzervatív liberális javaslatokat fogalmaz meg, addig a *valóban* botrányos írásai visszhangtalanok maradnak. Ezek a szövegek azért botrányosak, mert teljességgel külsődleges nézőpontból tekintenek az európai kultúrára, és ebből a „*kozmosz, vad*” perspektívából szembesítenek „*a dolgok természetes racionalitásával*” (75.). Bagi részletesen megmutatja, mit ért Nádas azon, hogy a kelet-európai kultúra „*szimulációs kultúra*”, szemben „*a disszimuláció nyugat-európai kultúrájával*”. Nádas diagnózisa sok tekintetben közel áll Bagiéhoz, azzal a lényegi különbséggel, hogy az író nem fogalmaz meg közvetlen javaslatot a helyzet megváltoztatására – pontosabban szólva konzervatív liberális javaslatai nincsenek összhangban a diagnózisával. (Sajnos a kritika egyik bekezdéséből azt is megtudjuk, hogy a szimuláció és a disszimuláció világa egyaránt „*referencia nélküli világot*” hozott létre [77.]. Az olvasó ezen a ponton vakarni kezdi a fejét. A „referencia” szakterminus, jelölésviszonyt jelent; szavaknak és mondatoknak, esetleg gondolatoknak lehet referenciájuk. Bagi és/vagy Nádas tehát a megszokottól jócskán eltérő értelemben használja a „referencia” vagy a „világ” szót vagy mindkettőt. Erről azonban a szöveg nem tájékoztat minket. És a 81. oldalon bekövetkezik a katasztrófa, a teljes terminológiai összeomlás: „*A referencia nélküli világban olyan nyelv születik, amely nem egyszerűen átvitt értelmű, mászt jelent, mint amit mond, hanem amelynek értelmét bármit jelenthet, és csak az adott lokális kontextusban [...] dönthető el referenciája.*” [Kiemelések tőlem. – B. T.]])

Bacsó Béla KIÁLLNI A ZAVART című kötete azért fontos Bagi számára, mert az a műalkotással való találkozás karakteresen *nem reprezentációs* modelljét dolgozza ki (A MEGÜTKÖZÉS ESZTÉTIKÁJA). Bagi részletesen rekonstruálja a szerző gondolatmenetét: ismerteti a sajátos (hermeneutikai) észlelés- és nyelvelméletet, amelyre az antirepresentacionalista tézis támaszkodik, majd megfogalmazza magát a tézist. A tézis szerint a műalkotás nem *ábrázol valamit*, hanem *megütköztet*, és e megütközés révén a szubjektumot arra kényszeríti, hogy újraértelmezze az észlelés és a nyelv világát. Bacsó tézise első pillantásra meglepő, és tőkéletesen ellentmond hétköznapi tapasztalatunknak; mindennapjaink során úgy szoktuk gondolni, hogy a műalkotások ábrázolnak valamit, szólnak valamiről. Bagi is érzékeli a problémát, s elmagyarázza, miről van szó: a megütköztetésnek modifikációi vannak, s a műalkotás annyiban speciális dolog a megütköztető dolgok között, hogy ő ábrázolóként ütköztet meg. Mindennek ellenére természetesen „*a műalkotás esetében nem az a kérdés, hogy miként ábrázol valamit, hanem hogy miként jelenik meg a világban mint megütköztető*” (148.). (Igen, ismét bejárjuk a szokásos utat az izgalmastól a banálisig és vissza.) Ami ezt az írást összeköti a HELYI ARCOK, EGYETEMES TEKINTETEK fő gondolatmenetével, az a reprezentáció kritikája: úgy tűnik, Bagi számára a reprezentációviszony (így vagy úgy) mindig valamiféle passzivitással jár együtt – legyen szó művészetről, kulturális önmeghatározásról vagy politikáról.¹⁴

Befejezésként szeretnék két általános megjegyzést tenni Bagi történeti víziójával kapcsolatban. A részletkérdésekkel kapcsolatos fenntartásaimat már jeleztem, ezúttal csupán a gondolatmenet lényegére szeretnék koncentrálni.

1. Bagi szerint a liberális demokrácia hívei – tévesen – úgy gondolják, hogy a demokratikus intézményrendszer (és mindaz, ami vele jár: az univerzális jogegyenlőség, a politikai eszmék és érdekek szabad versenye stb.) már *önmagában* biztosítja a társadalom demokratikus működését; megteremti és fenntartja a szabad, egyenlő individuumok közösségét. Ez azonban tévedés, a liberális demokráciának *nem kell* ezt gondolnia. A liberális demokrácia pontosan tudja, hogy nem elég az intézményeket fenntartani és megvédeni az esetleges támadásoktól, *működtetni* is kell őket. A demokratikus intézményrendszer *megléte* csupán *szükséges*, de nem elég-

séges feltétele a demokratikus társadalomnak. (A hatalmi ágak versengését korlátozó fékek és ellensúlyok rendszere például mit sem ér, ha a választott tisztségviselők nem fékeként és ellensúlyokként működtetik őket.) A demokratikus *politikai kultúra* legalább ennyire fontos feltétel. A demokratikus politikai kultúra azonban természetéből adódóan nem olyan dolog, amelynek kialakulását törvényekkel ki lehetne kényszeríteni. A demokratikus tudatosság növelésének számtalan módja van: társadalmi kampányok, a közbeszéd érzékennyé tétele a demokrácia alapkérdéseire – és természetesen az oktatásra is kulcsszerep háruul.

No meg saját magunkra, a politikai közösség tagjaira: minél inkább a demokrácia és a jog-egyenlőség szellemében cselekszünk a mindennapjainkban, annál közelebb kerül a társadalom a vágyott demokratikus működéshöz. A dolog rajtunk áll; a demokratikus működés az egyén felelőssége. A liberális demokraták tehát *nem* mondanak le a felelősségről; nem igaz, hogy „*a másikkal való viszonyt legjobb esetben is csupán toleranciaként, nem pedig felelősségként gondolják el*”. Mindössze úgy tartják, hogy a felelősségvállalás kikényszerítése nem állami (vagy önkormányzati) feladat; a szabad, felelős individuum saját érdekeit felismerve és morális meggyőződésének fényében, lelkiismeretének szavára hallgatva cselekszik, ami végső soron a politikai közösség kiszélesítéséhez és a közösség sokszínűvé válásához vezet vagy vezethet. (Félreértés ne essék: a liberális demokratának *nem kell* azt gondolnia, hogy a magánérdekének versengése majd önmagától kiforogja a közjót. Ő csupán ahhoz ragaszkodik, hogy az állam vagy bármiféle választott politikai intézmény *nem veheti le az individuum válláról* a politikai közösség megszervezésének és fenntartásának felelősségét.)

Bagi két egymással összefüggő hibát követ el. Egyfelől úgy tesz, mintha csupán két választásunk lenne: vagy a rendszerváltó liberális értelmiségiek állítólagos példáját követve) hátradőlünk a székkünkben, és a formális jogelvek, valamint a demokratikus intézményrendszer működésére bízunk a demokratikus társadalom megteremtését, ezzel lényegében magukra hagyva a politikai közösségen kívül szorult honfitársainkat – vagy a kulturális emancipáció révén új, lokális politikai közösségeket teremtünk, amelyeket immár nem absztrakt jogelvek alanyai konstituálnak, hanem valódi individuumok, az összes sajtószereplővel együtt. Bagi

úgy gondolja, és ez a második hiba, hogy a liberális képviseleti demokrácia modelljében a politikai közösség tagjainak identitását *teljes mértékben kimeríti*, hogy a tagok a közösséget definiáló absztrakt elvek hatálya alá tartoznak.

Márpedig ez nincs így. A liberális képviseleti demokrácia modelljében az általános jogelvek és a képviseleti politika intézményrendszer csupán a *keretfeltételeket* biztosítják a különböző társadalmi és kulturális kisközösségekből, érdekcsoportokból összeálló politikai közösség identitásának meghatározásához. A sajátos életformát választó, sajátos kulturális értékeket valló állampolgárok számára a liberális képviseleti demokrácia intézményrendszere *lehetővé teszi*, hogy a politikai közösség egyenjogú tagjaivá váljanak – de önmagában még nem kényszeríti ki. Ehhez szükség van egy további komponensre: a jól működő társadalmi nyilvánosságra, amely megnyitja az utat a pillanatnyilag politikai képviselet nélküli közösségek számára, hogy érdekeiket és értékeiket megfelelően artikulálva politikai képviselthez jussanak.

A diákmozgalom jelentősége véleményem szerint pontosan abban áll, hogy újszerűen és eredményesen használták ki a nyilvánosság tere által nyújtott lehetőségeket. (Függetlenül attól, hogy a tiltakozások elérték-e a közvetlen céljukat.) A politikai közbeszéd leegyszerűsítő és ostoba sémái – lásd a „*tandj vagy nem tandj?*” kérdését mint az *egyetlen* politikailag értelmezhető kérdést – kivonták a felsőoktatás problémáit a racionális diskurzus hatálya alól; ezzel párhuzamosan a diákság helyi érdekképviseleti szervezetei kevés kivétellel politikai kalandorok és rablólovagok irányítása alá kerültek. Mivel a hivatalos érdekképviseleti csatornák ideiglenesen alkalmatlanná váltak arra, hogy megfelelő keretet biztosítsanak a tiltakozás kifejezésére, és az oktatáspolitikai diskurzus tökéletesen elszakadt a valóságtól, a diákmozgalomra (és „szövetségeseire”) kettős feladat háruult: új lehetőséget kellett teremteniük a megszólalásra, és radikálisan új hangon és új tartalommal kellett megszólalniuk. Ezt a feladatot sikeresen teljesítették, teljesítettük. Ám ebből erős túlzás arra következtetni, hogy a diákmozgalom valódi célja a képviseleti demokrácia rendszerének meghaladása, vagy hogy a diákmozgalmak feladták az „univerzalizmust”, és a lokális, konstruktív közösségi önmeghatározás emancipatórikus modelljét állították követendő példaként a társadalom többi csoportja elé.¹⁵

2. Bagi sokat beszél az esztétikai (vagy kulturális) nevelés értelmében vett emancipációról, de nem tisztázza, pontosan mit is ért rajta. Feltehetőleg úgy gondolja, hogy ha módunk nyílik valódi kapcsolatba kerülni a valóság „megütköztető” filozófiai és művészeti reflexióival, ez a találkozás hozzásegítheti az egyént a produktív önmeghatározáshoz. (Ami, mint láttuk, egyszerűen azzal jár, hogy az egyén az interszjektív közösségi világ részeként ismer magára.)

Hadd fogalmazzak egyenesen: Bagi leírásában nem ismerek rá a minket körülvevő kulturális világra. A szerző mélyeséges gyanúval tekint a „kultúraiparra”, amely állítólag elfogyasztható áruvá teszi a termelt javakat. A piac logikája azt diktálja, hogy a kínálat alkalmazkodjon a kereslethez. Ha viszont a fogyasztó többé-kevésbé pontosan tudja, mit keres, mit vár a műalkotással való találkozástól, akkor a befogadást előzetes „sémák” irányítják, amiből semmi produktív nem süllhet ki. Bagi két dolgot hagy figyelmen kívül. Egyfelől azt, hogy a kulturális iparágak belső mozgása jóval bonyolultabb: évről évre születnek olyan „megütköztető” műalkotások, amelyek csupán néhány ponton alakítják át az elterjedt, „divatos” művészeti konvenciókat, ám ennek révén mégis radikálisan újszerű reflexióját adják a minket körülvevő valóságnak. (Példának okáért a *THE SOPRANOS* című amerikai televíziós sorozatnál kevés kortárs műalkotás kérdezett rá élesebben a kulturális identitás problémáira; és a sort még hosszán folytathatnám. A kortárs filmművészet legjelentősebb alkotásai kevés kivétellel mind sorozatok, amelyek szerzte a világban sok millió emberhez jutnak el – cáfolva azt a közkeletű kultúrkritikai tévedést, hogy „a piac megöli a művészetet”.)

Másrészt: Bagi nem vesz róla tudomást, hogy emberek széles tömegei nap mint nap használnak olyan műveket identitásuk meghatározásához, amelyek kívül esnek a „magasművészet” hagyományos szféráján. Különböző közösségek szabad, öntudatos tagjai, akik nem osztják a szerző kultúrafelfogását. Büszkéek a saját ízlésükre, mi több, úgy gondolják, hogy ez az ízlés saját identitásuk részét képezi. Korábban már utaltam rá: a kritikai filozófiára saját rejtett vagy nyílt *arisztokratizmus*a jelenti a legnagyobb veszélyt. A reflexió kritikai filozófusa valódi kulturális emancipációt szorgalmaz, ám szavait nem az „emancipálatlan” tömegekhez, de még csak nem is a bírált kulturális gyakorlatok résztve-

vőihez intézi. Praktikus következményekhez vezető javaslatokat fogalmaz meg, ám nem magyarázza el a javaslatait, mert nem beszél azoknak a nyelvét, akikre a javaslatai vonatkoznak.

A HELYI ARCOK, EGYETEMES TEKINTETEK írásai – nem utolsósorban a szerző őszinte demokratikus elkötelezettsége miatt – általában elkerülnek az arisztokratikus „bezárulást”; de minden elismerésem mellett azt kell mondanom: néha, a szerzői szándék ellenére, veszélyesen közel kerülnek hozzá.¹⁶

Jegyzetek

1. Ezzel a szóhasználattal a szerző feltehetőleg azt szeretné sugallni, hogy a posztstrukturalizmus lényegét tekintve folytonos a klasszikus strukturalizmussal.

2. Elterjedt félreértés, hogy az analitikus szakfilozófus a hétköznapi intuíciónk *védelmére* vállalkozna. A kortárs metafizikai elméletek többsége revizionista: ezek a teóriák „*lényeges pontokon helyesbíteni, finomítani*” akarják természetes meggyőződéseinket (Tózsér János: *METAFIZIKA*. Akadémiai Kiadó, 2009. 21.). Az ilyesféle elméleteket előterjesztő filozófusoktól elvárjuk, hogy egyfajta „error theory”-val is előálljanak, amely magyarázatot ad természetes gondolkodásunk szisztematikus tévedésére. (Aztán persze időnként előállnak ilyennel, időnként nem.)

3. Mivel a szerző többször is hangsúlyosan szembeállítja egymással a pusztán „reflektáló” filozófiát és a „valóban konstruktív” filozófiát, feltehetőleg nem fogadná el azt a leírást, hogy ő reflexív filozófiát művel. En a fentiekben tágabb értelemben használtam a „reflexió” kifejezést. Minden filozófus a reflexió filozófusa, aki szerint a filozófia feladata nyilvános gondolati reflexióval szolgálni a minket körülvevő társadalmi és kulturális valóságra – legyen ez a reflexió radikálisan újszerű vagy levezethető a gondolati előzményekből, változtassa meg a valóságot, vagy pusztán artikulálja a valósághoz fűződő viszonyunkat.

4. Érdeemes észrevennünk, hogy amikor Bagi blogbejegyzései a történeti vízió jövő idejét jelenre cserélik, ismét csak élessé válhat a megszólalás legitimitásának kérdése. Ellentétben a tanulmánykötet „kordagnóziával”, itt a szerző valóban szembenéz a problémával. Egyfelől világossá teszi, hogy bár tagja a „diákmozgalomnak”, mégsem kíván annak ideológusaként megszólalni. Másfelől pedig olyan értelmezést adja a „diákmozgalom” cselekvésének, amely definíció szerint kizárja bármelyik résztvevő önmeghatározásának abszolutizálását és annak rávetítését a mozgalom egészére. Az „integrált tömeg” nem *képviselet* egyetlen részének sem az érdekeit és ideológiai preferenciáit, hanem „viszonyt dolgoz ki a részeihez”,

és felmutatja ezt a viszonyt, bármit jelentsen is ez, ezáltal gyakorolva kontrollt a hagyományos képviselői demokrácia érdekképviselői intézményeinek működése felett. Erre később még visszatérek.

5. John R. Searle: MIRE NEM JÓ AZ IRODALOMELMÉLET? Ford. Gulyás Péter. *Helikon*, 2005/3. 279–308., 307.

6. Érdemes megjegyezni: Bagi mélyen egyetért a kritikai elmélet gondolkodóinak diagnózisával, de megoldási javaslataikat többségükben nem fogadja el. Rancière szerint az emancipációs gyakorlat lényege „az érzékelhető újrafelosztása” (188.) a „politikai harc eszközeivel” (156.) – Bagi ehelyett hangsúlyosan „az érzékelhető reintegrációjáról” (188.) beszél. (Ezzel kapcsolatban lásd még a 9. jegyzetet.)

7. Valójában Bagi ennél erősebbet állít: a filozófiai szöveg „reprezentálja a modernséget és annak harcát a szellemesség arisztokrata kultúrájával” – még akkor is, ha a filozófiai szöveg szerzője ezt nem ismerné el. „Nem ezt akarja mondani, ám mondja ezt is, legtöbbször anélkül, hogy tudná.” (13.) Kétségkívül szellemes megoldás „a filozófiai szöveg csélére” hivatkozni, s ennek jegyében olyan állításokat tulajdonítani a filozófusoknak, amelyet ők nem állítottak, ám ez nem tartozik a legrokonszenvesebb módszertani javaslatok közé.

8. Mintha Bagi is utalna rá, hogy elsősorban nem a magyar kontextusról van szó („Es ez a libertinizmus jelen van mind a sarkozymusban, mind a »harmadik útbukott neoliberalizmusában, hogy a nyugat-európai poszt-fasizmusról már ne is beszéljünk” [kiemelés tőlem – B. T.], 19.), ám a vonatkozó szövegrészek olyannyira nélkülöznek mindenfajta konkrétumot, hogy alig lehet eldönteni, pontosan mire is gondol a szerző.

9. Bagi értelmezése Alexandre Matheron könyvének (INDIVIDU ET COMMUNAUTÉ CHEZ SPINOZA. Paris: Minuit, 1988) gondolatmenetétére támaszkodik, de a döntő ponton eltér attól. Matheron szerint Spinoza számára a hatalom elkülönülése, eldologiasodása jelentette a legfőbb problémát, s ennek elkerülésére dolgozott ki javaslatot. Bagi szerint viszont a spinozai modellben nincs értelme a hatalom elkülönüléséről beszélni. Talán éppen ez teszi a szerző számára oly vonzóvá Spinoza társadalomfilozófiáját. Ha a politikai hatalom valóban elidegenedhet a hatalom valódi birtokosaitól, ahogy például Jacques Rancière és a marxizmus ihletettségtől rendszerkritikus filozófusok állítják, akkor a javasolt emancipációs folyamatnak valóban a politikai hatalom „visszaszerzésében”, az érzékelhető újrafelosztásában kell végződnie. Bagi ezt a receptet elutasítja, nem híve semmiféle antikapitalista világforradalomnak. Számára a forradalmi felszabadítás útja a társadalmi (re)integráció, nem pedig a politikai képviselettel nem rendelkező tömegek felkészítése a hatalom átvételére. („Nincs és ne is legyen globális antikapitalista forradalom”, írja Bagi az egyik blogbejegyzésében.)

10. Ennek valószínűleg az lehet az oka, hogy a Merleau-Ponty festészetelméletét tárgyaló tanulmány jóval korábban keletkezett, mint a többi írás: eredetileg 2002-ben jelent meg a *Passim* hasábjain.

11. Erre Gács Anna is utalt – egyébként elismerő – kritikájában: TALPALATNYI HELY. *Élet és Irodalom*, 2012/43. (Október 26.) 18.

12. Íme egy részlet a regényből, A VÁLTOZÁS SZERKEZETE című rész: „Már túljártam életem felén, amikor egy szeles tavaszi napon eszembe jutott Esti Kornél, jutott Esti Kornél eszébe (irtam egy szeles tavaszi napon).” Azt gondolom, ez a szövegrész minden, csak nem töredék.

13. Lásd például a Bartis–Kemény-kötetről szóló írás bevezetőjét: „Nem hozok példákat, mert egyáltalán nem szeretnék az olvasmányélményekről beszélni. [...] [É]n magam is nehéz helyzetben lennék, ha valaki azt kérdezné, jó-e a kötet.” (62. k.)

14. A reprezentáció tagadása első pillantásra ellentmondásban áll azzal, hogy a műalkotások révén történő kulturális emancipáció során döntő szerepet játszik a közösségi értékek felismerése. Ám az ellentmondás csupán látszólagos: Bagi elképzelése szerint az identitás meghatározása mindig „nyitott végű” folyamat: a műalkotás nem reprezentálja a közösségi értékeket, hanem ezek létrejöttének a műalkotással való találkozás eredményeként.

15. Röviden idéznék a Hallgatói Hálózat 2013. március 14-i nyilatkozatából, amely annak apropóján született, hogy a köztársasági elnök a széles körű tiltakozás ellenére aláírta az alkotmánymódosítást, amelynek révén a kormánytöbbség az alkotmánybírószág által korábban alkotmányellenesnek ítélt passzusokat emelt be az Alaptörvénybe: „Mi, fiatal demokraták, hiszünk abban, hogy nem vagyoni helyzetünk, származásunk, politikai véleményünk, vallásunk, bőrszínünk, szexuális orientációnk tesz minket szabad, magyar polgárokká. Hiszünk abban, hogy demokráciában a hatalmat fékek és ellenesúlyok rendszerének kell korlátoznia. Hiszünk abban, hogy egy ország alaptörvényének az állampolgárok legszélesebb körének konszenzusos véleményét kell tükröznie, összhangban az alapvető emberi jogokkal. Hiszünk abban, hogy a jogállam nem csupán egy technikai fogalom, hanem egy igazságos társadalmi rendszert megalapozó eszme.” (Forrás: <http://www.facebook.com/notes/hallgat%C3%B3i-h%C3%A1l%C3%B3zat/hol-szabads%C3%A1g-van-ott-szabads%C3%A1g-van/606006356079793>.)

16. Például akkor, amikor újból és újból megismétli, hogy a lokalitás és az univerzalitás új viszonyát kell kidolgoznunk – ám nem magyarázza el, hogy ez egészen konkrétan mit is jelent. Nem elég, hogy a gondolat tökéletesen legitím a kontinentális társadalomfilozófia nyelvjátékán belül, a javaslat ugyanis nem pusztán a filozófusok közösségét szólítja meg. Vagy amikor a szerző adottnak veszi, hogy az „erős” esztétikai vélemények „nem vitaszituációban helyezik el magukat”. Ha az esztétikai véleménynek társadalompolitikai téje van, nem tehetjük meg, hogy kiemeljük a demokratikus nyilvánosság közegeiből. Ezzel ugyanis – akarva-akaratlanul – éppen az érintettektől vonjuk meg a hozzászólás jogát; azt a jogot, hogy saját sorsuknak alakítóik legyenek.

Bárány Tibor

ARADI VARGA IMRE

1940–2013

Április 21-én, déli hőségben találkoztunk utoljára, nem is találkoztunk, csak köszöntünk egymásnak, azt is csak szó nélkül, tenyerünket köszöntésre emelve. Ő kissé fáradtan, a szokottnál szürkébb arccal ült a Millenáris Parkban a murvás utat szegélyező alacsony padon, én meg rohantam a Könyvfesztivál egyik pavilonjába, már késésben voltam.

Azt nem tudom, hogy mikor találkoztunk először. Talán a kilencvenes évek elején, mert nem tudom, hogy mikor került a *Rádióújság* szerkesztőségébe. Volt egy új könyveket ismertető rovata, az hozott össze bennünket, aztán gyakran beszélgettünk a Rádió éttermében, de mindig csak egy ebédelés idejéig. Egyszer, de ez már 2005-ben lehetett, azt mondta, hogy ha nem zavar, délután bejönne a szobámba, mutatna valamit. Egy dossziét hozott, tíz-tizenkét verssel, olvassam el, s mondjam meg, hogy ezekkel lehetne-e valamit kezdeni. – De szigorúan és nagyon őszintén! – mondta távozóban. – Persze, nagyon őszintén! – válaszoltam udvariaskodva. Este, olvasás közben kezdtem röstelni magamat, s reméltem, hogy nem érzékelte az udvariaskodást. Kész költő! A semmiből! – ismertem el már az első vers után, és tovább olvasva egyre nőtt a meglepett öröm, úgy, mint amikor először olvastam Kavafisz verseit. Imre egy XXI. századi Odüsszeusz szemével látta és írta le az ODÜSSZEIA szereplőit, Akhilleuszt, Pénélopét, Nesztort és – mintha tükörben nézné saját magát – az eposz főhősét is.

Másnap délelőtt fölhívtam a szerkesztőségben, de azt mondta, hogy feljön a szobámba, ne telefonon beszéljünk. – Uram – kezdtem lelkesen, mert húsz évig így szólítottuk meg egymást –, ezek nagyon jó versek! Közölni kellene őket! – Igen, hol? – kérdezte bizonytalanul. – Én a *Holmiba* küldeném – mondtam őszinte meggyőződéssel. Le is hozta a *Holmi* azt a tizenkét verset, négyesével, a következő két-három évben. Több versét nem láttam nyomtatásban.

Nagyon sajnálom, hogy nem tudok többet Odüsszeusz emlékeiből, és fáj, hogy a legelső publikációkból, az AKHILLESZ SZEME részleteivel kell elbúcsúznom tőle.

*„Már lecsukódott, én zártam le, és
mint illik, tettem rá a rézgarast,
nem lát, engem se, senki mást,
mert hogy halott, nagyon halott, viszont
én látom őt, s emlékszem is, milyen
volt ez a szempár...”*

Sumonyi Zoltán



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap és a MOL
támogatásával jelenik meg



Nemzeti
Kulturális
Alap

