

Keresztesi József

METEORKÖVEK

esszék



PROGETTISTA
DIREZIONE
CALCONI C.A.
IMPRESA
INIZIO LAVORO
COORD. PRO
COORD. ESER
TIPO DI IMP
PROGETTIST
INSTALLATO

miút könyvek

Keresztesi József
METEORKÖVEK

„Van úgy, hogy beüt valami, bumm, a fejbe, egy könyv, egy film, egy utcakép, akármi. A legszebb az egészben, hogy mindig váratlan irányból érkezik. A nagyvárosi kószáló, Baudelaire nevezetes *flâneurje* ezekre a váratlan pillanatokra vadászik, ezért járja az utcákat. És, naná, könyveket is pont ezért olvasunk, mi másért is kószalnánk közöttük, ha nem azért, hogy néha kapjunk tőlük egy-egy szelíd taslit, amitől aztán végre pár pillanat erejéig valódi csillagokat láthatunk.”

Keresztesi József

METEORKÖVEK

esszék

műút könyvek

Miskolc, 2018

Tartalomjegyzék

Előszó	9
A mottó	11

A csönd

1991	15
Mikor volt '89? Kemény István: A királynál	24
A rendszerváltás csöndje. Fekete Richárd: Bányaidő	33
Asterix-füzetek	37
Meteorkövek. Határ Győző és Rubin Szilárd	38
Buster Keaton Auschwitzban. Széljegyzet a Sorstalansághoz	47
A semmirekellők. Déry Tibor: A befejezetlen mondat	50
Az Omerta margójára. Tompa Andrea: Omerta	66
Vízjelek és szellemképek. Mészöly Miklós: Pontos történetek útközben	78

Potpourri

A vakond szava. A kis vakond-rajzfilmekről	99
Pop, csajok, satöbbi. Bram Stoker: Drakula	101
Autentikus karaoke Punk. No One Is Innocent. Art - Style - Revolt	107
Vissza a városba. Király Tamás divatbemutatója	110

A háború bohócai.	
Matei Visniec: Lovak az ablakban	112
Öt tételben. Féner Tamás: Potpourri	114
A korszerűtlenség retorikája.	
Annie Leibovitz: Fényképek	117
A közös nevező. Schaár Erzsébet: „Utca”	120
Szellemképes Csontváryk	
Pseudo Csontváryk. Csontváry-hamisítványok kiállítása	122
Igazság és módszer.	
Sinkovics Ede: Made in China Vol. 1	124

Emlékpróbák

Átvilágítás	
Feljegyzések <i>Az elveszett szaloncukor</i> megtalálásáról	129
A vallásháborúról	135
Arkhimédész vs. Münchhausen. Jelenetek a versek életéből	142
Komoly dolog. Karinthy Frigyes költészetéről	148
Szögek a szájban. Czakó Gábor: +	163
Janikovszky-jegyzetek	178
Lábass Endréről, háromszor (Vándorparadicsom; Laudáció Lábass Endre Déry-díjához; Lomizás a végtelenben. Lábass Endre: Árnýékkereskedő)	184
Baka, Szeged. Emlékpróba	190
Padova, 2013. november	195

Az (el)olvasatlan könyvek

201

Az írások eredeti megjelenési helye

205

Előszó

A kötetnek az „esszé” alcímet adtam, noha olyan írások is helyet kaptak benne, amelyek eredetileg kritikaként láttak napvilágot. Mégsem gondolnám ezt a könyvet esszéekkel vegyes kritikakötetnek. Már csak azért sem, mert negatív kritika egyáltalán nem kapott helyet benne: amikor egy-egy műalkotást járok körül, csupa olyan munkáról beszélek, amelyeket szerettem és fontosnak tartottam. A *Meteorokövek* nem valamiféle értékelő vagy éppenséggel megítélő kritikusi alapállást rögzít tehát, hanem inkább afféle lazán szerkesztett naplóként olvasható.

A *Hamisopera* (2007) és az *Anabázis* (2013) után ez a harmadik könyvem, amely értekező szövegeket tartalmaz. Míg az első két kötet javarészt irodalomkritikai írásokat gyűjtött egybe, itt jobbra azokból a munkáimból válogattam, amelyek ezekkel párhuzamosan születtek. A három kötet egymás mellé helyezve reményeim szerint ilyenformán kiegészíti majd egymást.

Keresztési József
Pécs, 2018. május 11.

A mottó

Pár sornyi, rövid szöveg, többnyire idézet, amely a főszöveg előtt, attól tipográfiaileg elkülönítve áll. A kérdés az, hogy mi dolga ott?

Miért lehet szüksége rá a szerzőnek? A mottó nyilvánvalóan új összefüggést, kontextust teremt. Olyat, amely nem olvasható ki közvetlenül a szövegből. Kulcsot adhat az értelmezéshez vagy éppenséggel ironizálhat a főszövegen. Esetleg a mottó szerzője-forrása válhat fontos részévé – akár kulcsszereplőjévé is – a kontextusnak. Ilyenek például az Ilosvai-mottók Arany *Toldijában*, amelyek egyébiránt alighanem a magyar mottótörténet legfényesebb fejezetét alkotják. A szerzői vagy műfaji kötődésen túl utalhat aztán a mű központi metaforájára, szimbólumára, mozzanatára, esetleg a címére is.

A mottó átfogó tipológiáját nehéz feladat volna felállítani. Néhány alapeset azonban mindenképpen megadható. A mottó lehet klasszikus szöveghely (bibliai idézet, antik auktorok vagy később klasszikussá vált, akár értekező szerzők szövege), lehet talált szöveg (például szerző megjelölése nélküli verssor, aranyköpés, esetleg a mottó alatt következő mű valamelyik szereplőjének a gondolata), de lehet nem-klasszikus szerző is, akinek a mottóba emelése nem magától értetődő, így fokozott figyelemre méltó szerzői gesztus. Mindezeknek a mottótípusoknak nyilván előfordulhatnak ironikus-humorizáló variánsaik is, ami azonban nem feltétlenül teszi súlytalanná a mottót magát. „...sors, nyiss nekem rét” – olvasható Parti Nagy Lajos verse, a fűzfapoéta költőfigurát felépítő Leopold Bloom-ciklus egyik darabja (*Édesatyám, én egy virág vagyok*) előtt, ahol a játékosan rontott idézet azonnál a dilettáns versbeszéd legvadabb örvényébe ránt bennünket.

A fentebb fölvetett kérdést mindazonáltal még mindig nem sikerült megválaszolni. Miért van szüksége egy irodalmi (vagy akár tudományos-értekező) műnek az efféle kontextusteremtésre? Miért nem elég a mű ön-

magának? Valójában mi a mottó? A szöveg hangulatának-irányultságának előzetes megalapozója, afféle szellemi hangvilla? Kulcs az értelmezéshez vagy pusztá dekoráció? Segédegyenes vagy bokréta Isten kalapján?

A válasz nyilván ez lehetne: mottója válogatja. A mottó szerepének a magyarázatát a különbségeken innen, a közös jegyben kell keresnünk. Abban a gesztusban, amellyel egy művet a szerzője más műhöz-művekhez, a saját maga alkotta, lezárt és lekerekített világon túli, hasonlóképpen lezárt és lekerekített világokhoz, illetve valóság-elemekhez (gondolatokhoz, szerzőkhöz) kapcsol. A szerző szükségét érzi ennek a mozdulatnak: megadni egy alaphangot, méghozzá a művén kívülről érkező hangot. Mintha annak a nyomát őrizné – vagy legalábbis azt imitálná – ez a gesztus, hogy önmagában nincs elég ereje (lendülete?) dalba fogni. Fogantyút keres magának, mert indul a villamos.

Ki tudja – elképzelhető, hogy a mottó hagyománya az isteni segítségkérés, az invokáció kései leszármazottja volna. Ha a dal sikeréért kezeskedő istenek visszavonultak a világból, nincs más hátra, ezen a szégyenlős módon kérünk segítséget a kollégáktól, a többi kis (vagy nagyobbacska) világ-építgető demiurgosztól. Ovidius invokációja a *Metamorphoses* legelején, amely mottószerűen, a főszövegtől elkülönítve áll, ennek alapján minden mottók őstípusának tekinthető (Devecseri Gábor fordításában):

*Új alakokká vált testektől indít a lelkem
szólani; isteneink! (hisz ez is mind átlalatok lett),
adatok ihletet, és a világ eredő idejétől
végig, az én koromig legyetek vezetői dalomnak.*

Hát nem ugyanerről beszél a derék Leopold Bloom mottója is?

A csönd

1991

*Örvényben – Színes üvegcserepek – Egy normális gyerekcipő –
Utoljára az életben – Szeretetteli dübörgés – When First Unto
This Country – Batrachomyomachia*

*Akiket hadi foglyokká
Teszünk ezen csatában;
Légyenek új polgárokká
Ők a respublicában*

(Csokonai Vitéz Mihály:
Homerus Batrachomiomachiája
vagy a Béka és egér-harc)

Nem emlékszel 1991-re. Illetve hát pontosítsunk: nem nagyon emlékszel mindarra, ami az egykori híradásokból utólag visszaköszön. Amire emlékezni akarsz, amiről már annak idején is tudtad, hogy emlékezni fogsz rá, arról a hírösszefoglalókban nem sok szó esik.

Leginkább és mindenekelőtt azt kellene fölidézni, hogy 1991-ben vajon tényleg tartott-e még a svung, forgott-e még az örvény, amelyet közkeletűleg rendszerváltásnak nevezünk. Hogy a régi Magyarország süllyedőben van, hogy valamiféle önmagánál nagyobb erő ellenállhatatlanul lehúzza a mélybe, az a nyolcvanas évek legvégén mindenki számára nyilvánvaló volt. A hangra, a kihúzott műanyag dugó félreismerhetetlen cuppanására persze csak kevesen figyeltek föl, a többség csupán sodortatta magát az árral, átengedte magát a szédület mámorának, ahogy minden forogni kezdett egyre szűkülő körökben a lefolyó körül.

Jó móka volt ez a folyami ringlispíl. A régi Magyarország piszkos-szürke vize eltűnt, maga után hagyva a koszos műanyag kacsákat, a folyamikagyló-héjakat, a moszathalmokat és a traktorgumi-belsőket. És az a néhány perc, amíg minden pörgött körbe-körbe, élesen megmaradt mindazoknak az emlékezetében, akik átélhették. Aztán persze rázták a fejüket, fél lábon ugrálva cuppogtak a vizes cipőjükben, majd a paplan alá bújva, forró citromos teát szürcsölve kúrálták át magukat a kilencvenes éveken.

1991 a szabadon választott parlament első teljes éve, s ha innen nézük, a rendszert, naná, le- és felváltottuk. Kimennek az oroszok, megszűnik a Varsói Szerződés. Feloszlik a KGST. A nagyiparnak annyi, háromszázhetvenezer munkanélküli az év végére. Az infláció harmincöt százalék, a minimálbér hétezer forint. Az országgyűlés hosszas huzavonát követően elfogadja a kárpótlási törvényt, aztán nagy hirtelen az egyházi ingatlanok visszaadásáról szóló törvényt is. Jugoszláviában polgárháború pusztít, egyre nagyobb számban érkeznek a menekültek Magyarországra. Mindeközben a Honvédelmi Minisztérium géppisztolyokat ad el Horvátországba, először tagadja, aztán elismeri, a dolognak nincs felelőse, nem történik semmi különös.

Nem szokott, ezt később megszokjuk majd.

Mi van még? Hatpárti tárgyalásokat előkészítő tárgyalások kezdődnek a hat párt között, majd pár hónap elteltével lezárulnak, mert a felek nem tudnak megegyezni a megtárgyalandó témákban. Megkezdődik az úgynevezett III/III-as törvény vitája, ez a történet azóta is lezáratlan marad. Az Országgyűlés többségi szavazással törvényt fogad el az állami ünnepekről: a választás végül augusztus 20-ra esik, de futott még március 15-e és október 23-a is. Folyik a harc a televíziós és rádiós alelnökjelöltek körül, a felelősségrevonások ügyében, új szavakat tanulunk (*könyapető!*), antifasiszta népfrontként megalakul a Demokratikus Charta, középtávon kihozva a szocialistákat a pártpolitikai karanténból. A belpolitikai rovatokat a Torgyán-saga aktuális fejezetei töltik meg, a Kisgazdapártból – *as you like it* – szinte minden héten kizárnak egy-egy áruát, majd októberre a kisgazdák kiszállnak a kormányból. A legnagyobb adok-kapok mindeközben és mindemellett a szakszervezeti vagyon körül folyik, megy ott a krallozás ezerrel, ahogy a *sportnapilap* mondaná: szinte forr a medence vize.

Nem, te nem ezekre a dolgokra fogsz emlékezni. Ezeket csak most, utólag kaparod össze, különféle összefoglalókból, híryanagyokból. Nem emlékek. Egy hatalmas kaleidoszkóp részei, színes üvegcserepek, halk zörgéssel forognak körbe-körbe azóta is.

És egyúttal ezek az úgynevezett anyagi-társadalmi folyamatok, persze.

Miközben például összeomlik és az évtized közepére nagyjából meg is szűnik a bányaiipar, a komlói Béta-aknában augusztus 9-én sújtólégrobbanás következik be. Három bányász a helyszínen meghal, hatan pedig később halnak bele az égési sérülésekbe, a belélegzett forró szénporba.

Ekkor már folyamatban van a csődeljárás, és az év őszén megkezdődik a Mecseki Szénbányák felszámolása.

Felszámolásban erősnek tűnünk. Eltűnnek az Osztjapenko-, Marx- és Lenin-szobrok a közterekről, a fővárosi közgyűlés pályázatot ír ki a szoborparkra. Véglegessé válik: nem lesz budapesti Expo. A Legfőbb Ügyészség közösség elleni izgatás miatt elrendeli Mónus Áron összeesküvés-könyvének a lefoglalását. Az Alkotmánybíróság alkotmányellenesnek minősíti a személyi számot.

Akadnak azért furcsa, figyelmeztető jelek is. Július 6-án, halálának második évfordulóján mintegy tízezres tömeg tart megemlékezést Kádár sírjánál. Decemberben két terrortámadás is lezajlik Budapesten, a török nagykövet elleni kísérlet sikertelen, az Oroszországból kivándorló zsidókat szállító busz elleni bombamerénylet során két rendőr súlyos sérüléseket szenved. Ezek az események a mából visszatekintve jóval jelentőségtelebnek tűnnek, mint akkor.

1991-ben meghal Krassó György, meghal Csengey Dénes. Az év vége felé meghal Aczél György. A rendszerváltásnak lassan valóban vége, de ezt onnan, ahonnan te nézed, még nem lehet belátni. Sőt, mintha egyre vibrálóbb lenne minden, egyre fokozódna a pörgés – pedig, meglehet, a maradék víz örvénylik egyre gyorsabban a lefolyóban, hogy aztán eltűnjön nagy hirtelen (s hogy aztán nem sokkal később, most már tudod, az eldugult lefolyó ijesztő hangok kíséretében öklendezzen vissza mindenféle koszt). Onnan, ahonnan te nézed, a nyolcvankilencben megkezdett házibuli hangulata még csak most kezd tetőzni. Akit ismersz, akiket igazán ismersz, azok közül még senki sem arra hajt, hogy pénzt keressen. Mindenki él és élni akar. Az élet élése közben pedig az esztendőnek mindazok az eseményei, amelyeket itt felsoroltam, csak a tekintet perifériáján ragadnak meg valamiképpen. Hol bosszantó, hol elkésérítő, hol vérlázító dolgok, de nem gondolnád, hogy tényleg ez lesz a jövőd. Elhiszed ugyanis a *gyerekcipős* dumát, helyesebben nem is sokat gondolkodsz rajta, elfogadod mint átmeneti helyzetleírást, mint valami időjárás-jelentést holmi hazánk fölött átvonuló, kiterjedt zivatározónáról, amely előbb-utóbb úgyis eltűnik a balféneken. Elfogadod, hogy átmenetet élünk, hogy nálunk még csak gyerekcipőben jár a Világsszellem, hogy hosszas tanulási folyamat, hogy fog ez menni, polgártársak. A normalitás lassú, de fokozatos térnyerését hosszabb távon és nemtörődöm optimizmussal könyveled el a bevételi oldalon.

Vannak erre utaló jelek. Onnan, ahonnan te nézted, 1991 gazdag volt az erre utaló jelekben, és Budapest különösképpen gazdag. S noha a számodra Budapest akkor még távoli hely volt, mert részben egy dél-magyarországi nagyvárosban, főképpen pedig egy észak-magyarországi kisvárosban élted az életed, mindaz, ami a fővárosban zajlott, mégiscsak erősen érezte a hatását. A különbség talán annyi, hogy akkortájt az egész országban pezsgett (erjedt?) minden, így a Budapest és a vidék közti kulturális törésvonal átléphetőnek látszott. Percenként történt mindenhol valami, ott is, ahol te voltál, és a távoli, egyszerre izgalmasan vonzó és ijesztően átláthatatlan Budapesten is.

Működésbe lép például a Tilos Rádió, engedély nélkül, kalózkodóként, jó ideig városbújócskát játszva a hatóságokkal. Gözerővel üzemel a Tilos az Á. A szovjet hadsereg kivonulását megünneplő Budapesti Búcsú Fesztiválon magyar dzsessz-zenészek társaságában föllép Frank Zappa. Valahogy így képzeled a jövőt. Ha augusztus huszadika, akkor légiparádé, tűzijáték, *István, a király* a Várdombon, István szerepében Frank Zappával, Koppányéban Captain Beefhearttal.

Zappa interjút ad, és kijelenti, hogy indulni készül az amerikai elnökválasztáson George Bush ellenében. Az amerikai nép ugyanis kiábrándult mindkét politikai pártból, amelyek nem kínálnak valódi választási lehetőséget: „hasonlítani igyekeznek egymásra fizikailag, retorikailag, esztétikailag és minden egyéb tekintetben.”

Mosolyogva hallgatod az interjút.

Vagy csak most, visszatekintve képzeled az arcodra az egykori naiv és fölényes mosolyt. Talán nem is láttad ezt a beszélgetést '91-ben – nem tévéztél túl sokat, az élet élése közben nem volt rá időd –, lehet, hogy csak most bukkantál rá, és ennek alapján hozol létre egy emlékfantomot.

Emlékképeink vannak, ezeket hívjuk elő folyton-folyvást. Ha tényekre, kijelentésekre, folyamatokra emlékezünk, azért tehetjük, mert képek segítségével véstük őket az eszünkbe. Ha egy-egy fontos pillanatot akarsz fölidézni, egy-egy kép jelenik meg előtted, és még az egykor volt érzések is képekként jönnek elő. Türelmetlen várakozás – alacsony szögben besző, késő délutáni napfény a könyvek gerincén, amint lassan átkúszik a szomszédos falra. Fizikai fájdalom – egy hatalmasra duzzadt ízület sajátos, feketéslila textúrája, a pórusok ijesztő mintázata. Szerelem – novemberi kisvárosi utcakép, egy buszmegálló az ablakból nézve.

És íme, egyazon emlékképen a szabadság és a rémület, kéz a kézben. Egy embert nézel, aki mindjárt le fog zuhanni a sziklafalról. Utoljára az életben. Ott állsz a tömeg kellős közepén, a Kontroll csoport játszik a Nap-nap fesztiválon – „utoljára az életben” –, és te semmi másra nem vagy képes figyelni, csak a színpad mögötti sziklafalon imbolygó alakra. Most kéne a legjobban érezned magad, de te minden idegszáladdal csakis a sziklát figyeled.

A Nap-nap fesztiválhoz fogható egyébként nemigen volt még, és nem is lesz többé. Ezt valahogy már akkor, ott is lehetett tudni. Amikor biztosan tudod, hogy ami most éppen zajlik, megismételhetetlen: ez a tökéletes jelen idő (vö. rendszerváltás). És a Nap-napon azonnal tudtad, már akkor és ott, hogy emlékezni fogsz rá. A Pálvölgyi barlang előtti réten zajlott, néhány kis színpadon, és valami végletes antropológiai optimizmuson alapult, miszerint az ember olyan lény, amely ha tömegben nem is, de nagyobbacska szubkulturális csoportban képes normálisan viselkedni.

Nem a szabadság főpróbája volt, hanem a kitüntetett pillanata.

Minimális infrastruktúra, se rendfenntartók, se belépő, se fellépti díjak. Utoljára az életben. A kollektív emlékezet ebben a formában, a szabadság tüneményeként őrzi azóta is. Pedig lehetett volna durvulás belőle, odajött például néhány punk, és erővel elvették a sátor előtt halomba gyűjtött üres sörösüvegeket. Nem saját emlék ez se, nem voltál éppen ott, a többiek mesélték később. Mégis képeken emlékszel rá, odaütnek egyet, aztán leköpi az Anikót. Mint ahogy képként látod azt is, pedig szintúgy más mesélte neked, amikor az egyik rendező állva alszik, vizelés közben, a farkával a kezében. Állókép. Odagyűlik köréje a nép, szelíden, mint a csillagok a versben, és nézik, nézik.

Ilyesmik jutnak az eszedbe, ilyen képeket dobál eléd az emlékezet, miközben nincs benned semmi egyéb érzés, csak az ámulat a Nap-nap szerialitása fölött.

A magyarok zsenik.

Dr. Torgyán József áll a parlamentben, kezében az *Új Hölgyfutárral*. A címlapból – két maszturbáló démon, egy nőstény és egy kanördög a koronás magyar címet tartja a kezében, melyen a címerpajzs helyén egy halálfej áll – méretes politikai botrány lesz. Komoly tiltakozást vált ki, amikor decemberben a Fővárosi Bíróság első fokon megtiltja a grafika nyilvános közlését, érvként hozva föl a vallásos érzület megsértését – némi

kreatív önszorgalomról téve tanúbizonytságot, hiszen egyébiránt ezt a vádat az ügyészi indítvány föl sem veti. Az ilyesmi valóban rémületes, és a mából visszatekintve 1991 tényleg tele volt lelombozó momentumokkal. Torgyán doktor mint politikai tényező, Fónay Jenő bácsi fenyegetőzései, Csurka izmozásai, Kónya-dolgozat, effélék; ugyanakkor még nincs mainstream szélsőjobb ifjúsági kultúra, nem látszik, nem látod. Nem ezekről emlékszel erre az évre, mert nem ezekre emlékszel.

A pápára emlékszel viszont, noha nem láttad őt. Pedig 1991 a pápalátogatás éve. II. János Pál ötnapos körutat tesz Magyarországon, találkozik a köztársasági elnökkel és a miniszterelnökkel, miséket celebrál, és amerre jár, mindenhol hatalmas tömegek üdvözlik. Kétségkívül ez a nyár legfontosabb médiaeseménye. A *Magyar Narancs* pedig megjelenteti az elhíresült, pimasz pápa-számát, amiből ugyancsak nagy botrány kerekedik. (Ma már egyáltalán nem biztos, hogy bármiféle fricska ekkora jelentőséget bírna kapni.) Benned egy remek képzavar marad meg, miszerint a megérkezés napján a pápai különgép *szertetteli dübörgéssel* ér földet, legalábbis az eseményt közvetítő riporter szerint.

Egy remek képzavar és egy remek kép. A pápalátogatásból erre az egyetlen képre emlékszel, pedig, hoppá, ez sem a sajátod, ezt is úgy kaptad ajándékba: az augusztus 20-i tabáni koncertre igyekvő közönséget megállítják a rendfenntartók, másfél órát kell várakozniuk egy műút mentén, míg nagy sokára fölbukkan és elvonul a pápai konvoj. A türelmes és kedélyes poszthippik kalaplengetve éljeneznek.

Lehet, hogy az egész 1991-es esztendő is erről szólt számodra, a szeretetteli dübörgésről. Ahonnan te nézed, onnan csak a zsenik látszanak mindenfelé.

Júniusban eljön például Budapestre Bob Dylan, először az életben. Az érdeklődést tekintve hatalmas bukta a koncert, félórával a kezdés előtt allig pár száz ember lézeng a Kisstadionban. Te Szegedről érkezel, többedmagaddal, és tetszik, amit látsz. De nem tudod, hogy az akkori emlékképek helyét új képek fogják betölteni, merthogy egy bő évtized múltán ez a zenész válik számodra a legfontosabb élő művésszé („Enjoy your Bobby Hobby”, szól majd az üdvözlés a fájlmegosztókon).

Hogy ott voltál, az majd jóval később fog ismét nagyon fontosá válni.

A kilencvenes évek eleje persze Dylan számára még vastagon a hullámvölgy, három-négy év múlva kezd kapaszkodni fölfelé, hogy aztán a

kilencvenes évek második felétől mindaz, amit csinál, izgalmasabbá váljon, mint bármikor a viharos 1966-os esztendő óta. Most minderről persze mit sem tudhatsz még, csak figyeled őt néhány méternyi távolságból. Nem nagyon ismered az életművet sem, így az is csak a mából visszatekintve válik fontossá, amikor előad egy régi folkdalt: *When First Unto This Country*.

Baráti gesztusnak szánta: azóta nem játszotta ezt a dalt, azelőtt is csak egyetlenegyszer, két évvel korábban. Egyszerű szerelmi lótolvaj-ballada, semmi extra. „It’s my only foreign language song” – közli utána.

Nézed újra a Youtube-on, tökmindegy: nyilván nem ugyanazt látod, mint akkor.

Ehelyett inkább egy másik a kép van meg. Késő délután, kora este, előzenekar gyanánt Balázs Fecó áll a színpadon a lemenő nap fényében, szintetizátoron nyomja a nagy slágereit az itt-ott lézengő közönségnek. A pálya szélén egy kisebb csoport, súlyos testi fogyatékosok, tolokocsiban, csökevényes végtagokkal. Mindannyian a színpad felé fordulnak, az arcon feszült figyelem. Miközben a Dylanre várakozó közönség fel-alá bók-lászik és kvaterkázik, ők tiszta szívből és teli torokból éneklük a *Homok a szélben* Fecóval.

Vékony fémkeretes szemüveg a húsos, fájdalmas arcon, megvan a látvány ma is. Nem kérdés.

A kérdés más lesz. A kérdés aznap éjszaka hangzik el, a hajnali postavonaton, talán valahol Cegléd és Kecskemét között.

Merthogy nem maradtok *fönn* Pesten, nincsenek még biztos támaszpontjaid, átutazó vagy, aki reggelre szeretne a saját ágyába kerülni. Nem maradtok *fönn*, mentek haza, *le*. A koncert után némi lézengés az estében, aztán irány a pályaudvar. Ha Budapest, akkor a Keleti – akkoriban dél felől, Szegedről érkeztél, mostanában Pécsről, de a Keleti fogad azóta is. A látvány ez esetben nem változik, ugyanaz a kép, hosszú évek óta.

A postavonat sajátos műfaj, az utazással egybekötött mozdulatlan-ság artistamutatvány. Idebenn a neon serceg, odakinn vaksötét, és nem haladsz semerre, kiléptél a térből és az időből. Néha elnézegethetsz egy-egy alvó kis állomást a bakterház előtti lámpa fénykörében, csempekék ivókút, bezárt váróterem, olajosan fénylik a kavics a peronon. Távolabb, a szemhatár peremén falombok bólogatnak, az éjszakában őrködő hársak, jegenyék.

Az eperfa lombja.

A váratlan kérdés így hangzik az éjjeli postavonaton, valahol Cegléd és Kecskemét között az első budapesti Dylan-koncert éjszakáján: ki a nagyobb költő, Petőfi vagy Arany János?

Az öregúr, aki fölteszi a kérdést – ballonkabát, kicsi, sötét, rövidre nyírott bajusz – első generációs hajléktalan. A postavonaton leutazik Szegedre, ott beül a Móra Ferenc Múzeumba, mert nyugdíjasként ingyen van, aztán a visszaúton ismét a vonaton alszik. Beszélgetésbe elegyedik veletek, és amint megtudja, hogy a főiskolán magyar szakra jártok, rendkívül érdeklődővé válik.

Hogy ki a nagyobb, Petőfi vagy Arany. Ez a kérdés tudniillik már régóta foglalkoztatja. És ha szabad efféle műkedvelő megjegyzésre ragadtatnia magát, noha minden tisztelete Petőfi Sándoré, mégis úgy érzi, hogy Arany költészete finomabb húrokat penget, mélyebb és összetettebb. Mi erről a véleményünk?

Ültök, hümmögtök, bólogatok.

Petőfi se rossz, na persze.

Aztán egy szégyenlős vallomás következik.

Milyen különös. Annak idején ő maga is megpróbálkozott a költészettel, és a béka-egér harcot írta meg egy hosszabb munkában. Csak hát szégyellte megmutatni a tanár úrnak. De azóta is gyakran eszébe jut, és valójában roppant mód sajnálja, hogy így alakult.

Békaegérharc.

Összehúzza magán a kabátot, összehúzzátok magatokon a kabátot, visz a vonat Szeged felé. Hajnaltájt érkeztek majd, lesz még pár óra a múzeum nyitásáig.

Odakinn lassan virradni kezd, a békák és az egerek már felsorakoztak egymással szemben a síkon.

1991, úgy rémlik, gyorsan elsuhan. Nem nagyon emlékszel erre az évre, mert nem az emlékek begyűjtésével voltál elfoglalva. Nem őriztél meg, nem dokumentáltál semmit. És talán ez lehet a jele annak, hogy igenis tartott még a svung, amelyet közkeletűleg rendszerváltásnak nevezünk, vagy legalábbis nem láttad még, hogy lassan óhatatlanul véget ér a pörgés. 1991-ben Budapestben van valami kifejezetten fiatalos. Friss és izgalmas hely, és ezzel együtt vidéken is izgalmasak a városok. Onnan, ahonnan te nézed, bárhol bármi megtörténhet. Az ország fölött ott lebeg még az ígéret. Noha azok a tömegek, akik mögül egyik napról a

másikra eltűnt a munkahelyük, nyilván nem a szellemi pezsgést érzékelik mindebből. A közéleti frontok pedig ekkorra már réges-rég beálltak, mint a derékfájás. 1991-ben Magyarországon valamiképpen egyszerre van még jelen a korrumpálódás és a lendület, egyszerre látható még az ócskaság és a zsenialitás.

Az örvény forgása felgyorsul, és a maradék víz hirtelen eltűnik a lefolyóban, amely kisvártatva visszaböfög egy fél pár gyerekcipőt.

Mikor volt '89?

Kemény István: *A királynál*

2012 decemberében, az Ernst Múzeum megnyitásának centenáriuma alkalmából a *Kortárs* összeállítást közölte a műgyűjtő és múzeumalapító Ernst Lajos emlékére. Itt jelent meg Kemény István *Mikor volt 1912?* című esszéje; az alcíme: *Pár szó egy nagy korosztályról Ernst Lajos élete és halála kapcsán*. Nem hinném, hogy erőszakot tennék ezen az íráson, ha mindazt, amit Kemény elmond benne, rögvest visszafordítanám a saját generációjára. Ez a generáció persze a kellő távolságból nézve az én generációm is – egy szűk évtizeddel vagyok fiatalabb Keménynél –, s noha *nagy korosztálynak* távolról sem merném nevezni, a két századfordulós nemzedék párhuzamai és eltérései tanulságos mintázatot rajzolnak ki.

Ernst Lajos élete, szögezi le Kemény, a korosztályát tekintve is reprezentatív, mi több, „mintha még a Klasszikus Modernség életútját is jelképezné: felhőtlen 19. századi gyerekkor, idealista ifjúkor, majd korai, csúnya és megalázó 20. századi halál. Az Üllői út »szagos, virágos fergetegétől« a megfuladásig.” A legfontosabb tanulságokkal mindazonáltal a pálya indulása, a keretfeltételek számbavétele szolgál. Ezt a bekezdést teljes egészében idézem:

Ernst Lajos különleges korosztályba tartozott: azok közé, akik a 19. század utolsó harmadában, de nem a legutolsó évtizedében születtek (tehát nagyjából a hatvanas és a kilencvenes év között). Mint például Kosztolányi, Molnár Ferenc és T. S. Eliot. Aki ebben a három évtizedben születik, az két évszázadot kap az élettől. A szülei-nagyszülei végigélték az egyik századot, őt abban nevelték föl, abban tanult meg élni, azt a századot tanulta meg használni, de mégis ereje teljében fog átlépni a másikba. Sőt, utódai révén felelős is lesz érte, és alakíthatja is. Az már az ő dolga, hogy mit kezd ezzel a két évszázadnyi birtokkal. Egy ilyen ember kicsit gazdagabb, és nagyobb reményekkel vághat neki az életnek, mint mások. Legalábbis némi lelki plusszal, ami persze lehet inkább teher is. Mert az illetőnek – akár eszébe jut közben, akár nem – egész ifjúkorában ott lesz a fejében valahol elejtőzve a gondolat, hogy egy korszakváltást majd biztos, hogy át kell élnie. Hogy neki még dolga lesz a jövővel.

Aztán persze semmi nem így alakul. A nagy nemzedék tagjai, akik „abban nőhettek föl, hogy a közelgő 20. század hősei lesznek”, csalódottan tapasztalják, hogy a századfordulót – „az igazi modernséget” – nem az ő modern forradalmuk hozta el, hanem a világháború, az ő ügyük pedig visszavonhatatlanul múlt századi üggyé vált: „nem egy új évszázad hősei lettek, hanem csak a réginek a kiteljesítői. Ami szintén szép és nagy dolog, de életük programját mégiscsak összezavarta valami. Személyes életük hangsúlya átkerült a múltba. Mintha hirtelen fölöslegessé váltak volna – nem az, amit tettek, hanem az vált hirtelen kevésbé, amit még tehetnének.”

Azt hiszem, világos, mire akarok kilyukadni. Kemény István esszéje nem csupán Ernst Lajosról szól, hanem egyszersmind önértelmező írás is. A rövid huszadik század, ahogy mondani szokás, '89-cel zárul, s ennek folytán persze az a korosztály, amely „két évszázadot kap az élettől”, ugyancsak egy korábbi korosztály lesz: nagyjából az ötvenes-hatvanas és a kora hetvenes évek szülöttei sorolhatók ide. Ők azok, akik meghatározó személyes tapasztalatokra tettek szert a '89 előtti világból, és akiknek a számára ugyancsak meghatározó személyes tapasztalattá vált az a rendszerváltás körüli néhány év, amit itt most röviden a '89 névvel jelölünk. S ha mindazok a magyar válságtapasztalatok, amelyek életre hívták az új kötet elhíresült – és már a folyóiratközlések után is sokat idézett – politikai verseit, nyilván nem is köthetőek egy bizonyos generációhoz, Kemény nézőpontját, úgy gondolom, mégis alapjaiban meghatározza ez a perspektíva.

Nem arról van szó, hogy a '89-et felnőttnél vagy majdnem felnőttnél fejlett nemzedék tagjainak nagyobb rálátása nyílna az eseményekre, vagy esetleg bölcsebben tudnának ítéletet alkotni a társadalomban zajló folyamatok felől. Egész egyszerűen az a helyzet, hogy *ha '89 fordulata, illetve az ezt követő társadalmi lejtmenet egyaránt a személyes történet részét képezi, akkor nem háríthatják el a személyes felelősség kérdését*. Ha innen, e szituáció felől próbáljuk szemügyre venni Kemény István új kötetét, talán a könyv fogadtatása során fölmerült dilemmák is más hangsúlyt kaphatnak.

*

Érdekes azonban nem csupán 1989-ig, hanem távolabbra is visszapillantani. A *Műút* 29. számában a pályatárs Kun Árpád közöl fontos esszét *Az induló Kemény* címmel, melyben fölvezet a pályakezdés szellemi környe-

zetét: „A versek születésének történelmi pillanatában Kemény generációjának nagy frusztrációja, hogy a kornak van valami – közelebbről nehezen meghatározható – nem valódi jellege. Még nem omlott le a berlini fal, nem tört ki a romániai forradalomszerűség, ahogy a volt Jugoszlávia háború se, hogy élménnyel, eltévedt golyókkal, vérrel és borzalommal nagyobb valódiságot hozzanak, amely eseményekre egyébként Kemény szinkronban és közvetlenül reagál majd a verseiben. Az 1980-as évek elején egyelőre csak a Nagy Látszat van, ami eltakarja a lényegét, bár ez utóbbi állapot is csak sejthető, mert csak úgy látszik.” Mindez persze mélyreható esztétikai következményekkel is jár, és nem csak magukra az alkotásokra, hanem az alkotások értelmezésére nézve is. Nagyon tanulságos ebből a szempontból Beck András írása, *A próza szüntelen harca*, amely először a nevezetes *Csipesszel a lángot?* kötetben jelent meg 1994-ben, majd később helyet kapott a szerző *Hagyni a teóriát másra* című könyvében. Beck itt Kemény első prózai kötete, *Az ellenség művészete* (1989) kapcsán a posztmodern próza karakterrajzát igyekszik fölvezetni. „Itt a valóság mágikus újraelosztása folyik – írja –, s így a nyelv és a valóság kapcsolata is mágikus jellegű.” Játékos, ornamentikus, érzéki-erotikus próza ez, amely folyton kisiklik az értelmezés, a kritikai rögzítés elől, csábító felületként kínálja önmagát, olyan felületként, amelynek nincs mélye, föltárható mögöttese. S ha nem akarunk nemet mondani erre az irodalomra, írja Beck, vagyis nem utalnánk sem az „esztétikai kultúra” fennhatósága alá – *ad notam* Lukács –, és nem nyilvánítanánk „színtiszta, jéghideg rokokónak” sem, mint Kornis Mihály, akkor jobb híján az szokott történni, hogy a mű helyett valami másról: a kulturális kontextusról kezdünk értekezni. Ennek folytán az „egymástól is eltérő művek értelmezésekor mintha mindig ugyanarról beszélünk – nevezzük értékrelativizmusnak, metafizika-ellenességnek, ismeretelméleti anarchizmusnak, vagy akárhogy... (...) Ám azzal, hogy végül minduntalan egy kulturális állapot felemlegetéséhez érkezünk, valójában az írások közös kiindulási alapját tesszük meg végeredménynek.”

A posztmodern világnézet-ellenesség, a Nagy Elbeszélés ellehetetlenülése a nyolcvanas-kilencvenes évek fordulójának konszenzusa, Kemény költészetének alakulása pedig jól olvasható e konszenzus fölmondása felől. Olyan kérdéseket igyekszik ugyanis fölteni, amelyeket ez a konszenzus érvénytelennek vagy legalábbis idejélműltnek nyilvánított – ezt a 2006 februári *Holmiban* megjelent Ady-esszéje, a *Komp-ország a hídról* már

világosan mutatja. A megváltozott pozíciót Bagi Zsolt írja le Kemény és Bartis Attila közös, *Amiről lehet* című beszélgetőkönyvéről szóló kritikájában, „posztmodern humanista konzervativizmusnak” nevezve a benne kirajzolódó szellemi erőteret. Kemény István új verseskötetét hol a magyar politikai költészet megújításaként szokás ünnepelni, hol pedig épp a veszteségrovatban könyvelik el a politikai „üzenetességet”. Én úgy látom, hogy a politikai témák hangsúlyossá válása nem egyéb, mint a főnti konzekvenciák levonása és továbbgondolása.

A politikai kérdés természetesen az esztétikai kérdést is magával vonja. Ez leggyakrabban a sokat emlegetett *Búcsúlevél* kapcsán merül föl. E dal formájú, melankolikus hazasírató felfejthetősége, egyértelműsége nyilván tekinthető költői engedménynek a sokrétű és jelentésgazdag építkezés rovására. De fordítsunk a kérdésemre: ha a *Búcsúlevél* engedmény volna, akkor vajon minek az érdekében engedett Kemény? Miért érezte vajon szükségét, hogy efféle egyszerű közlésekre lefordítható verset írjon ebből az anyagból? Miért határozott úgy, hogy *másra használja* a verset, mint ez idáig? Hogy ezúttal kiterjeszti az illetékességi körét a „titkok tartományán” túlra, vagy éppenséggel: innenre?

Súlyos tévedés volna mindezt valamiféle kontrollvesztéssel, az „esztétikai önfegyelem” pillanatnyi kihagyásával magyarázni. Úgy látom, hogy épp ellenkezőleg: messzemenően tudatos döntésről van szó. Nagyvonalú és hangsúlyozottan egyszeri gesztus az „Édes hazám, szerettelek” közvetlen vallomásossága. Erre utal az is, hogy a *Búcsúlevél* a könyv közepe táján kap helyet, párverse, a *Nyakkendő* mellett (utóbbi, ne legyünk szégyenlősek kimondani, a rendszerváltó liberális politikai eliten belül, az SZDSZ és a Fidesz között megjelenő törésvonalról „szól”, anekdotikus-publicisztikus formában, ugyanakkor magabiztosan meghúzott retorikai ívvel). Persze, tudjuk, hogy ez a két vers vált híressé, a közéleti költészet némileg programszerű bummjának emblematikus nyitányává, ám a kötet egészét tekintve mégsem tipikusak.

Nem tipikusak, de szükségesek, mivel Kemény ahhoz az Ady-hagyományhoz igazodik ebben a kötetben, amit olyan plasztikusan vázolt föl 2006-os Ady-esszéjében. Eszerint a világirodalmi rangú költő mellett létezik egy másik, titkos Ady is, aki a nemzeti érzés mint a magyarság „közös tudása, nyelve, zenéje, érzésvilága” nélkül érthetetlen: „Metaforaként ugyan, de merem állítani, hogy az Ady-versek a magyar nemzeti érzésre

mint zenei alapra írott igényes dalszövegek. Ilyen »zenei« kísérettel tudott Ady Endre kultusszá lenni.” Mindez persze, fűzi hozzá Kemény, tizenkilencedik századi közös nevező, és „Ady korában a magyar lélek húrjain játszani már kommersz dolog volt”. Ám épp e kommersz-populáris hangszerezés, e „közös nyelv” révén tudott elmondani valamit, ami másképp nem lett volna lehetséges (és Kemény szerint itt értette félre Kosztolányi Ady populizmusát).

Úgy látom, hogy *A királynál* mint műegész, mint egységes kötet az Ady-esszé belátásait igyekszik hasznosítani, és az említett verseknek a helyét épp ez a törekvés rajzolja meg. S mire idáig eljutunk a könyvben, az addig olvasott költemények persze már megágyaznak nekik, megteremtik a keretüket; majd megszólal bennük egy hang, hatásosan és közérthetően, hogy utána ismét átadja a helyét *A királynál* fő szólamának. Innen látható szükségesnek és innen igazolható a határátlépés vagy engedmény, nevezük bárhogyan. Kétségtelen ugyanakkor, hogy a kötet fő tétje mégiscsak a fő szólamot adó költeményekből olvasható ki.

*

Vegyük például *A Kossuth téren* című verset, melynek az indító szituációjánál aligha lehetne, úgymond, „aktuálpolitikaibb” anyagot elképzelni. Ám miután az egyes szám első személyű beszélő meglehetősen érzékletességgel festi le a Parlament előtt tüntető, káromló hangú, „gyűlölettől bűzlő” idős nőt, a „Te megmondtad, hogy ilyenek ezek” mondatkezdés után sorejtés következik, két szakaszra osztva a verset. Innentől a beszélő kommentárja következik, miszerint ez a nő voltaképpen nem más, mint a félelem könnyű, olcsó és kényelmes tárgya, mintegy „készterméke”. A zárlat a következő:

*Az anyád lehetne, mégis te vagy
a bűnös abban, hogy megjött és ilyen.
Én mosom kezeim, de mocsokban, vérben -
már nem leszünk tiszták, se te, se én.*

Az idézet első sorának *enjambement*-ja ismét csak ráerősít, még hozzá nagyon határozottan, a sorejtéssel jelzett váltásra: míg a vers elején egy másik

– igencsak ellenszenves – emberről beszélünk, addig a váltást követően már önmagunkról és a saját felelősségünkéről. És innen válik fontossá a megszólított második személy („szívem”), pontosabban az, ahogy Kemény egymásra kopírozza a társadalmi válság és a magánéleti válság tapasztalát. A válás, a szétköltözés helyzete analóggá válik a nemzet mint közös eszme fölmondásával. Így kapcsolhatók össze és férnek meg egyazon ciklusban – például – a fenti költeménnyel olyan versek, amelyeknek *önmagukban* nincs feltétlenül politikai-közösségi vonatkozásuk (ami ismét csak azt igazolja, hogy Kemény roppant tudatosan komponálta a kötetét). Ilyen például *A huszadik évünk*, amely egy allegóriát visz végig: a „Te a holdam, én a földed, / ez tartott mindig össze minket” nyitást követően az égitesetek gravitációs kapcsolatával igazolja a személyes kapcsolat determináltságát. De önmagában még *A távoli Olümposz* is olvasható egy életkudarcot számba vevő monológként:

*...és mátriárka-pátriárka sem
lettünk mi, nemhogy Héra és Zeusz,
csak kétgyerekes, átlagos szülők, és
auránk se lett, csak azt éreztük együtt,
hogy rögeszmésen értjük félre egymást,
legyen szó pénzről, Istenről, hazáról,
jóról, gonoszról, egymást elhagyó,
örökké váló, megbolonduló,
külföldre költöző barátainkról,
miniszterelnökökről és gitáros
zseniokről, ételekről, állatokról,
keresztényekről és zsidókról és
megint a pénzről, és naponta így
gyilkoltuk egymást évre év, fanyar
mosollyal néha megjegyezve, hogy
másokhoz képest boldogok vagyunk,
míg mind a kettőnkben világra nem jött,
és szép leánnyá, délceg ifjává nem
serdült a mérhetetlen úr, de még
így is majdnem sikerült.*

Ám ha ezeknek a fényében olvassuk a *Lecke* című verset, akkor világossá válik, hogy *A királynál* anyagában a két fogalom, a nemzet és a család fogalma valóban analogikus viszonyban áll: „Az ostobákkal pedig úgy kell bánni, / hogy felnősz velük, és nem gondolod, / hogy ostobák, mert csak egy család van, / szereted őket és simogatod...” A *Lecke*, ha tetszik, programvers. A rokoni viszony mély, eredendő összetartozást feltételez, tehát türelmet a konfliktusok kezelésében:

...és ha zsidóznak, illő tisztelettel
a tények alapján kijavítod,
és ha embert ölnének, ismerve őket,
azt évekkkel előre zsigerből tudod,
és egy könnyű viccel, vagy egy halk neölj-jel
a jó pillanatban megállítod,
és azt, hogy valaki más bántsa őket
rajtad kívül, azt nem hagyod...

Mindez persze politikai programnak alighanem kevés, de hát egyszerre kevesebb és több ez, mint politikai program. A kötet íve pedig világos rajzolatot ad: a záró ciklus a *Remény* címet kapja. A remény, amivel Kemény kecsegtet minket, ugyancsak kívül áll a politika tartományán – de nincs túl rajta, hanem jóval inkább előfeltétele a normalizálódásnak. A *Tartalékevangélium* mentőseiről, akik kitartóan dolgoznak egy ember újjáélesztésén, a vers zárata a következő leírást adja: „e siralomvölgy gyarló, megkérgesedett / szívű, rosszul fizetett, örökké túlórázó, / családjukhoz rohanó lakói”. A reményt ezek szerint a körülményekkel szembeszegülő szolidaritás, a belső tartás hordozza. S a záró vers, a *John Anderson éneke* utolsó szava is erre rímel: „ez a mennyek országa, te is látod, / reggel hozzáfogunk a takarításhoz, / irgalmatlan nagy munka lesz, igen”. A kötet egésze – hiszen már maga a cím is ezt sugallja – joggal olvasható a politikai versek kijelölte kontextusban, s azt gyanítom, hogy a politikai költészet itt kirajzolódó fogalma ilyenformán mélyebb értelmet nyer, mintha csupán a *Búcsúlevél* vagy a *Nyakkendő* felől néznénk.

Ha a magánélet és politikum ötvözéséről, egymásra kopírozásáról beszélünk, óhatatlanul föl kell, hogy merüljön Petri György neve, aki a „szabadság, szerelem” Petőfi-féle programját tette költészete fő hajtóerejévé. S

talán az sem véletlen, hogy az *Öregedő király költeményének* a hangütése oly erősen idézi Petri kérlelhetetlenségét: „A fegyelmet helyreállítom, / a sorokat rendezem, / az ellenállást folytatom. Megadásról szó sem eshet, / küzdök a legvégsőkig.” De nem csupán ezért érdemes számot vetnünk vele, hanem a kiindulópontunk, a 89-esség kérdése miatt is. Bagi Zsolt fönt említett írásában azt mondja, hogy Kemény pozíciójának tikos ellenpólusa nem más, mint Petri György. „Petri számára az élőbeszéd az »általában vett« ellentéte – írja. – Nincs benne út az általában vetthez, mert éppen menthetetlen konkrétsága (a szépségtől, az eszmétől megtisztított konkrétsága) az, ami megkülönbözteti, és egyben az, ami kitünteti. Kemény lírájának nem a posztmodern lírai játék a szavakkal, Kovács András Ferenc vagy Parti Nagy a legfontosabb kontextusa (bár nyilván ezekkel is szemben áll), hanem Petri. És leginkább annyiban, hogy kategorikusan tagadja azt.” S mint később kifejti: „Petri *kritikai gyakorlatnak* tekintette a verset, Kemény *legitimációs gyakorlatnak* tekinti.”

Petri nagy tapasztalata az volt, hogy nem adhatók átfogó világmagyarázatok, hogy a világnézet kora véget ért – mindamelllett, hogy a tisztánlátás igényét egy pillanatra sem adta föl. Ám, ahogy Bagi Zsolt rámutat, a kritika eszköze nála nem az általános, értelemadó keretbe rendező *elbeszélés*, hanem az egyedít folytonosan pontosító-korrigáló *leírás*. Mindemelllett Kemény (és persze Bartis) „nem próbál semmi adottba beleegyezni, semmi készen kapott formát el nem fogadni, amíg meg nem mérte azt a humanizmus mérlegén. Ebben az értelemben kétségkívül modernisták egy posztmodern szituációban. Másrészről azonban mégiscsak az elbeszélések legitimációs ereje iránti nosztalgia vezeti őket, és e tekintetben pedig konzervatívok. Nem egy konzervatív politika vállalása értelmében, legfőképpen nem a napi politika értelmében, hanem az elbeszélésnek mint világnézetnek vagy világkonstruáló erőnek az elfogadása értelmében.” Ha elfogadjuk Bagi leírását, akkor azt is mondhatjuk, hogy a két költő szellemi útján ellentétes irányú mozgás megy végbe: míg Petri ’68 csalódásával a háta mögött szakít a marxizmussal mint az utolsó nagy elbeszéléssel, Kemény a 89-es generáció tapasztalataival a háta mögött úgy találja, hogy mégiscsak posztulálnunk kell valamiféle nagy elbeszélésnek a keretfeltételeit, hogy ha máshoz nem, legalább a kudarc belátásának a közös alapvetéséhez el tudjunk jutni.

Itt válik kulcskérdéssé a humanizmus kérdése. Én úgy gondolom, hogy némiképp szűkkeblően járunk el, ha a humanizmust mindössze béna

kacsának tekintjük, amely ráadásul rendíthetetlen és idült optimizmussal veres a zombékosban, olyan naiv és megalapozhatatlan szemléletnek tehát, amely „az »ember« méltóságát hirdeti, miközben probléma nélkülinek gondolja azt, hogy mi az ember” (az idézet ugyancsak Bagi Zsolttól származik, aki a *Műút* 37. számában egy újabb, *A novella és az optimizmus* című írásában ezt a humanizmusfogalmat kéri számon – meglehet, aránytalanul szigorú ideológiakritikai alapon – Szvoren Edina második novelláskötetén). Ám ha megpróbáljuk viszonyfogalomként szemügyre venni, olyan fogalomként tehát, amely egy speciális kontextusba illeszkedik, amely *valamihez képest* határozza meg magát, úgy jóval vitaképesebb figura bontakozik ki a szemünk előtt – mondjuk – egy frissen borotvált, jovialis és némileg korlátolt Goethe-epigon alakjánál. Ez a kontextus szerintem a teodícea, a modern humanista ikonikus figurája pedig – mondjuk – Iván Karamazov, aki szerint, tudjuk jól, egyetlen gyermek szenvedése épp elegendő ok arra, hogy nemet mondjunk a gondviselésre. Ha innen nézzük *A királynál* verseit, a keresztény hitrend egyre-másra fölbukkanó képei a fönt említett posztulátum elemeiként bukkannak föl, legyen szó akár a mennyek üresen álló, kitakarításra váró országáról, erről „az egyetlen üres barlangterem”-ről a záró versben, de efféle igazolhatatlan, ám a cselekvéshez szükséges munkahipotézisként jelenik meg a halott Isten alakja is: „nekem már / minden, de az égvilágon minden // ugyanannak az egy szem, ősz szakállú / kedves kis halott öregnek látszik / innen.” (*Romos dalocska*)

Mert hiszen, ahogy a kötet egyik kulcsdarabja, az *Ötvenhat* című vers mondja, az „eszmék nincsenek” tétele „morális mozgásképtelenséghez” vezet. És pontosan ez a belátás adja Kemény István új kötetének a valódi hajtóerejét és tágan értelmezett politikai tétjét.

•••

Az említett írások lelőhelye:

Beck András: A próza szüntelen harca, in uő.: *Hagyni a teóriát másra*, Magvető, Bp., 2000.
Bagi Zsolt: „Vissza az elbeszélésekhez. Kemény és Bartis beszélgetései”, in uő.: *Helyi arcok, egyetemes tekintetek*, Műút könyvek, Miskolc, 2012.

A rendszerváltás csöndje

Fekete Richárd: *Bányaidő*

Fekete Richárd verseskötete nagy ívű és ambiciózus vállalkozás. Talán nem is verseskötetnek kellene nevezni, hanem – jobb híján – verses könyvnek; olyan könyvnek tehát, amely nem pusztán egy szerző adott időszakban született költeményeit gyűjti össze és állítja bizonyos sorrendbe, hanem egyetlen adott témát jár körül és egyetlen világot épít fel, történetesen versek segítségével. *A Bányaidő* azt az ajánlatot kínálja föl az olvasónak, hogy ne úgy vegye kézbe, mint a hagyományos versesköteteket – ne kóboroljon benne és ne szemelgessen belőle, hanem sorrendben, az elejétől kezdve olvassa végig. Szemmel láthatóan ezt az ajánlatot erősíti az a gesztus is, hogy az egyes költemények nincsenek önálló címmel ellátva: ne legyen a könyvnek tartalomjegyzéke, ne álljon benne egyetlen figyelemfelkeltő verscím se, amely lapozgatásra csábítana.

Ha tartalomjegyzék nem is, egy különös szószerzetet mindenesetre található a könyv végén. Itt a kötetben használt bányászati szakkifejezések magyarázatát adja meg a szerző, megtudhatjuk például belőle, hogy mi a *farbőr* vagy a *sikta*, vagy éppenséggel ki volna a *hutman*. Egy hirtelen, szinte egyik napról a másikra elsüllyedt világ szókészlete ez, és Fekete Richárd vállalkozásának a tétje nem más, mint hogy egy pécsi bányászcsalád leszármozottjaként számot adjon azokról a tapasztalatokról, amelyeket erről a világról szerzett. Szó van a kötetben bányászatról és a hozzá kötődő szertartásokról, a kocsmázásról és a panelházak játszótereiről, az alsóbb világ lakóiról és falusi rokonságról egyaránt. A könyv lapjain a családtörténet keveredik a társadalomrajzzal csakúgy, mint a bányáskultúra mitológikus elemeivel.

Ami ez utóbbit illeti, nemcsak a félelmetes mélységek szörnyetegei jelennek meg, de a kötetben végighúzódik az allegorikus bányaisten mindenre kiható jelenléte is. Ez az allegória végső soron azt a benyomást rögzíti, hogy a bányászat nem pusztán szakma, hanem életforma; hogy a bányász

– és ami legalább ilyen fontos: a bányászcsalád – élete mindenestül a bánya körül forog, s ilyenformán a munkahely és a munkahelyen kívüli, privát szféra nem választható el egymástól:

*Apám készségesen
áldozta fel járását és légzését
a bányaisten uránszínű oltárán,
cserébe időt kapott, szeretetet, negyven
négyzetméteres panellakást.*

Bármilyen kemény ez az élet, és bármilyen sivár az itt megrajzolt világ, a társadalmi változás természetesen veszteségtörténetként mutatkozik meg. A cezúrát a *Bányaidő*ben is többször nagy hangsúllyal megjelenő rendszerváltás hozza el (a Mecseki Szénbányák felszámolása 1991 őszén kezdődött meg). Nem meglepő tehát, hogy a kötet vezérszólamát a bányászat és a bányászvilág eltűnése adja:

*A felszámolás hangja
És az öreg csille csöndje
A szédelő korosztály
És a rendszerváltás csöndje*

*Az apák távozása
És a szilikózis csöndje
A visszamaradt mesék
És a bányászgyermek csöndje*

*A betemetett testek
És a hazatértek csöndje
A leoltott nagyvillany
És a leoltott nap csöndje*

Ezzel a világgal együtt persze annak minden tartozéka eltűnik, még maga a bergman – a bányarém – is. Közös nyelv híján pedig nincs esély a közös emlékezet működtetésére, az utólagos magyarázatok megértésére sem:

*Dezső bátyám
nem érti, amit a történészek hatvannyolcraól
a TV-ben, és a történész sem érti, amit
Dezső bátyám, áldás, békesség, ennyit
értenének egymásból, azt már nem, hogy
Dezső bátyám két ujját süber, egyet golyó
vitt le, meg azt sem, hogy narratíva,
így lenne döntetlen.*

Fekete Richárd ugyanakkor ebben a könyvben nemcsak – úgymond – emléket állít ennek az elsüllyedt világnak, hanem valamiféle mozaikszerű ön-életrajzot is felvázol. A *Bányaidő*nek fontos rétege a rendszerváltás környéki évek gyerekkora. Ez a személyesség pedig más fénytörésbe állítja a kötet minden darabját, hiszen innentől fogva a kötet témája, egy kultúra és egy életmód eltűnése szorosan egybefonódik a versek beszélőjének a történetével. Így hát a legmesszemenőbbben tudatos gesztus a *Bányaidő* személyes keretezése. A kötetnyitó vers, miközben a „fehér” szót vetíti rá a felejtés, a tisztaság, a fertőtlenítés, a törlés képzeire, a következőképpen zárul:

*A fehér az olyan, hogy
nem veszem fél a
kagylót, csak nézem,
ahogy csörög.
Fekete Richárd vagyok,
kivel beszéllek?*

Ezek után a második vers ráérősít erre a nyitányra (talán nem indiszkrécio elárulni, hogy a kötet korábbi munkacíme a *Pepita* volt):

*...kezdődhet a játszma:
csak fehér területre
lépek, bemocskolni
egy generáció pepitakövét.*

A vállalkozás tétje világos, és persze az sem véletlen, hogy a Fekete Richárd név aztán visszatér a kötet zárlatában is. A szerző számára afféle magas

labda saját nevének a jelentéstartománya, ugyanakkor ezzel a lehetőséggel gazdaságosan bánik. Egyáltalán, a *Bányaidő* okosan fölépített, szellemes és gazdagon rétegzett könyv. Egyszerre intellektuális és érzéki, a szabadversek mellé pedig jó arányérzékkel adagolja a rímes-dalszerű vagy éppen recitatív költeményeket. A szerkezete határozott ívet rajzol föl, ahol az anyagot hatásosan emelik meg a végén szereplő hosszabb versek. Ez a kötet valóban arra hivatott, hogy az elején felütve és onnan folyamatosan haladva olvassuk, s ilyenformán komplex képet ad ki, amely végül többé válik, mint a versek összessége.

Hagyományosan a modern magyar irodalom feladatai közé szoktuk sorolni a társadalmi tapasztalatok kritikus feldolgozását. Fekete Richárd remek könyve úgy tesz eleget ennek a feladatnak, hogy egy ritkán emlegetett, sőt inkább elfelejtett tapasztalatot jár körül meggyőző nyelvi erővel és lírai munícióval. Szemernyit sem von le a szerző érdemeiből, hogy verseskötetként a *Bányaidő* nyilvánvalóan egyszeri, aligha megismételhető vállalkozás – hisz nem kétséges, hogy ez a kötet stabil elrugaszkodási pontot kínál számára a jövőbeni munkákhoz. Az olvasó pedig addig is újra és újra belakhatja ezt az elsüllyedt világot, amely, ha tetszik, ha nem, a maga rom-létében is ott kísért a mi szép új világunkban:

*Vannak kolóniák, ahol
félévente egyszer
sújtólégrobbanás van,
felelősöket nem szeretnek
keresni.*

*És vannak kolóniák, ahol
a felszámolás mesterei
gúnyolódva próbálják elfeledni
a kolónia történelmét.*

Asterix-füzetek

(exjugólexikon-cikk)

Elkezdődik valamikor a hetvenes évek közepén, az első, *A gall hős* (AZ/1) 25 dináros áron jön ki az újvidéki Fórum kiadónál, ez később felmegy 30, majd 50 dinárra, felváltva hozzák az Asterix- és a Lucky Luke-sorozat köteteit, utóbbiakat Talpraesett Tom sorozatcím alatt; amikor bekapcsolódsz a történetbe a nyolcvanas évek elején, hatvanforintos áron adják az észak-magyarországi hírlapirodában, ez elképesztően drága, mégis sikerül kinyafognod a szüleidtől, de egyébként is résen kell lenni, mert csak néhány példányt hoznak belőle, ha ma nem csapsz le rá, holnapra eltűnik a kirakatból (közben persze párhuzamosan az *Alfa* magazinban megjelenő részeket is gyűjtöd, a legendás Timár György-féle fordításban, a jugoszláv kiadásokat főleg Kopeczky László fordítja, nagy ritkán Kopecki Csaba); aztán a nyolcvanas évek végén 100 dinárra ugrik föl az ára, aztán 150 lesz, a következő szám 200, és így tovább, miközben Magyarországon marad a hatvanforintos ár, a füzetek címlapján kb. kétszázmonként egy-egy ugrás, 500, 600, 1000, 1200, az utolsó megjelenés, az *Asterix a [sic!] Korzikán* (AZ/48) 1500 dinárba kerül, akár a hőmérő higanyszála, és látod, hogy gebasz van, hogy milyen gyorsan és mennyire durván esik szét valami, nem egy képregénysorozat, hanem egy ország vagy egy világ, nyilván.

Meteorkövek

Határ Győző és Rubin Szilárd –
a kívülállás mint rendszerkritika az ötvenes években

1.

Amikor Esterházy Péter 1997-ben lelkes újraolvasó-felfedező esszét közöl Rubin Szilárd *Csirkejátékáról*, nem mulasztja el fölhívni rá a figyelmet, hogy a megjelenése évében, 1963-ban ez a regény mennyire elűt a környezetétől – nemcsak a megszokott korabeli hangtól, hanem az adott viszonyoktól is. Mintha csak fittyet hányna a társadalmi-politikai környezetre: „elsőre szinte elképzelhetetlennek tetszett ez a könyv ott, abban a zord évben; olyan lehetett, akár egy meteor vagy egy marslakó”.

Néhány sorral lejjebb Esterházy a regény politikumáról is tesz néhány megjegyzést: „Kezdetben üdítően függetlennek tetszik a könyv a történelektől, a belsőtől is, a külsőtől is, vagyis a kortól, mind a megírásától, mind a regényétől. Miközben lassan megkezdődik a szivárgás, már születnek a jelszavak, melyeket nem a hivatalos fölvonulásokon, hanem a családokban zsolozsmáznak, az ország készül önmaga elárulására, »nem eladni magunkat, de érvényesülni«, ami előrevetíti az árnyat (még nem tudni, kiét, miét), a főhős fokozatosan légüres térbe kerül, se a nép fia, se a nép ellensége, vagy legalábbis alkalmatlan ezen szerepek eljátszására, van, ahogy huszadik századi regényfigurához illik, két szék közt.”

Valóban ez a helyzet, a *Csirkejáték* hőseit, Tillt, Angyal Attilát, egzisztenciális célok mozgatják. Lázadása nem a fennálló társadalmi-politikai viszonyok ellen irányul – mi több, ő elvileg az éppen föllálló új rendszer egyik nyertese volna –, hanem saját sorsának nyugvópontját keresi. Ahogy ő maga fogalmaz: „Úgy rémlett, nyomon vagyok: az emlék megfejtí ürességem és közönyöm titkát.” Megírtam ezt már máshol, ezúttal hadd idézzem ezt az írásomat pár sor erejéig: „Ez az üresség és közöny valóban a nagy modernista lázadókkal teszi rokonná Till figuráját. Teljesen páratlan a korabeli magyar irodalomban, hogy az ötvenes évek diktatúrája a regény világának mindössze a hátterét, mintegy a keretfeltételeit teremti meg, miközben a *Csirkejáték* egé-

szében mintha felette lebegne mindennek. Egyáltalán nem apolitikus könyv, ám ennek ellenére, ha úgy tetszik, nem a diktatúra elnyomórító hatásáról, nem a Rákosi-korszakról »szól«. Till démonait nem a pártbizottság delegálja, hanem belülről, a maguk jogán kelnek életre.”

A nevezetes „csirkejáték”, a regény címadó motívuma is magában hordozza ezt a kettősséget. A metafora az amerikai fiatalok körében dívó, veszélyes szórakozásra utal, amikor is kiállnak a sínre a közeledő vonat elé, és az nyeri a vetélkedést, aki később ugrik el a szerelvény elől. Mindez a regény világában egyfelől politikai jelentéssel bír: a nyugatos-modernista költészet bővületében élő ifjú irodalmárok előbb-utóbb kénytelenek beadni a derekukat, és a szocialista realizmus, illetve a marxista esztétika normáinak megfelelő műveket alkotni. Ha tetszik, az egyre nagyobb sebességgel robogó vonat itt az elkerülhetetlen történelmi helyzet, a rohamos gyorsasággal kiépülő sztálinista diktatúra volna. Másrészt viszont a kifejezés fölbukkan egy ettől eltérő kontextusban is: ebben a metaforában Till és szerelme, Carletter Orsolya állnak és csókolóznak a sínen, és a közeledő vonat (ha mindenáron körülírt, rögzített jelentést szeretnénk tulajdonítani a képnek) az egyre fokozódó, elviselhetetlen gyötrelmet, Till egyszerre önmarcangoló és a másikat fokról fokra egyre megalázóbb helyzetbe hozó, féltékeny és pusztító szerelme volna. Ez az egzisztenciális szenvedély fölülírja a politikai helyzet tétjét. Ahogy Esterházy fogalmazta meg: „Ritka magyar nyelven az én rosszának ez a figyelmes vizsgálata; az érzelmesség, a meghatódottság hiánya, a szenttelen érdeklődés hideg tüze, valami pusztító vagy pucér vagy pogány tekintet, nem objektív, de közvetlen, leplezetlen; ritka.”

Egy könyv, egy regényhős, amely-aki olyan, mint egy meteor vagy egy marslakó. Teljesen váratlan, megmagyarázhatatlan és helyzetidegen. A politikai környezetrajz itt mintha pusztító háttér volna. Nem elhanyagolható háttér persze, csak hát Angyal Attila tekintete sosem erre a horizontra, a Rákosi-rendszer megrajzolta szemhatárra szegeződik, hanem valahová messze e mögé. Mégis, úgy gondolom, hogy ez a furcsa helyzet egyúttal politikai reakció is, jól átgondolt művészi stratégia. Rubin Szilárd könyve nem apolitikus könyv, hanem éppenséggel hőseinek apolitikussága válik a politikai ítélet hordozójává. Till nem ezen a világon kívül él, hanem benne áll, nagyon is két lábbal (megírja például a saját kurzuskönyvét egy aktuális – és vélhetően koncepciós – perről, *A pokol ügynökei* címen, sőt, a kedvezőtlen lektori jelentéssel szembeszállva kijárja a mű megjelentetését

is!), ugyanakkor életének a súlypontja mégsem ebben a világban található, hanem valahol a múltban elsüllyedve-eltemetve. A *Csirkejáték* fő tétje, ez tagadhatatlan, éppen ennek a súlypontnak a megtalálása. Ám engem most, ebben az írásban mégiscsak az a viszony érdekel, ami a társadalmi represszió és a főhős sajátos, alapvetően apolitikus attitűdje között fennáll.

Hiszen arról se feledkezzünk meg, hogy a *Csirkejáték* – ez dokumentálható tény – már jóval az 1963-as megjelenése előtt készen állt; a kádári enyhülés tette lehetővé a megjelenését, ugyanakkor maga a regény nem ennek az enyhülésnek a „terméke”. Meteorkő, marslakó – s ha ebben az időszakban meteorzáporról éppenséggel nem is lehet beszélni, mégis érdemes fellapozni egy másik könyvet, amely ugyancsak ez idő tájt születik, s amely hőse kivülállását tekintve, ha lehet, még radikálisabb. Határ Győző *Pepito és Pepita* című regényéről van szó.

2.

Kétségtől megvan annak a maga veszélye, ha különféle elbeszélő műveket motivikus alapon párhuzamosan elemzünk-olvasunk. Az efféle összevetés könnyen válhat erőltetetté, könnyen fordulhat át a szövegek önkényes értelmezésébe. Ott is találni szeretne valamit az ember, ahol azt egyébként nem indokolják erős szövegek közötti megfelelések; ott is szeretné meglátni a „megfejtést”, ahol az voltaképpen nem kínálkozik. Jómagam nem is szeretnék az alábbiakban közös „motívumokra” vadászni. A két mű, a *Csirkejáték* és a *Pepito és Pepita* között szemmel láthatóan komoly eltérések mutatkoznak, sőt, azt is megkockáztatnám, hogy bizonyos tekintetben a két regény ég és föld.

Engem viszont most éppen ez a megszorító „bizonyos” érdekelne.

Mert hiszen mi van akkor, ha a párhuzamosságokat nem az olvasó erőlteti (erőlteti rá) a művekre, hanem az azonos körülmények? Ha a szóban forgó műveknek azonos társadalmi feltételek között kell megszületniük, amely feltételektől nem függetleníthetik magukat – szerzőik pedig éppen erre a szituációra, erre a kényszerű helyzetre igyekeznek reflektálni, még hozzá azonos stratégia segítségével. A *Csirkejáték* és a *Pepito és Pepita* ugyanabban a politikai szituációban – ugyanabban a diktatúrában – jön létre, és ha nem is teljesen ugyanolyan, de nagyban hasonló poétikai választ adnak rá – még hozzá úgy, hogy mindeközben Rubin Szilárd és Határ Győző radikálisan eltérő prózapoétikát alkalmaz.

3.

Az első szembetűnő eltérés mindamelllett a két regénynek a nyilvánossághoz való viszonya. Rubin Szilárd a művét megjelenésre szánta, s noha politikai okokból évekig parkoltatták, végül a kádári konszolidáció hajnalán mégiscsak napvilágot látott. Határ Győző ekkor már külföldön él (1956 decemberében hagyja el az országot a feleségével együtt), és, ahogy a regényhez írt, későbbi utószavából kiderül, magát a kéziratot a következő esztendő elején sikerül kijuttatni hozzá. A könyv 1963-ban (a *Csirkejáték* megjelenésének évében!) napvilágot lát franciául a Julliard-nál, Pierre Groze fordításában; magyarul csak 1983-ban jelenik meg, ekkor is Londonban, az Aurora kiadásában, a hazai olvasók számára pedig 1986-ban válik hozzáférhetővé a Szépirodalmi Könyvkiadó révén.

Határ tehát – saját bevallása szerint – eleve az íróasztal-fióknak szánta a kéziratot. 1956 késő nyarán és őszén, miután megbízást kapott egy Rabelais-fordításra, ennek ürügyén a visegrádi alkotóházban fogott bele a *Pepito és Pepita* megírásába. „[H]ozzászoktam már és berendezkedtem arra a gondolatra – írja az említett utószóban –, hogy Rákosi sztálinista uralma i. sz. 2000-ig tart, legjobb esetben az irodalom perifériáin, a fordítás alamizsnáiból élhetek, és legvadabb álmaimban sem gondolhatok arra, hogy tőlem bármi eredetit az állami kiadó kihozzon.” Ugyanakkor valamivel később Határ azt is hozzáfűzi, hogy a publikáció halvány esélyét azért meg kívánta őrizni önmaga számára: „Csodára számítottam? Arra, hogy egyszer majd még a rendszer »megenyhül« irányomban, és ha »úgy forogatom« a szót, regényeim előkerülhetnek a fióksírból, és napvilágot láthatnak...?! Nem tudom másnak tulajdonítani azt a szemernyi, önkéntelen öncenzúrát, amely a regényben megnyilvánul, mint ennek a vaksi-vakmerő reménynek, mely az én esetemben a *hübrisszel* volt határos; e jóreménység jegyében iparkodtam távortartani-kirekeszteni oldalairól – mint ünneprontó, idegen elemet és mint zavaró körülményt – a rendszer annáleszeinek e viharborulatát, a sztálinista »fordulat« maffiózus, talmi »közetét«, ameddig csak és amennyire csak lehetett.”

Ami tehát a nyilvánossághoz való viszonyt illeti, van egy olyan regényünk, amely néhány évig kiadói elutasításba ütközött, aztán napvilágot látott, és van egy másik, amely eleve az asztalfióknak készült, és csak megírása után három évtizeddel vált hozzáférhetővé a magyar olvasóközönség tágabb körei számára. Mindamelllett ebben a tekintetben inkább a történe-

ti események játszanak főszerepet, jelesül Határ emigrációja: mai szemmel olvasva a *Pepito és Pepita* nem tűnik politikailag radikálisabbnak Rubin főművéénél. Persze, amennyiben ragaszkodunk hozzá, hogy végiggondoljuk a „mi lett volna, ha...?” történelmietlen kérdését, meglehet, hogy Határ regényét prózanyelvének zabolátlansága, vadsága miatt mégsem adták volna ki a kora hatvanas években. Mindazonáltal nem hiszem, hogy *pusztán* politikailag vállalhatatlannak bizonyult volna a kádári konszolidáció kultúráirányítása számára – vagy ha igen, úgy Rubin művének a megjelenése is a cenzúra pillanatnyi figyelmetlenségének köszönhető.

Határ művészi célja – ismét csak őt idézve – az „asszonypojáca” alakjának a megrajzolása: „A humor e szokatlan sarkításával – hogy épp a »Halhatatlan Kedvesre« osszam a bohóc szerepét a porond közepén – iparkodtam eltolni műfaját a paródia felé: így lett a PEPITO ÉS PEPITA egyúttal a szerelmi regény paródiája.” A történet közvetlenül a második világháború befejezését követően játszódik, elsősorban – egy balatoni kitérőtől eltekintve – a romokban heverő Budapesten. Hőse, a Hárfás (Pepito) halálosan beleszeret Pepitába, a színházi dívába, és ettől fogva voltaképpen semmi más nem létezik a számára. Mindez (kitalálható) ugyanahhoz a képlethez vezet bennünket, mint Rubin Szilárd Angyal Attilájának szerelmi őrjöngése: a környező világ, a pusztulásában és újjáéledésében egyaránt szurreális főváros *pusztán* mellékes körülménnyé, ha tetszik, díszletté fokozódik le.

Csak hogy ami Rubinnál a „csirkejáték” életveszélyes kihívása, az itt az abszurd-fekete humor forrásává lesz. A „díszlet” semmibe vevése, bagatellizálása efféle jeleneteket eredményez: „Hol volt már akkor a Hárfás! Hallotta ugyan a szokásos kurjantásokat (»igyi szjudááá! igyi szjudááá!«), egy-két sorozatot vidáman eleresztett a füle mellett...” A szovjet hadsereg jelenléte fontos, de nem különösebben furcsa vonása lesz ennek az ízig-vérig furcsa, kiismerhetetlen világnak. Határ pazar nyelvi alkotóereje és csípős humora ugyanis szurreális látomássá formálja a háborúból tápáskodó Budapestet: „A vész már elvonult, de itt-ott még a romok közt csendetlenkedett egy-egy utánaszakadó lépcsőház vagy macskahágcsó, és morogva odébbgurult az arra mászkáló zongora vagy az uraságoktól levetett ágyúgolyó (a hősipkás zongorák divatja elmúlt, amióta puttonnyal hordta rájuk melegét a megújhodó nyár). Szerencsére az Odeon színház-bejárójának fala még állt, és falragaszi nagy tábláját mintha fenntartották

volna művészi megújhodásunk számára: cirkuszok, hullámvasutások, táv-szavalók, csodacsónak-tulajdonosok, hangversenyirodák és pártok jelezték újjáéledésüket.”

Ugyanakkor az az olvasó, aki földhözragadtabb elmével és racionálisabb pillantással olvassa a könyvet, akár magyarázatot is találhat erre a mindent félvállról vevő tónusra. Hiszen Pepito, a Hárfás maga mondja ki, miután az imádott nő futó csókot lehel a szemére: „A bal szeme ez a csók-szem, Pepita, a csókodon keresztül szemléli s látja másnak a világot azóta; te ajándékoztad meg a Hárfást ezzel a mindenben csókot látó világszemlélettel – – Pepita! Emlékszel?” Ebből kiindulva tekinthetjük úgy is, hogy az elbeszélő, a Hárfás emlékezetfolyamatát ez a csók, a szerelemben ittasult szem pillantása alapjaiban és végletesen preformálja. Ki is mondja nyíltan egy helyen: „A szájak megújhodásának az ideje volt, a verhetetlen szerelem került ki egyedül vitathatatlan győztesként e roppant mérközésből...” A szerelem tehát a győztes a háború utáni világban (a Hárfás szemében legalábbis), és magában szemrehányást is tesz a szerelmének „embervadító tündöklése” miatt: „te túllépted e megengedhető határt, ahonnan a szépség már társadalomellenes”.

A Hárfás katatón rajongása nem hogy semmiféle helyet, pontosabban nem engedélyez semmiféle hatókört a kor szavának, vagy ha tetszik: a történelemnek – mint ahogy Rubin Szilárd regényében Till öngyűlöletig ható ámokfutása teszi zárójelbe a korszak represszióját. Az, hogy mi történt hőseinkkel *korábban*, a háború évei alatt, voltaképpen egyik regényből sem derül ki, pontosabban: ami kiderül belőle, jelentéktelennek bizonyul. *Pusztán* egy elejtett megjegyzés tudósít róla, hogy a Hárfás megmentette az arrogáns (és a kommunista érában szép pályafutás elébe néző) Hangversenyrendezőt és családját, amikor hamis papírokat szerzett be a számukra. A történelem nem érdekes. Robogó vonat egyfelől, amely elől előbb-utóbb úgyis félre kell állnunk, vagy pedig színes, fura forgatag, amelynek csak a korszakos, nagy nők sora ad némi értelmet: „Mert lám, egyetlen nemzedék nem is elegendő, a történelem távolából kell tekinteni az elősereglő nőket, és az időknek térképén apró piros alabárdos jelzásokkal kitűzni, megjelölni az ilyenféle vezéralakokat a szépség hadrendjében (...): mintha a történelem egyéb sem volna, mint szerencsenfekete barbár tömegek turbános zúdulásán-ömlésén itt-ott egy-egy kacéran forgatott piros napernyő s alatta néhány özön hetéra megcsillanása...”

E sajátos történelemszemlélet nyomán persze eltörpülnek az olyasféle apróságok, mint amilyen az adott időszakban adott helyen állomásozó, konkrét megszálló hadsereg ténykedése („Ugyan, édes Baba. Ezek a különféle orv-, bér- és rablógyilkos históriák a derék megszállóhaderegről mind a fantázia szüleménye, afféle mendemonda”), és a kiépülő új rend leendő korifeusainak a baljóslatú szövegelése is egyike lesz az általános, sokszínű kórus szólamainak. Ahogy Bubi, „a szép szerkesztőlegény”, „az új Savonarola” üvölti részegen az éjszakai Balaton-parton: „Kiirtjuk a dekadencia hétfejú vidráját!” A neofita Bubi szólama egyébként is roppant mulattató, és nyilvánvalóvá teszi – ha mindaddig nem vált volna nyilvánvalóvá –, hogy Határ regénye nemcsak komédia, hanem ugyanakkor keserű szatíra is: „Máglyára az impresszionizmussal, máglyára az outreizmussal-brútizmussal, a lubrikacionalistákkal, az obskulantoleristákkal, elfajzókkal és elfajzottakkal, muzsikáló fejtőgépet Pércsnek, második vágányt és narancsligeteket! (...) A túlságos individualistáknak külön akasztófa! A Határ Győző-féléknek és más irodalmi haramiáknak!”

Nem pusztán a folyamatos szövegelés zabolátlan áradása teszi szürreálisá a *Pepito és Pepita* világát (e helyt Pepita, az „asszonyójára” folyamatos, az egész történetet át- meg átszövő áriázásáról még szót sem ejtettünk!): a történet különféle elemei ugyancsak valószerűtlenné – egyszerre varázslatossá és abszurdá – teszik ezt a panorámát. Ilyen a Hárfás által alkotott és működésbe állított gépkoldus, ilyen Nyúliusz Tapsifülöp, a hárfázó nyúl (aki már első nyilvános hangversenye előtt bevégzi földi pályafutását), vagy ilyen a lebegő torony: a háború befejeztével Hárfás idős nőrokonával egy omladozó harangtoronyban talál menedéket, ahonnan a regény vége táján ki kell költözniük, mert a harangoktól fölfelé műemlékké nyilvánítják, lefelé pedig elbontásra ítélik. Mindez idáig még csak tréfálkozás volna az eszement bürokrácián, nem sokkal később azonban az olvasó elé tárul a megvalósult látvány: „A toronyból csak a szegellet golyóbisforma koldusköve maradt, a műemléknek nyilvánított toronysisakot importált, óriás egyentaszító elektromágnesek lebegtették és tartották a levegőben harangostól-kereszttestől, amíg az új tornyot aláépítik.” Az erőltetett, irracionális sztálinista átalakítások nyilvánvaló paródiája, ahogy a legnagyobb természetességgel életre kel a regény lapjain, ugyancsak a valószerűtlenné vált világ elemévé lesz.

Mindazonáltal e valószerűtlen világot az elbeszélő kommentárjai időnként nagyon is józan, lényeglátó hangon mutatják be: „A hárfázó nyu-

lat túlhaladta az idő, a hárfázó embert elnyelte a kor.” Vagy máshol: „Az emberek nem éltek, hanem »időket« éltek, és csudák csudája, az »idők« díszítő jelzőjében e tájon ritka egyetértés uralkodott.”

Azt hiszem, hogy ez az értékítélet a *Csirkejáték* világától sem idegen. Határ Győző műve játékos, humoros és szürreális; a Rubin Szilárdé komoly, illúziótlan és önreflexív. Az egyik az avantgardista bohémira hajlik, a másik az egzisztencialista alászállásra. Az egyik túlradó, elvadult és neologizmusokkal teliszúfolt, parodisztikus nyelvet használ, a másik lírai, hatásos képekkel-hasonlatokkal operáló, ugyanakkor pontos, elemző nyelvezetet. Ami mégis közös a kettőben: a válasz irányultsága, az alapállás. Mindkét mű hőse a háború forгатagából kikeveredett fiatalember, akit a káoszról kibontakozó, épülőfélben lévő új világban nem a jövő foglalkoztat, hanem csöknyösen a jelenre szegezi a pillantását. Ezt a jelent pedig a szerelem lehetősége jelenti – amely szerelem a *Pepito és Pepita* esetében nevetséges önbecsapás, a *Csirkejáték* lapjain pedig botrányos önsorsrontás. Azt hiszem, hogy ez a pillantás ugyanakkor elfordulás is, mindkét hős apolitikussága radikális válasz a társadalmi csapdahelyzetre, és ebben az értelemben, amennyiben a kor szavára adott válaszként szemléljük őket, mély rokonság fűzi össze ezt a két regényt.

4.

Ám van itt még valami, egy közös pont, amely ugyanakkor jól tükrözi a két regény különbségét is. Ez pedig a filmes látásmód volna. Más helyütt szintén írtam már róla, ezért most csak röviden összefoglalom: Rubin könyvében a „csirkejáték” előképe jól adatolhatóan az *Ok nélkül lázadó* (Rebel Without a Cause) című, 1955-ös James Dean-film *chicken run* nevezetű játéka, azzal a különbséggel, hogy ott a szakadék felé száguldó autóból kellett minél később kiugrani, Rubinnál pedig a rohanó vonat előtt minél tovább a sínen maradni. A tragikus végzet keresése, sőt kihívása Angyal Attila ok nélküli lázadásának is jó tükre. Ezzel szemben Határ Győző regénye egy másik, jóval korábbi filmklasszikus emblematikus jelenetét emeli át és illeszti be a történetbe. Az elkényeztetett dáma, Pepita egy gyaloghintóval (!) halad át Budapesten, ahol romeltakarítás folyik. Oldalán ott lohol a Hárfás, hűséges kísérője. Egy kaszárnyát bontanak éppen, és rogyini kezd az épület, alázódik a fal. A gyalogszék hordozói elmenekülnek, ám Pepita nem engedni zavartatni magát, folytatja fecsegő pletyka-monológját az ingó

falóriás árnyékában. S amikor alázúdul az épület, „lovagtermének üresen tátongó óriás ablakrózsája került gyaloghintódra; vagyis rád és Hárfásodra ablak esett, csillagaid kifürkészhetetlen akaratából, anélkül, hogy hordszéked mennyezetkárpitijában, legyezőidben, napernyőidben kárt tett volna, mialatt pozdorjává zúzta az utászok csörlőit, két üresen állongó batárt és egy mozgóárus babakocsiját.” Ismerős a jelenet: Buster Keaton nevezetes filmje, az *Ifjabb Gőzös* (Steamboat Bill Jr., 1928) világhírű képsorát látjuk, amint a háznak a viharban ledőlő homlokzata úgy zuhan rá Keatonra, hogy épp a kisablak esik arra a helyre, ahol ő áll.

Mindkét szerzőnk a filmhez nyúl tehát, hogy elhelyezze a hőstét, a modern, huszadik századi mítoszteremtés legfontosabb médiumához; ám míg az egyikük a nagyszabású, tragikus hőssel azonosítja a saját főszereplőjét, a másik a filmburleszk egyik halhatatlan, csetlő-botló figurájával. Úgy gondolom, mindkettő pontos és jól érthető választás. Más kérdés, hogy maga a pusztá gesztus ismét legalább olyan erős összekötő kapocs a két regény között, mint amilyen nagy a távolság a két filmes referencia közt. A mozi mítoszadó erejét hívják segítségül egy-egy olyan munkában, amely a világháború és a kommunista hatalomátvétel közti törekeny békeidőben játszódik. Mintha ezzel is a kívülrőlállásukat erősítenék, a szándékosan elfordított tekintetet kívánnák hangsúlyozni. Kétségkívül társtalan, húsba vágó és kívülrőlálló könyv mind a kettő. Meteor, marslakó, ezeket a képeket használja Esterházy Péter a *Csirkejátékról* szólva. S milyen érdekes: Határ Győző regényében ugyancsak fölbukkan a meteor képe: „Nemes fenevadak a kevélység ketrecében, a gőg monomániásai, a büszkeség rokkantjai – ráláncolva a közétek ékelt meteorkőre, amely elválaszt és összeköt.”

S anélkül, hogy túl szeretném feszíteni a párhuzamot, mégiscsak azt kell mondjam, hogy ez a mondat akár a *Csirkejáték*ből is származhatna.

•••

A *Csirkejátékról* itt olvasható gondolatokat fölhasználtam időközben megjelent Rubin-monográfiámban is (*Rubin Szilárd – Pályarajz*, Magvető, 2012). Az írásom elején olvasható Esterházy-idézet forrása: Esterházy Péter: „Csirkejáték”, in uő: *A szabadság nehéz mámore. Válogatott esszék, cikkek 1996-2003*, Magvető, Bp., 2003, 275-280. o., folyóiratban: *Élet és Irodalom*, 1997/39. A valamivel lejjebb található önidézetemé: „Az elherdált örökkévalóság – Pécs és a Dunántúl-mitológia Rubin Szilárd műveiben”, in Havasréti József – K. Horváth Zsolt – Szijártó Zsolt szerk.: *A város láthatatlan mintázata. Pécs városa mint az emlékezet helye*, Gondolat – PTE Kommunikáció és Médiatudományi Tanszék, Bp. – Pécs, 2010.

Buster Keaton Auschwitzban

– széljegyzet a *Sorstalansághoz* –

Beckett regényei. „Én már nem a sikerért küzdök, hanem a kudarcért.” (*Malone meghal*) Beckett átugrott egy szakadékon, és a túloldáról beszél. Nagy példa.

Kertész Imre: Gályanapló

Buster Keaton egyik utolsó filmszerepének a forgatókönyvét Samuel Beckett írta. A *Film* címet viselő, 1965-ben bemutatott, mintegy húszperces némafilmben az idős Keaton valami ember alatti, furcsa, megtört lényt alakít. Hátulról veszi a kamera, az arcát egészen a film végéig nem látjuk. Hosszú kabátot visel, csak a jellegzetes kalap emlékeztet a régi önmagára. Menekülve, romok között botorkálva surran haza, ijedelmet váltva ki mindazokból, akik találkoznak vele. Bezárkózik egy kopár és romos szobába, az ablakot és a tükröt letakarja, majd minden tekintetet kiolt maga körül: kipaterolja a kutyát és a macskát, letakarja a papagáj kalitkáját és az aranyhal akváriumát, darabokra szaggatja a falra szögezett sumér istenképet, s aztán széttépi a régi családi fotókat is, miután szembesül köztük a saját portréjával. A kamera végül rátalál az arcára, és Keaton döbbenet ismeri fel, hogy saját maga áll önmaga előtt – hogy a kamera mindvégig figyelő tekintete a saját tekintete volt.

Kertész Imre *Sorstalanságát* újraolvasva úgy éreztem, hogy valami mély – és talán nem is olyan távoli – rokonság köti össze Beckett filmjével. Leginkább azért, mert mindkét mű valahol a szürreális komédia és a metafizikai horror közti senkiföldjén foglal helyet.

A *Sorstalanság* kényelmetlen könyv, mert fittyet hány az úgynevezett „lágerregényekkel” kapcsolatos előzetes várakozásoknak. Nem az a furcsa,

hogy a megjelenése idején olyan kevés értő olvasóra talált – épp az lett volna meghökkentő és tökéletesen abszurd, ha 1975-ben ez a szokatlan hangvételű kötet széles körű elismerést arat. És ami azt illeti, ma is olyan fülre van hozzá szükség, amely képes érzékelni a belőle kicsengő szuroksötét iróniát, kihallani azt a mesteri módon lefogott fals hangot, amely egyben figyelmeztetés is. Arra figyelmeztet, hogy most nem az ismert nótát fogjuk hallani, vagy ha igen, akkor éppenséggel az ismert nóta ironikus kifordítását, szándékosan mellénekelte palinódiáját. Kertész nem-tragikus történetet írt Auschwitzról. Pontosan tudta, hogy Köves Gyuri története nem tragikus, hiszen a tragikum előfeltétele éppenséggel valamiféle sorszerűség volna, ahol az út személyes döntések sorozatán át vezet. Épp ettől van megfosztva, épp emiatt sorstalan Kertész hőse.

A *Sorstalanság* – erről már sokan és sokat írtak persze – érvénytelennek tekinti azt a nézőpontot, ahonnan Auschwitzra hagyományosan tekinteni szokás – mint ahogy a regény vége felé Köves Gyuri is elhajtja az újságíró telefonszámát, aki közös cikksorozatot szeretne írni vele a „lágererek pokláról”. Merthogy a kultúra, amelynek a látszólagos védelméből a regény hőse beszél, olyan védőoltáshoz hasonlítható, amely nem véd többé, amely immár nem bizonyul hatékonynak. Köves Gyuri ezt persze nem tudja. Ő mindvégig azt a nyelvet beszéli, amelyet odahaza elsajátított, ám ez a nyelv, a kulturális szocializáció nyelve élesen elválik azoktól a tapasztalatoktól, amelyeket Köves elbeszél rajta.

Ebből fakad az a bizonyos szuroksötét irónia. Amikor például a rabkórházban a francia orvos ritka kincset, kockacukrot ajándékozik a fiúknak, Köves ezt a tanulságot vonja le: „Azt is észrevettem, hogy némelyik kedvenc számára, főként akik értették a nyelvét, még egy további szem cukra is akadt. Akkor láttam csak be, amire odahaza mindig is okítottak, hogy mennyire hasznos dolog a műveltség, s kiváltképp az idegen nyelvek ismerete, csakugyan.” Vagy még később, amikor a hazatérő Köves egy rabkábátot választ az útra: „végül az épp csupán szám meg háromszög nélküli, de egyébként változatlan, jól kiszolgált, szokott, öreg csíkos jószággal is beértem, sőt egyenest választottam, mondhatnám ragaszkodtam hozzá: így legalább nincs félreértés – vélekedtem –, no meg azonfölül igen kellemes, célszerű, hús viseletnek is találtam, legalábbis így, nyáron.”

Lehet mosolyogni. Nem illik, de lehet – kényelmetlen, száraz mosoly az ilyen.

Kertész kényelmetlen szerző. És nem is mindenekelőtt azért, mert, úgymond, kényelmetlen igazságokat vág a szemünkbe. Ezt sokan mások is megteszik, nagyszerű művészek és közepszerűek egyaránt. Kertész azért kényelmetlen, mert van benne valami konokság, valami hajlíthatatlanság. Vagy nevezzük makacsságnak – ez a *Sorstalanság*nak is az egyik kulcsfogalma. És ezzel a makacssággal nem eszmékhez ragaszkodik, hanem a saját belátásához. Ennek a művészi önfejűségnek természetesen megvan a maga aranyfedezete: tud valamit, és ami azt illeti, jó okkal biztos ebben a tudásában. Azt nem tudom, hogy ennek a tudásnak a birtokában ült-e neki a hatvanas évek elején a *Sorstalanság* megírásának, másfél évtizeddel azután, hogy visszatért a koncentrációs táborból. Valószínűbbnek tartom, hogy a munka során kristályosodott ki benne, és ezért tarthatott több mint tíz évig ennek a kötetnek a megírása.

A makacsság és szituációidegenség együttállása hagyományosan a komikum forrása szokott lenni. A *Sorstalanság* lapjain viszont mindkét elem átlényegül, hiszen egész egyszerűen az életben maradás eszközzé válnak. Köves kommentárjaiban semmiféle szándékolt irónia sincs, ám pusztán a szituáció folytán óhatatlanul is ironikus felhangot kapnak. Ez teszi a *Sorstalanságot* módfelett kényelmetlen könyvvé. Mert hiszen mosolygathatunk-e a Senecát idéző iskolaigazgató kapcsán levont következtetésen: „nem az iskolának, hanem az életnek tanulunk», idézte szavát. Akkor hát viszont, ez volt a nézetem, eszerint mindvégig kizárólag Auschwitzról kellett volna tanulnom. Mindent elmagyaráztak volna, nyíltan, becsületesen, értelmesen. Csakhogy az iskolában erről, négy esztendő alatt, még csak egyetlen szót se hallottam. De persze elismertem, feszélyező volna, no meg nem is tartozik hozzá a műveltséghez, beláttam.”

A *Film*ben az idős Buster Keaton kidobja az ajtón a macskát, és visszamegy a kutyáért; amíg kidobja a kutyát, ismét bejön a macska; visszamegy a macskáért, de ahogy kidobja, bejön a kutya, és így tovább. Nincs a jelenetben semmi vicces, távoli, halvány visszfénye ez csak a régi, harsány burleszktrefáknak, de a nézőnek, aki jól tudja, hogy kit lát a vásznon – a rezzenetlen arcú komikus-legendát, aki önmagának a kísértetét alakítja –, akarva-akaratlanul is kényelmetlen mosolyra húzódik a szája.

A semmirekellők

Déry Tibor: *A befejezetlen mondat*

„A könyvek értelemmel ruházzák fel az életet. A baj csak az, hogy az élet, amit értelemmel ruháznak fel, mindig valaki másé, sosem a sajátod.”

(Julian Barnes)

(Rózsáné esete Kirkével)

Kezdjük talán Rózsa Lajosnéval.

A regény vége felé a pesti munkásnőt az illegális kommunista párt kimenekíti a Szovjetunióba. Rózsáné, akinek az alakját Déry előbb mitikus ósanyaként formázza meg, hogy aztán fokozatosan bontsa ki az asszony sérülékenységet, esendőségét az archetipikus alakzat mögül, munka nélkül van, mindkét gyermekét elveszítette (amiben ő sem teljesen ártatlan, így hát lelkifurdalás gyötri), a férje pedig hosszú börtönbüntetését tölti. Kudarok tömkelege áll mögötte, miközben a határsávon keresztül átsétál az új életébe. S ebben a pillanatban fájdalmas vonzódás bontakozik ki benne addigi sorsának színtere, a pesti proletárvilág, közelebről pedig az angyalföldi bérház szűkös atmoszférája iránt:

„A búcsú délibábos, tündéri percében az a különös meggyőződés alakult ki benne, hogy neki, Rózsa Lajosnénak tulajdonképp tűrhető, sőt sok tekintetben irigylésre méltó, végeredményben oly remek, érdekes élete volt, amelynek nehezen mond az ember búcsút; az emlékezet, mint egy fordított Circe, aki a disznókat változtatja át emberekké, maga köré gyűjtötte pocsolójában fetrengő régi napjait, s felemelve varázspalcáját megigézte őket; abban a percben elfelejtettek rőfögni, és méltósággal, értelmesen és bájosan énekelni kezdtek.”

Rózsáné sajátos figura *A befejezetlen mondat* számos szereplőt mozgató világában. Egyfelől mitologikussá növesztett képviselője egy típusnak,

a proletár *mater familias*-nak, akinek az esetében a család helyét az osztály veszi át, s így teljes élete az ügy, a munkásosztály történelmi győzelmének az ügye körül forog. Ugyanakkor a magabiztos küldetésudat sűrű szövésű fátylán egyre érzékelhetőbben sejlnek át a Pestre került, talajvesztett parasztlány vonásai. A mozgalom tölt ki minden helyet az életében, a rokonaival nem tartja a kapcsolatot, s emberi viszonyait kizárólag a környező világ számára egyetlen létező aspektusa: a politikai tudatosság elve szervezi. Mindemellett személyiségének mélyére, a szerep burka mögé rejti azt a tulajdonságát, mely sebezhetővé tenné abban a környezetben, melyben élnie adatott: Déry matrjuska-babaként írja le Rózsáné lelkét, melyben a legkisebb, de legsúlyosabb darab a gyöngédség volna, mely „a nála nagyobb, de könnyebb indulatok” központja is egyben.

Ettől a bizonyos szempontból hatalmassá, emberfölöttivé növelt szereplőtől úgy vesz búcsút a regény, hogy végpontra jutott életét az emigráció új esélyével ajándékozza meg; ám ugyanakkor a karakter esendőségét is véglegessé növeli, és elnéző megértéssel szembesít Rózsáné eredendő naivitásával: „Ismerte Lenin és az orosz forradalom néhány más vezetőjének nevét, de alapjában az volt gyanúja, hogy az orosz forradalmat is a magyar hadifoglyok csinálták. Úgy érezte magát, mint a fővárosi tanár, akit vidékre helyeznek át, vagy egy angol államhivatalnok, aki Londonból a Bahama-szigetekre kerül.”

Az elbeszélő nézőpontja – mint szinte mindvégig a regényben – itt is tágasabb az adott szereplőénél, és – mint szinte mindvégig a regényben – itt is érzékelteti finom, ironikus távolságtartását az adott szereplőtől. Rózsáné emigrációja nem diadalmas exodus, és korántsem az ígéret földjére vezető út kezdete. Az asszonyt a saját emlékei kötik gúzsba, mint mindenütt minden fontosabb szereplőt *A befejezetlen mondat*ban, és ebben – az emlékezet identitásalkotó munkájában – proletár és nagypolgár egyként részesül.

E két szembenálló világ konfliktusa – ha tetszik, az osztályharc – a regény értelmezésének fő kontextusa. S ha az alábbiakban más kérdéseket igyekszem is kibontani Déry Tibor munkájából, eszem ágában sincs depolitizálni a könyvet. Csak éppen érdemes volna talán áthelyezni *A befejezetlen mondat* politikumának a súlypontját. Az a beszédes érdektelenség ugyanis, mely ma a regényt övezni látszik, elsősorban a politikai tétek félreértésének köszönhető.

Ám valóban félreértésről van-e szó? 1947-ben, az első megjelenés évében aligha lehetett máshonnan olvasni a művet, mint a magyar kommunista párt története (és, ami nagyjából ugyanaz, pillanatnyi viszonyai) felől. Lukács György vádja, miszerint Déry kritikái felhangok nélkül ábrázolja a korabeli kommunista mozgalom elzárkózó, szektariánus jellegét, mely párbeszédképtelenné, más társadalmi osztályok meggyőzésére alkalmatlanná tette a pártot, tovább visszhangzik a Kádár-kori recepcióban, amint azt Szolláth Dávid kitűnő tanulmánya, *A befejezetlen mondat* friss és éles szemű újraolvasása kimutatja. („Az elkötelezett regény mint a kommunista magatartásformák bírálata”, *Literatura*, 2006/2) S amikor már tágabb szemszögből lehetett volna szemügyre venni a művet, Déry – és különösképp *A befejezetlen mondat* maga – valamiképp eltűnt az érdeklődés homlokteréből. Ennek az olvasásszociológiai folyamatnak a feltérképezése kétségkívül érdekes feladat volna; itt és most azonban érjük be annyival, hogy a munkásmozgalom természetére vonatkozó kérdések túlsúlya valóban nem lehetett képes irodalmi érdeklődésre méltó olvasmánnyá tenni a könyvet.

Ám ha azzal a szerénytelen föltételezéssel élünk, hogy az irodalmi emlékezet is afféle fordított Kírké volna, a helyzet egyáltalán nem reménytelen. Mindehhez azonban először is zárcserét kell végrehajtanunk a politikai olvasat ólajtáján.

(Lukács György esete István elvtárrsal)

Közismert tény, hogy Déry Tibor olyan időszakban (1934-től 1938-ig) írta meg *A befejezetlen mondatot*, mely finoman szólva nem volt igazán alkalmas a mű megjelenetésére. Ha jól belegondolunk, nem akármilyen alkotáslélektani szituációról van szó: a szerző négy esztendő munkájával úgy vet papírra egy világirodalmi igényű modernista nagyregényt, hogy mindeközben számolnia kell munkája publikálhatatlanságával. Az „illegális” regényírás gesztusa kézenfekvő módon illeszkedik az illegális ellenállás nagy elbeszélésének 1947 utáni rendjébe, és az sem különösebben meglepő, hogy az adott időszakban nem merül, nem merülhet föl a kérdés, miszerint a regényírás és a politikai ellenállás mégiscsak más természetű tevékenység volna. Déry regénye ugyanis – ez talán első pillantásra is nyilvánvaló – nem a politikai meggyőzés vagy urambocsá’ a mozgósítás igényével született; nem „emlékművet állít” a harmincas évek munkásmoz-

galmának, hanem a regény világába emeli, a regény világának az *egyik* fő hatóerejévé teszi azt. Magának e gesztusnak a politikai és művészi merészségét és hitelességét nehéz volna túlbecsülni. Ez utóbbinak a velejárója az a tagadhatatlan tény, hogy *A befejezetlen mondatból* hiányzik bármiféle munkásmozgalmi vagy akár társadalmi didakszis, illetve pedagógia. Déry Tibor elsőrangú író, aki tisztában van azzal, hogy a regényt épp a sokértelműség, a nézőpontok rögzíthetlensége teszi igazán elevenné. A kommunista munkásmozgalom tárgya ugyan, de nem kizárólagos témája vagy éppen utópisztikus horizontja a műnek.

A furcsa kettősséggel természetesen a korabeli olvasónak is szembesülnie kellett, miszerint *A befejezetlen mondat* mindamelllett, hogy a munkásság világának talán legmagasabb színvonalú magyar irodalmi ábrázolása, furcsa módon mintha mégis túlságosan gyakran helyezné máshová a súlypontokat: mintha a dubrovnikai panzió kis szobáját beragyogó napfény legalább olyan jelentőséggel bírna, mint az angyalföldi proletárvilágban játszódó jelenetek. A regény baloldalisága ugyanakkor a későbbiek során is elfedte az a tény, hogy *A befejezetlen mondat* fő ambíciója éppenséggel nem ennek a baloldaliságnak a transzparenszé tétele, megvallása volna. Nem a direkt politikai konfesszió, és nem is a direkt politikai analízis – noha természetesen mindkettő kiolvasható belőle.

A szerteágazó, számos emberi élet pályát fölrajzoló nagyregény központi szereplője a nagypolgári családjával szakító és a munkások világához közeledő Parcen-Nagy Lőrinc, akinek a sorsa, baloldali fordulata első pillantásra nyilvánvalóan rímél Déryére. Ám voltaképpen meglehetősen tessék-lássék megtérés az övé, hiszen *de facto* nem válik kommunistává. Szolláth Dávid említett tanulmánya finom elemzését adja *A befejezetlen mondat* „politikai viszonyainak”. Megfigyelése szerint Lőrinc esetében „a megtérési narratíva kettéválk”: a fiatalember értelmiségi kommunista környezete „a párthoz való közeledésként értelmezi Lőrinc viselkedését, ezt az elbeszélői főszólam azonban (jóhiszemű, de Lőrinc sorsára nézve káros) félreértésnek minősíti. Az előbbi a *párthoz* közelítve önmagát a kollektív akaratnak alávetni akaró, de alávetni nem képes Lőrinc történetét mondja el. Az utóbbi pedig *egyreszemű* (...) majd egy *közösséghez* közeledő, önmagát ezáltal megmenteni és kiteljesíteni vágyó Lőrinc történetét adja elő. A konvencionális megtérési narratíva aszimmetrikus kettéválása után a megtérési narratíva kritikája bontakozik ki. Mint később látni

fogjuk, ez a kritika a szektarianizmus általános kritikájába illeszkedik a regényben.”

Lőrinc indítékai tehát legalábbis homályosak, jobbra addigi életének tagadásából táplálkoznak, semmint a történelmi szükségszerűség fölismeréséből. Ösztönös tiltakozás inkább, mintsem valamiféle igazság fölismerése. S mindettől talán nem független, hogy Déry a kommunista mozgalmat korántsem abban a kedvező színben mutatja be, mint ahogy azt az 1947-es első kiadás értelmezői láttatni igyekeznek. Lukács György 1948-as, a regény befogadástörténetét alapvetően meghatározó írásában (*Levél Németh Andorhoz. Déry Tibor regényéről*), miközben elismeri, hogy az elmúlt időszak magyar irodalmának egyik legnagyobb teljesítményéről van szó, azt kifogásolja, hogy a harmincas évek elzárkózó-szektás kommunizmusa, a „proletár aszketizmus” egyben a munkásmozgalom szemhatárát is jelenti a regényben. Amiben alighanem igaza is van; más kérdés, hogy mindez egyáltalán nem a véletlen műve. Jól látja, hogy a regénybeli elkötelezett, tudatos kommunista mozgalmárok torzképek, csak hát akkor és ott nem-hogy levonni, de regisztrálni sem lehetett ennek a konzekvenciáját, miszerint *A befejezetlen mondat* messze nem a kommunista párt apoteózisa.

Lukács ehelyett a merev, szektariánus elkülönülésen túllépő, osztálytudatos kommunista alakját hiányolja a regényből. Efféle szereplő (melynek a fölbukkanása menthetetlenül fölborította volna a könyv kényes egyensúlyát) valóban nem jelenik meg a kötet lapjain. Déry a regény két fontos kommunista nőalakját, Rózsánét és Lőrinc szerelmét, a táncművész Krausz Évit olyan emberekként ábrázolja, akik életük minden pillanatában – némi gögtől sem mentesen – a végső célra függesztik a tekintetüket, és minden pillanatnyi viszonyt, eseményt ennek a fényében ítélnék meg. Ugyanakkor a regény talán legjelentősebb kommunista figurájából, István elvtársból már hiányzik bármiféle osztálygőg. Mindez pedig – amint azt búcsúlevelében, ebben a machiavellisztikus kommunista hitvallásban kifejti – kemény önformáló munka eredménye, mely még szélsőségesebbé, mintegy a hivatásos forradalmár „emberi gyöngeségektől” mentes prototípusává teszi a figurát, s melynek során arra a meggyőződésre jut, hogy az ember jó és rossz tulajdonságai egyaránt felhasználhatók a nagy cél elérése érdekében. A „gyarló emberi természetet” kell felhasználnia a bolsevik pártnak, és az öntudatos kommunistáknak magukra kell vállalniuk „ezt a bűnt elvtársainkkal és ellenségeinkkel szemben, s épp mert csak a teljes és

feltétel nélküli győzelem teheti majd jóvá azt, amit önmagunk ellen elkövettünk, azért kell a végsőig harcolnunk minden eszköz igénybevételével és semmitől sem visszariadva. Az, hogy az életünket feláldozzuk, az két rossz fityng ahhoz képest, amit erkölcsi javakban kockára teszünk ebben a harcban.” István elvtárs mintha csak Lukács nevezetes, 1918-as esszéjének, *A bolsevizmus mint erkölcsi problémának* a legrosszabb lehetőségeit („a bolsevizmus azon a metafizikai föltevésen alapul, hogy a rosszból jó származhatik, hogy lehetséges, mint Razumihin mondja a *Bűn és bűnhődés*-ben: az igazsághoz keresztülhazudni magunkat”) igyekezne valóra váltani. S ezeket a nyilvánvaló áthallásokat az immár kommunistává lett Lukács 1947-ben természetesen kénytelen elengedni a füle mellett.

A befejezetlen mondat kommunizmus-képe tehát korántsem hízog: szektaszertű, antiindividualista és messianisztikus közösség rajzolódik ki a lapjain; ahogy Szolláth Dávid megjegyzi, a regény a „Kommunista Párt önértelmezésével szemben nem a körülményeknek, azaz az elnyomó politikai rendszernek, az illegalitás kényszerhelyzetének tudja be két világháború közötti kommunista mozgalom szektarianizmusát. A kommunista aszketizmust önújratermelő folyamatnak mutatja be, a szektarianizmust pedig az aszketikus etika közösségi kiteljesedésének.”

Déry ugyanakkor nem azonosul mindezzel, és nem is veti el, hanem regényt ír: az ebben fölbukkanó eszmék, hitek és meggyőződések mind-mind a regényvilág dinamikájának a szolgálatában állnak. Ennek eredményeként úgy képes a kommunista mozgalmat műve egyik meghatározó elemévé tenni, hogy eközben a könyv maga nem válik történelmi vagy történetfilozófiai tézisek gyűjteményévé. Ismét Szolláth tanulmányát idézem, aki Déry alapvetően ironikus szerkesztésmódjára hívja föl a figyelmet, mely az osztályharc logikája alapján ábrázolt világot „szimmetria-elvű elbeszélésmóddal mutatja be”: „*A befejezetlen mondat* elkötelezettségének pártatlansága abban áll, hogy ugyanazzal vádolja a kommunizmust, mint amivel a tőkés társadalmat: eltárgyasítja az embert. A pártot az aszketikus önfegyelmzés függőségi rendszere tartja össze, hasonlóképpen ahhoz, ahogyan a polgári társadalmat a tőke hatalmi és birtokviszony-rendszerre.” Valóban mélységesen ironikus, amikor a nagypolgári szalonban folyó társasági-hatalmi játszma jó pár száz oldallal később megismétlődik más szereplőkkel az angyalföldi bérház egyik lakásában; emlékezetes Rózsáné jellemzése is, aki ugyanazzal a féltékenységgel őrködik környezete proletár

öntudata fölött, mint a polgári bridzsszalonn háziasszonya a játékpártnerein, vagy eszünkbe juthat a kommunista társaságnak a kispolgári ízléstelenséget osztályszempontok alapján reprodukáló sznobériája, akiknek a szemében a harmadosztályú baloldali írók fölött állnak Babitsnak vagy Móricznak („ha esetleg nem is érik el mindig »stílusban«” őket), s ahol a politikailag büntetett előélet és a szegényes ruházat elengedhetetlen a társasági belépőhöz. A Lőrinc szemében oly visszatetsző „nyugodt, kíméletlen polgári önbizalom (...), melyet semmi más nem igazol, csak az osztályhelyzet”, valamiképp ugyancsak megképződik ezekben a körökben is. S valóban úgy tűnik, hogy Parcen-Nagy Lőrinc rezervált, udvarias tartózkodása egyszerre szól e kétosztatú világ mindkét felének.

Meggyőződésem, hogy a regény világát egyensúlyban tartó gesztus a főszereplőnek ez a tétovasága volna. S mivel messzemenően egyet kell érteni Lukács bíráló megjegyzésével, miszerint *A befejezetlen mondat* a maga összetettségében és nyelvi sokrétűségében nem a dolgozó tömegeket célozza meg, tehát a regény lehetséges olvasói nem Rózsáék, hanem éppenséggel Parcen-Nagyék volnának, ideje szemügyre venni ezt a kellemes modorú, jó házból származó fiatalembert.

(Parcen-Nagy Lőrinc, avagy a hajnalpír esete az alkonyfényvel)

Németh Andor 1947-es, *Széljegyzetek egy nagy regényhez* című recenziója *A varázshegy* Hans Castorpjához hasonlítja Lőrincet, s valóban, a regény hőse emlékeztet Thomas Mann alakjára: kissé vérszegény, előkelő vendégként téblábol mind az úri szalonokban, mind a proletárok között. Ugyanakkor Déry azzal, hogy beemeli a munkásmozgalom politikumát a polgári nagyregény világába, el is távolítja azt a sajátos burkot, mely a szemlélődő hős típusát körülveszi. Vagy fogalmazzunk óvatosabban: körs-körül repedések támadnak ezen a burkon. Déry mindjárt a történet kezdetén, a második fejezet vonatútja során fölrobbantja a társasági regényt: alig néhány oldalon azonnal napvilágra kerül minden eltitkolt szenny, jóformán mielőtt még a szereplők felsorakoztak volna. Megtudjuk, hogy Parcen-Nagy Károly csődbe ment és öngyilkosságot követett el, felesége egy életen át csalta, és második gyermeke, Désirée a szeretőtől származik. Mindezt a szűkebb család, az özvegy és a két testvér, Lőrinc és Désirée távolságtartása, mi több, kommunikációképtelensége, közönye tetézi. Az összeomlás villámgyorsan megy végbe, s mire a szereplők Dubrovnikba

érnek, már semmilyen titok nincs lepel mögött. Az üdülőhelyen aztán folytatódik a kivezetés a társasági regényből: hűvös hangú, cinikus kommentár tájékoztat az egyiptomi hölgy esetéről, aki természetben szerette volna kiegyenlíteni szállodai tartozását, ám az igazgatót *in flagranti* kapta a szabopincérről; vagy éppen blazírt politikai eszme-futtatások zajlanak a német vendégek között, amire a naiv svéd hölgy páros kontráz rá („Sigenhilde és én szociáldemokraták vagyunk, és elítéljük Hitler urat, mert nem viselkedik fairül”). Déry pontos vonásokkal érzékelteti, hogy ez a világ együtt merül alá az adriai naplementével.

Kézenfekvő azzal a várakozással olvasni a továbbiakban, hogy az életet üresnek és értelmetlennek találó, az osztály korlátait átlépő polgár baloldali „megtérésének” a története pereg majd a szemünk előtt. Ám ha túljutottunk az ezernéhány száz oldalon, rá kell döbbernünk, hogy Parcen-Nagy Lőrinc voltaképpen nem járja be ezt a számára „rendelt” utat. Története nem klasszikus megtéréstörténet, mint ahogy környezetével való szakításának a motivációja is más, mint várhatnánk.

E motivációt illetően Déry nem hagy bennünket kétségek között. A kulcsot a regény kilencedik fejezete adja meg, mely teljes egészében Lőrinc egyes szám első személyű naplója. Első pillantásra nem nyilvánvaló, hogy mi szükség itt a naplóformára. Ráadásul az is rendkívül zavarba ejtő, hogy Lőrinc szövege nyelviileg nem válik el a regény fő szövegtől. Ez a narrációs egybeesés akár hibának is minősülhetne, miközben nyilvánvaló, hogy nem a szerző ügyetlensége áll a háttérben: Déry természetesen képes a stílári és gondolati különbségtételre, elégséges bizonyíték erre Parcen-Nagy Károly vagy a Parcen-Nagy nagymama remekbe szabott levele. Szándékos fogásról van szó, melynek célja minden bizonnyal az elbeszélői szólam és a szereplő szólama közti ironikus távolság eltörlése. Déry ugyanis ennek az iróniamentes, közvetlen vallomásnak egy rövid részletében vet számot hőse indítékaival.

A fiatalember először is elhárítja magától a részvét tradicionális gesztusát: „az emberi szenvedés, jelen esetben a nyomor, általában nem hat meg, inkább visszataszít”, jelenti ki. Ezt követően tér ki rá, hogy miért találja mégis vonzóznak a munkásmozgalom miliójét. Némileg hosszabban idézem Lőrinc szövege: az öntudatos kommunista munkás „magatartásában van valami, ami megejt, s ami (...) egyre nagyobb varázssal van rám: az egymás közti érintkezés és beszéd pontossága és közvetlensége, amely

úgy hat, mintha halálos veszélyben forgó emberek érintkeznének egymással, akik kénytelenek mindig s mindenütt rögtön a tárgyra térni, s tudják, hogy mit akarnak. A proletárok élete, úgy gondolom, állandóan közvetlen veszélyben forog, s magatartásuk csak annyiban különbözik az utolsó óráikat élőkétől, amennyiben a fejük fölött függő fenyegetés állandósult, s ennyivel megszokottabb s temperáltabb; mozdulataik csak ennyivel lassúbbak a halálküzdelemnél, s mindig levezethetők emeből vagy lefordíthatók ennek nyelvére. (Hogy miért van kedvemre ez a komor sűrűség?) A szemlélődést, amelyre kárhozotva vagyok, unom; eltekintve attól, hogy egyre lehetetlenebbé válik egy cikázó és nyugtalan világ közepette, amely lerántotta magáról takaróját; hogy fest egy magányosan álló ember a táncoló sokaság között?... szédülni kezd. De velük táncolni nincs kedvem.”

A világ, amely „lerántotta magáról takaróját”: miközben eltávolodik saját környezetétől, Lőrinc rálátást nyer a társadalmi viszonyok egyenlőtlen szerkezetére. Nem valamiféle elvont igazságérzet, és nem is konkrét méltánytalanságok fölötti tiltakozás vezet. A részvét, a filantróp hajlam hiányzik belőle: Déry nem kockáztatja meg, hogy ennyire egyszerű magyarázattal intézhessük el hőse lázadását. Nem is eszményíti az általában vett proletárvilágot: bizonyos személyek *egyedi* példája váltja ki Lőrinc vonzódását, ám a polgári és a munkásvilág Szolláth Dávid által leírt szimmetrikus szerkezete fölerősíti a mindenféle emberi közösségre jellemző jegyek, a türelmetlenség, a szerepjátszás, a sznobéria általános érvényét. S az sem véletlen, hogy az olvasó belépése a harmadik fejezet elején az angyalföldi világ belső bugyraiba távolról sem teszi vonzóvá ezt az atmoszférát: arról értesülünk, hogy egy elkeseredett asszony dühében agyonverte a saját beteg kislányát, mert az kihányta a kávéját. A bérház lakói pedig ennek a súlyos társadalmi tabunak a megszegését valamiféle furcsa sztoicizmussal fogadják: Déry határozott mozdulattal választja le a történetet a szegénység olcsó romantikájáról.

Parcen-Nagy Lőrinc saját életének a csődjére keres választ, s e válasz keresése közben lesz figyelmes mindazokra, akik hiteles tartással képesek szembeszegülni saját nyomasztó viszonyaikkal, a „cikázó és nyugtalan világgal”. Németh Andor *A befejezetlen mondat* prousti technikájáról vagy inkább antropológiájáról szólva azt írja, hogy a prousti személyiségnek nincs magja, csak habitusai, ennél fogva egyedül az emlékezet képes dacolni a héralkeitoszi alaktalansággal. S valóban úgy tűnik, hogy Lőrinc

vonzalmát munkásokhoz nem egyéb táplálja, mint ez a szembeszegülés a világ héralkeitoszi karakterével. Déry nem csupán fölrobbantja a társadalmi regényt azáltal, hogy eltörli a társadalmi felszín és a titkok szférája közti távolságot, hanem – ami legalább ilyen fontos gesztus – egyszerismind kiterjeszti a prousti koncepciót a kétosztatú társadalmi-politikai térre. Az osztályszerkezet szempontjából megosztott világot keresztbe metszi az emlékezetnek ez a sajátos munkája.

Kérdés ugyanakkor, hogy kinek az emlékezetéről van szó.

(Rózsa Péter esete Rilkével: saját halál – saját élet?)

Lőrinc közeledése a munkások világához több állomáson keresztül zajlik. Szakit családjával, és magához fogadja Rózsáné kiskamasz fiát, Pétert. Az illegális kommunista párt konspirációs célokra használja a lakását, s miután lebuknak, Lőrincre kéthónapos börtönbüntetés vár. Ezután következik tiszavirág-életű, tévedésnek bizonyuló szerelme Krausz Évivel, végül pedig beköltözése az angyalföldi bérházba, ahol kisvártatva kiveti magából az idegen környezet – a váratlanul keletkező csetepaté pedig Péter véletlen halálához vezet. Az első két alkalommal Lőrinc egyes személyekhez igyekszik közel kerülni, a harmadik félresikerült kísérlet során már a proletár környezethez közeledik.

Közös ezekben a próbálkozásokban, hogy mindhárom alkalommal kudarcot vall. A regény mégsem egyszerű kudarc sorozatként mutatja be Lőrinc történetét. Mindehhez túlságosan is gazdag szövést a mű: számos szálon fut, sok szereplőt, sok színt mozgat, így Lőrinc kísérletei beágyazódnak ebbe a folytonos zajlásba. Annál is inkább, mert hamar nyilvánvalóvá lesz, hogy az impresszionisztikus ábrázolásmód (gondoljunk a vonatfülke ablakából feltáruló látvány változásaira, vagy a dubrovnikai fényorgia emlékezetes leírására) nem pusztán ornamentikus eleme az elbeszélésnek, hanem ismeretelméleti súllyal is bír: a folytonosan változásban lévő hangulatok, benyomások folytonos rögzítése annak a belátásnak a következménye, mely szerint „nincs más valóság, mint a részlet”. Rendkívül jellemző, hogy amikor a bécsi munkásfelkelés idején Krausz Éviék behatolnak az ostrom alatt álló házba, a városkép realiztikus-tárgyilagos megjelenítését követően hirtelen a belső tér fényei és illatai, illetve az apró benyomások veszik át a főszerepet: „Az ágyúzás alatt minden dörrenésre a szappanhab a tükrön lágyan megremegett.”

Mindennek a részletek iránti ismeretelméleti érdeklődésnek még nagyobb súlyú prózapoétikai következménye Déry *en passant* szerkesztés-módja. Az olvasó mintegy mellékesen, odavetett megjegyzések, sietős kitérők formájában értesül olyan horderejű tényekről, mint például Lőrinc házassága, melyet a családja elől is titkolt, s melynek során hamar özvegyiségre jut; vagy éppen egy hosszú beszélgetést követő közbevetett mondat tudatja, hogy Lőrinc Désirée-vel „életében többé nem találkozott”. Nem csupán arról van szó, hogy ezek az *en passant* előreutalások, a különféle szereplők sorsának (halálának!) időnként mellbe vágó előrevetítése alapján határozza meg *A befejezetlen mondat* elbeszélés-módjának dinamikáját. A „lényeges” és „mellékes” információk efféle váratlan súlyozása gyakorta a mellékes tények csoportjába sorolja mindazt, amit egyébként egy adott életút dramaturgiai fordulópontjainak gondolnánk: az emlékezet működése, mely a regény világábrázolásának talán legfontosabb eszköze, más részleteket tart kiemelésre és megörökítésre méltónak.

Így eshet meg, hogy az apró benyomások tényleges perdöntő erővel bírnak. Amikor Parcen-Nagy Lőrinc fölkeresi Rózsánét az angyalföldi lakásban, mert meg akarja nyerni a beleegyezését ahhoz, hogy magához vegye Pétert, a szoba „nedves, kissé savanyú, pállott szaga” gyerekkori lakásuk cselédszobájának a szagát idézi föl benne: „idegenszerű, ellenszenves és mégis vonzó szag volt, amely oly erélyesen elválasztotta a cselédszobát a lakás többi részétől, mintha ez más földrészen feküdnék, ismeretlen növényzettel, más légköri nyomás alatt s egy idegen állatfajta kigőzölgésébe áztatva”. A polgári környezetből érkező fiú találkozását a proletárvilággal ezek az érzéki benyomások jóval pontosabban körülírják, mint az eszmék és az elvek megvallása. Az ezt követően fölbukkanó közös folyosói árnyékszék látványa, illetve későbbi emléke Lőrincet „öntudatlanul jobban elidegenítette családjától és osztályától, mint a proletárnyomornak akárhány nyersebb s érzelmesebb példázata”. Déry a polgárfiú szakítását saját osztályával nem a történelmi vagy politikai, hanem a pszichológiai „igazság” jegyében ábrázolja: s amilyen mértékben aláássa ez a tény *A befejezetlen mondat* direkt politikai olvasatait, paradox módon épp ilyenformán biztosít a számára tágabb értelemben vett politikai hitelességet.

A fiatalembert a bérházban érő benyomások sorozatát a szomszéd lakásból beszűrődő jajveszékelés zárja: egy lakó a feleségét veri, és erre a hangra – „az ellentétek játékánál fogva” – az adriai öbölben horgonyzó vi-

torlás emléke úszik be Lőrinc gondolataiba. Az emlékezet mozgásának ez a kiszámíthatatlansága, váratlansága a hosszabb kitérőkkel, mellékszálakkal tarkított történetvezetésre is rányomja a bélyegét; az emlékezés munkája Déry regényében azonban ennél is nagyobb, a teljes emberi életet igazoló jelentőséggel bír. Mindehhez azonban érdemes szemügyre venni, hogy a fontosabb szereplők sorsa milyen lezárást-igazolást nyer a kötet lapjain.

*

A regény címe egyértelműen a zárójelenetet emeli ki. Krausz Évit, aki Bécsben megismerkedik élete nagy szerelmével, a horvát Abramovics mérnökkel, váratlanul hazarendeli a párt Budapestre. (Az olvasó az *en passant* elbeszélés-mód révén korábban már értesült róla, hogy Évi útja innen Németországba vezet, ahol később elfogják és kivégzik.) Krausz Évi és Abramovics háromhetes szerelme „egyértelmű felelet” a „kérdősködő világnak”. A férfi nem kommunista, de még csak nem is szimpatizáns (mint Lőrinc volt): a huszonhat éves Évi ezúttal olyan férfival találkozik, akit önmagáért képes szeretni. Mindehhez képest a befejezetlen mondat, melyet a vonat ablakából kiált oda Abramovicsnak, némiképp súlytalan-nak és hamisnak tetszik: „Élj ezután tisztességesebb életet (...), élj ezentúl tisztességesebben, mert szavamot adom, hogy különben nem jövök többé vissza. Azt képzeled, hogy egyedül vagy a világon, s hogy ez felnőtt emberhez méltó élet...”

A zárlat persze olvasható úgy is, hogy a regény ezt „üzeni” a távozó kommunista lány szájából. Ugyanakkor Évi tisztában van vele, hogy soha többé nem fogja viszontlátni a férfit; ennek fényében a búcsúba foglalt biztatás nem több kegyes hazugságnál. Így pedig kérdés, hogy érdemes-e egyáltalán befejezni ezt a mondatot? S ha visszalapozunk egy fejezetnyit, azt látjuk, hogy az utolsó előtti, a tizennyolcadik fejezet szintén egy befejezetlen mondattal zárul. Lőrinc anyja, Laura, az özvegy elérte, amiért egész életében küzdött: tisztességes életjáradékot csikart ki magának a Parcen-Nagy családtól, amelynek a segítségével el tudja vetetni magát idős szeretőjével. Győzelme azonban pirruszi győzelemnek bizonyul, s ebben a pillanatban kietlennek, elhibázottnak találja az életét. Úgy dönt, hogy fölbontja az eljegyzését, s magányosan él tovább. Eljegyzése napján bezárkózik a szobájába, és előveszi gyermekkori játékait, a babaházat és

a Teddy-mackót. A mackót megpróbálja begyömöszölni a babaházba, és ekkor következik az ő befejezetlen mondata: „Nem fér be – morogta. Egy kissé elszégyellte magát, nem bírta folytatni a mondatot, olyan reménytelenül ostoba volt az egész játék.”

Két pótcselekvésként elengedett, többé-kevésbé értelmetlen, elharpott mondatokkal búcsúzik a regény a két fontos női szereplőjétől. (Bár ha úgy akarjuk, legalább három befejezetlen búcsúmondatot találhatunk a regényben – István elvtárs búcsúlevele ugyancsak megszakad a mondat közepén: „A jó politikusnak az a feladata, hogy megkeresse...”) Ez a két meghatározóan fontos szereplő, a befejezetlen mondatokkal búcsúzó Krausz Évi, illetve az özvegy Laura nem *saját halált* hal, bizonyos értelemben elszalasztja a sorsa beteljesedését. „Saját halálát add meg, Istenem, / mindenkinek, azt, mi létében érik, / amelyben vágy volt, ínség s értelem”, így szól Rilke nevezetes verse (Nemes Nagy Ágnes fordításában), mely akár *A befejezetlen mondat* sorvezetőjeként vagy vízjeleként is olvasható. Az életet igazoló, rilkei saját halál Parcen-Nagy Désirée-nek és Péternek adatik meg a regény hősei közül. Désirée élete alkonyán visszatér a dubrovnikai panzióba, és egykori szobájában hal meg, újraélve a réges-régi naplemente élményét: „Számptalan csalódás érte életében, de mert ez a reménye beteljesedett, ti. hogy a nap ugyanúgy nyugodott még le az Adria fölött, mint huszonhét évvel ezelőtt – kibékült csalódásaival és bizakodva halt meg. (...) Egy hajszálfinom, érzékeny kérdés tett fel magának 27 évvel ezelőtt, s az élet körülményesen – mint egy megbízható, józan üzletember – 27 évig tartó hosszas magyarázatok után – amelyek gyakran csak kifogásoknak látszottak – igennel felelt a kérdésre: a világnak egy mélyebb és szépen fel-futó összhangjára kellett ebből következtetnie.” Péter halála pedig, mint az elbeszélő kommentárban megtudjuk, „egyéni kérdésre adott egyéni felelet”. Ez a kulcsfontosságú kommentár a saját halál kérdését közvetlenül csatolja vissza a Lőrincet a szervezett munkásosztályhoz húzó szimpátia, a halál közelségéből adódó „komor sűrűség” korábban említett kérdéséhez. S innen nézve úgy látszik, Déry fő kérdése nem más, mint hogy lehetséges-e autentikus, saját életet élni (és saját halált halni) a történetileg meghatározott, osztályharc tagolta társadalomban élő ember számára.

Ám mintha még ezzel a válasszal sem stimmelne valami. Désirée halála valóban egységessé, autentikussá teszi a nő sorsát: az adriai naplemente látványa mintegy esztétikai igazolással látja el az életét. (S hogy az efféle

esztétikai igazolás igénye nem csupán az uralkodó osztály sajátja, arra álljon itt példaként az idézet István elvtárs leveléből, s legyen ez a búcsúnk is egyszersmind a derék bolseviktól: „Azt is bánom, hogy kimaradok a legközelebbi tíz esztendőből, s nem érem meg azt a napot, amikor a proletariátus a dicső harc végeztével átveri pálcáját az ellenség vékonyán. Nem kétséges, elvtársak, hogy ez előbb-utóbb meg fog történni, s maga a várható eredmény nem is nyugtalanít, de gyarló eszemmel nem látom jól azokat az érdekesítő történelmi formákat, amelyek között ez be fog következni, s olthatatlan kíváncsiságotam magammal kell vinnem a sírba. Az ember ilyen időkben örökké szeretne élni.”) Ám Péter halála – mely alighanem az egész regény egyik drámai csúcsa – korántsem intézhető el ennyivel.

A gyereket, aki a hirtelen támadt csetepatében ösztönös mozdulattal a Lőrincnek szánt késszúrás elé ugrik, és ebbe a sérülésbe hal bele, elkeseledés tölti el a kórházi ágyon: „Utolsó pillanatáig abban a tévhitben élt, hogy halála éppoly ostoba, mint öccsé.” Mindez pedig „életének abba a legkegyetlenebb, de utolsó tévedésébe ejtette, hogy csak a tények számítanak az emberi életben”. Ezért lehet, hogy a tények iránt oly elkötelezett Rózsáné kórházbeli kifakadása Lőrinc számára mintha valamiféle feloldozó közösséget létesítene Péterrel: „Semmirekellők! – ismételte az asszony, ezúttal többes számban. Lőrinc hangosan felsóhajtott, és visszaült a helyére.” Ugyanakkor Déry olyanformán igazolja Péter halálát, illetve Péter halála olyanformán igazolja Lőrinc életszemléletét, hogy mindez magára a haldoklóra voltaképpen nem jár semmiféle következménnyel. Péter ugyanis nem talál értelmet, igazolást a saját halálában; az, hogy sorsa a „létében érett”, csak a külső tekintet – Parcen-Nagy Lőrinc pillantása – felől válik beláthatóvá: „Lőrinc a sarokban ülve elmerülten nézte a legnagyobb szépségére felfokozott gyerekarcot. Tudta, hogy boldogtalanul hal meg – nem is lehetett másképp! –, de mégis úgy érezte, hogy igazi lény, a könnyű apollói márványszobrocska, mely ragyogva vagy könnyezve hajlik a világ fölé, még soha nem töltötte ki ennyire a számára túl bő ruhát, a gyerek testét, mint épp a halál előtti kétségbeesett percekben.” Rózsáné a haldokló Péterben megérzi ugyanazt a „semmirekellőség” iránti vonzalmat, amely végső soron kiváltotta a gyerek rokonszenvét Lőrinc iránt (s amelyet Péter csakis az osztályöntudat készítésére fojtott el magában).

A regény elbeszélői szövegének, mely az emlékezet identitásalkotó munkáját, a részletek, benyomások perdöntő szerepét, a váratlan *en pas-*

sant váltások, asszociációk jelentőségét helyezi előtérbe, mintha éppen Lőrinc semmirekellősége volna a szemhatára. Ez a semmirekellőség nem távlati célokat tart szem előtt, melyeket az embernek az élete során követnie kellene (mint Krausz Évi a kommunista párt harcát vagy Parcen-Nagy Laura a családi hierarchiában folytatott küzdelmeit), hanem a közvetlen döntéseit igyekszik autentikus módon meghozni – mely igyekezet minde mellett tétováságként tűnhet föl a külső szemlélő számára. Lőrincet a döntéseiben nem segítik automatikus külső instanciák, sem elvont alapelvek, sem párthatározatok, ezért folytonosan annak a veszélynek teszi ki magát, hogy a környezete, akár a polgári világ, akár a munkásoké, kiszámíthatatlannak, rosszabb esetben beszámíthatatlannak találja. Lőrinc legsajátosabb vonása az autentikus döntésekre törekvő igyekezet, amely paradox módon elszigeteli őt a társadalmi-politikai közösségektől.

S alighanem Déry végső ítélete, hogy az emigrációba távozó, harminchárom éves korában új életet kezdő Rózsáné addigi élete is az elbeszélői szólam által – tehát a szereplő tudtán kívül – nyer igazolást: az asszony egy zsámolyon kuporog, mely épp olyan magas, mint az ő otthoni konyhai zsámolya, s ezáltal maga a testtartás lesz az alapja a haza fogalmának. „Az ember hazája azonos a múltjával” – szögezi le Rózsáné búcsújelenete kapcsán a regény.

Emlékszünk még? Az emlékezet fordított Kirké. Ám újabb sajátos fordulatként Lőrinc emlékezete a halott Péterből éppenséggel nem embert, hanem nagyon is furcsa lényt kreál. Péter nem halt meg, közli az elbeszélői kommentár, mivel a rá emlékező Lőrinc „képzeletének emlője” táplálja. Ehelyett jelképes erőre tesz szert, mint egy ketrecbe zárt szent majom valamely afrikai törzs életében. A hasonlatot követően Déry azonosítja Pétert ezzel a majommal, és a fiú a továbbiakban egy-egy emlék felbukkanásakor ebben az alakban rázza rácsait. Ez az animális átváltozás egyszerre kölcsönöz tagadhatatlanul félelmetes és szürreális jelleget az emlékezet regénybeli működésének; vagy ha némileg visszafogottabb kommentárral szeretnénk élni, úgy is mondhatjuk: *A befejezetlen mondat* egyszerre tartja nyugtalanító módon érvényben az emlékezet igazságát és illúzió-voltát.

Miközben persze a kérdés, hogy maga a kötet hőse saját életet élt-e, eldöntetlen marad. Meglehet, a főszereplő bemutatásánál használt grammatikai hasonlat sem csupán egyszeri retorikai fordulat: kortársai között, „akik világosan, puhán és szókimondón öltözködtek, s a kor divatjának

megfelelően nyílt s már korán kidolgozott arcvonásokkal félreérthetetlenül igyekeztek kifejezni emberi magatartásukat, oly észrevétlenül húzódott meg, *mint a kötőszó a mondat szerkezetében*”. (Kiemelés tőlem – K. J.) Maga Lőrinc alakja pedig mintha a befejezetlen női mondatok árnyékában húzódna meg: szemmel láthatóan sem az anyjával, sem a szerelmével nem sikerül igazán őszinte vagy éppen kölcsönösségen alapuló viszonyt kiépítenie (aki pedig a kapcsolatuk kezdetétől anyáskodva Lőrincének szólítja). Szakit az osztályával, ám nem sikerül csatlakoznia semmiféle közösséghez. Semmirekellősége, ha úgy tetszik, kritikus önféjűsége bizonyos értelemben mindvégig légüres térben tartja. A regény végén az idősödő (negyvenes) férfi leginkább valamiféle sztoikus manírral gondol vissza ifjabb éveire: „A nagy moralisták mind kalandorok voltak, s nem törődtek a lelki épségükkel.”

Az illegális regényét író Déry, úgy tűnik, szintén nem a baloldali konvertita lelki épséget tartotta szem előtt. Munkája bonyolult és lezáratlan képlet, s ami azt illeti, a marxista irodalomkritika részéről éppenséggel joggal részesülhetett volna akár éles politikai elutasításban is. Esztétikai megváltáskoncepciójára pedig a mai olvasó zavart igent vagy ugyancsak tétova nemet mondhat: *A befejezetlen mondat* mindmáig rendelkezik az igazán jó regények fölforgató erejével.

Az *Omerta* margójára

Tompa Andrea: *Omerta. Hallgatások könyve*

(Kolozsvár)

Ha az *Omertát* Tompa Andrea két korábbi regényének a fényében vesszük szemügyre, kézenfekvő Kolozsvár-regényekként – ha nem éppen Kolozsvár-trilógiaként – tekinteni rájuk. Egy sajátos várostörténet rajzolódik ki belőlük, hiszen mindhárom könyv más-más korszakot jár körül: míg *A hóhér háza* a kései Ceaușescu-rendszer és a '89-es forradalom napjaiban játszódik, a *Fejtől s lábtól* a huszadik század első felében (Trianon előtt és után), az *Omerta* pedig az ötvenes években.

Mindez azonban önmagában még lehetne merőben külsődleges program is: elmesélni a város történetét. Tompa Andrea hősei azonban mindenekelőtt a saját történetüket mesélik el. Az elbeszélésforma mindhárom esetben a monológ. *A hóhér háza* nem egyes szám első személyben szól ugyan, a szöveg maga mégis monologikus; az egyes szám harmadik személy szerepe itt gyaníthatóan a távolságképzés, miután a regény anyaga nem más, mint a szerző saját kamaszkora. A *Fejtől s lábtól* két elbeszélője, akiknek a története csak a regény végén ér egybe, egy-egy párhuzamos monológot folytat. Az *Omerta* négy könyvében pedig négy szereplő beszél el a saját életét: a férjétől megszökött, majd szolgálónak álló parasztaszszony, Szabó Ződ Kali, a rózsanemesítő Décsi Vilmos, a félárva parasztlány, Butyka Annuska, illetve a nővére, a ferences rendi szerzetesnő Róza (szerzetesi nevén Eleonóra). Az elbeszélések itt már összekapcsolódnak, kiegészítik vagy átértelmezik egymást, és ennek folytán egy-egy alak új és új fénytörésben képes megjelenni – nem csupán a gesztusai, reakciói, de maga a figura egésze is.

Mindehhez az utóbbi két regényben egy sajátos, a társadalmi-történelmi távlatot is magában hordozó nyelvi tér megteremtése társul. Sajátos nem csupán a szóhasználatban, a nyelvi fordulatokban, de a szórendig, illetve a mondatszerkezetig menően, és ez a precízen megmunkált nyelvi

közeg plasztikus képet nyújt az adott korban élő adott szereplőről, elhelyezve a korszakban és a társadalmi környezetében. Ez a nyelvi tér annyira erős kapcsolatot teremt a két regény között, hogy a trilógiázást félig-meddig vissza is vonnám: *A hóhér háza* is Kolozsvár-regény ugyan, de a tétje valamelyest más, hiszen nagy részben a saját élettapasztalatok megértésére irányul.

Mindhárom kötetre jellemző ugyanakkor a regényszöveg tagolatlansága, zuhatagszerűsége. Azt gyanítom, hogy ez nem pusztán elbeszéléstechnikai kérdés, és nem is csupán arról van szó, hogy az anyag bősége szabja meg az elbeszélés tempóját (gondoljunk csak a gyógyfürdő-kultúra lehengetően részletgazdag bemutatására a *Fejtől s lábtól*-ban, vagy a rózsanemesítés korabeli praxisának leírásaira az *Omertában*). Mindez jóval inkább a Tompa Andrea által kidolgozott monológformával áll összefüggésben. A monológra azért van szükség, hogy teljes egészében elvethesse a külső nézőpontot, a megítélő egyes szám harmadik személyű elbeszélést; hiszen bármilyen távolságtartó külső narrátorral dolgozunk is, már egy-egy jelzőválasztás önmagában ítéletmondássá válhat. Tompa Andrea hőseinek ilyenformán viszont nincs átfogó tudásuk a környező világról, hanem a mindennapok korlátozott perspektívájából tájékozódnak. Ebből a szempontból lesz nagyon fontos, hogy ezek a hősök nem is entellektüelek, nem különösebben olvasott vagy művelt emberek, hiszen a mindenkori történelmi vagy politikai helyzetre adott átfogó reflexió óhatatlanul megítéltetne, utólagosan igazoltnak vagy igazolatlanoknak találtatna az olvasó részéről. Márpedig ezek a könyvek épp ezt az utólagos tudást kívánják felfüggeszteni (talán ezért éreztem kissé fölöslegesnek az *Omerta* rövid utószavát, amely a hősei további sorsáról tájékoztat).

A regények Kolozsváron játszódnak tehát, de nem a város „történetét” „mutatják be”, hanem a szereplők saját történeteit, és a világ megismerése ilyenformán az elbeszélők önmegismerésén keresztül megy végbe. Mert hiszen az individuális diadalok és tragédiák természetesen beíródnak egy nagyobb mintázatba. Ha valamiféle általános mintázatba íródna be, akkor mindezt történelemnek, történelmi nagyelbeszélésnek nevezhetnénk, csak hát ezekben a regényekben az általánoson inneni, konkrét világ itt és most-ja működik. Sok mindent megtudunk a szereplők életéről, és ebből a sok mindenből áll össze végül valamiféle kollázs. A magam részéről Tompa Andrea regényeiben ezt a nagyobb, de nem átfogó mintázatot

nevezném Kolozsvárnak. Többek között ettől a mintázattól válnak végtelemül vonzóvá és érdekessé ezek a regények. Hiszen szó sincs arról, hogy az ily módon kirajzolódó Kolozsvár-kép kitalált vagy végletesen szubjektív lenne: csak éppen az olvasó ezekből a könyvekből nem úgy ismeri meg a várost, mintha történelemkönyvet vagy társadalomtörténetet olvasna, hanem úgy, mintha a lakói mesélnének neki.

(rózsa)

Az *Omerta* négy könyve közül a második, a *Vilmos könyve* messze a legterjedelmesebb, mintegy a duplája a többinek. Az első és a harmadik könyv (*Kali könyve* és *Annuska könyve*) annak a két nőnek a történetét beszéli el, akiknek az élete közvetlenül csatlakozik Vilmos életéhez. Márpedig ez a csatlakozás messze nem problémamentes, tekintve, hogy Vilmos élete kizárólag a rózsanemesítés körül forog. A Hóstatban, Kolozsvár földműveléssel, elsősorban bolgárkertészettel és gyümölcstermeléssel foglalkozó külső városrészében áll a rózsakertje, ahol autodidakta nemesítőként különféle hibridek előállításával kísérletezik. Már a harmincas években jelentős sikereket arat, a háború után pedig magasra ível a karrierje: az államosítást követően egy növénynemesítő intézet élén találja magát, amit a szakmai kvalitásain túl gyaníthatóan a politikai ártalmatlanságának is köszönhet. Természetesen belép a Román Kommunista Pártba, s noha nem érzi magát igazán kényelmesen az intézményvezető szerepében, kénytelen elfogadni ezt a helyzetet. A hivatalos teendőik – bizottsági ülések, kiküldetések stb. – persze elvonják az idejét attól élete egyetlen szenvedélyétől, a rózsáktól. Intézményvezetőként óvatos ember, aki igyekszik távol tartani magát a politikailag kényes helyzetektől; az 1956-os budapesti forradalom napjaiban azon ügyködik, hogy minél több elfoglaltságot adjon a beosztottainak, hogy ne legyen alkalmuk bármilyen módon kompromittálni magukat.

Később kiküldik Párizsba, a nemzetközi versenyre, ahol aranyérmet nyer a teahibridjével, a „Vilmos Décsi”-vel, ám mindez keserű diadalnak bizonyul. Odakinn Párizsban kénytelen megérteni, hogy eljutott a lehetőségei csúcsára, ahonnan már nem vezetnek tovább utak: „Nem az, hogy kisebbség, az mindegy. Hanem hogy nekünk ez a világ ilyen kicsi, ahonnan nem lehet felkapaszkodni Párizsba vagy tudom én, San Franciskóba Amerikába (...). Mi innét nézve mindig akkora leszünk, mint a köröm pizska.” Miután vethetett egy pillantást annak a világnak a tágasságára,

amelyre föltette az életét, szinte megsemmisül: „Senkinek el nem tudom mondani azt, hogy nem kellett nekem ez a Párizs. Senkinek, mert nincs emberfia, aki megértse. (...) Holnap fel kell üljek a repülőre. Nem a repülő-től félek. Én csak Párizstól félek, semmi mástól. Mi lesz énvelem ezután?”

Ezután sok minden már nem történik vele. Következik a kolozsvári magyar egyetem felszámolása, Szabédi László, majd a rektorhelyettesek, Csendes Zoltán és Nagy Lajos öngyilkossága, és a teljes kilátástalanság. Vilmos könyvének a vége lassú belesüppedés a depresszióba, és az is csak keserű nevetésre ingerli, amikor Sütő András könyvet akar íratni róla, és az *Egy virágzó élet* címet javasolja.

Ugyanakkor Décsi Vilmos vérbeli egoistának bizonyul: az öngyilkosságokról beszélgetve kijelenti, hogy ő is öngyilkos tudna lenni, amikor rózsanyílást követően kiderül, hogy a nemesített példány alaposan el fog térni a megálmodottól. Ez a *moral insanity* voltaképpen a személyiség belső magjához nyit utat. Az *Omertát* bizvást lehet valamiféle visszacsavart művészregényként is olvasni, hiszen az origójában a rózsanemesítés tisztán esztétikai programja áll. E köré épül föl Vilmos személyisége, a *Kali könyve* és az *Annuska könyve* hősnőinek életét pedig javarészt a Vilmoshoz fűződő viszonyuk határozza meg. Vilmos a rózsákkal való foglalkozást kifejezetten művészi tevékenységként éli meg – „Csak a szerelem tudja vinni a kertészt. A többi üres szó” –, ugyanakkor tisztában van vele, hogy az így elért siker mennyire mulandó, merthogy nem alkotói névhez kötött: „reánéz egy laikus, azt mondja: sárga rózsza. Ugyanis nincs már a rózsának neve. (...) Mert a rózsza ugye nem tudja megmondani, hogy kicsoda ő. Hallgat. Ennyi volt az élet.”

Az alkotást illetően Vilmos határozott esztétikai alapvetéssel rendelkezik. Olyan rózsát akar nemesíteni, amelyen nem látszik, hogy ember alkotja: „Nekünk a komplikált egyszerűséget kell keresni. (...) Azt kell keressük, amit a természet tud magától. Csak ugye komplikált úton lehet eljutni az olyan egyszerűséghez. (...) Szerintem az egyszerű szebb, az olyasmi, ami inkább közönségesnek mutatja magát első látásra, nem olyan feltűnő, mégis van benne valami újdonság, ami eddig nem létezett egyáltalán.” Amikor előadja Kalinak a szépségelméletét, az asszony csúfolódnak kezd, és „szép református gondolatnak” nevezi.

Kali és Vilmos viszonyát mindvégig ez a távolságtartó elismerés határozza meg. Vilmos voltaképpen csodálja Kalit, bár ezt a csodálatot meg-

lehetősen szokatlan hasonlaltal írja le: „Nagyon okos asszony egyébként. Mint egy remontáns rózsza: erős, jó tüskés és ellenáll a betegségeknek.” Vagy máshol: „Ez a Kali egy zöld rózsabogár. Nem csere. Mert nem cserélem én el semmivel. Egy, hogy ténylegesen Zöld Kali, másik, hogy olyan szép paraszti fénye van neki.” Ezek a kimondatlan, néma bókók költői képek, amelyeknek az anyagát Vilmos az élete legfontosabb kontextusából veszi – és amelyeket fennhangon sohasem mondana ki. Árulkodó ugyanakkor, hogy a könyve vége felé, Párizsban a progresszió nevében mélységes megütközéssel fogadja és ízléstelen, dekadens nosztalgiazásnak nevezi a régi rózsafajok megmentésére szervezett gyűjtést: „mit jönnek ezzel, hogy a nem tudom, melyik könyvbe rajzolt fajok mind el vannak tűnve, s azokat kell felkutatni régi kertekben. Hát aki folyton a múltban van, az nem fog fejlődni.”

Látható hát, hogy a rózsanemesítés esztétikai programjának is megvannak a kényszerű politikai konnotációi. Vilmos a folyamatos kompromisszumok dacára – vagy éppenséggel ezeknek köszönhetően – végül kudarcot vall: képtelen megőrizni saját életének a legbelsőbb magját, képtelen a rózsanemesítés programját távol tartani a hatalmi szféráktól, és ez épp abban a pillanatban válik nyilvánvalóvá a számára, amikor elvileg a diadala csúcsára jut. A párizsi tapasztalatok kulturális sokkhatását egy politikai sokkhatás követi: az aranyérmes rózsanemesítőt maga az első titkár Gheorghiu-Dej fogadja Bukarestben, és Vilmosnak azt kell látnia, hogy a fogadóbizottság tagjai nem az ő díjnyertes rózsáját tartják a kezükben – a hatalom számára a kirakatba tehető siker a fontos, maga az alkotás pedig helyettesíthető. Vilmos útja eddig a keserű belátásig a kisebb-nagyobb kompromisszumok során át vezet. Kutatásaiban a micsurini elveket kell követnie, egyetemi előadásának az „Adaptálódás és a felvett tulajdonságok öröklődése” a címe. A figurával kapcsolatban a legfőbb kérdés egyfelől az, hogy ő miképpen adaptálódik az egyre mostohább politikai viszonyokhoz, másfelől pedig, hogy milyen hatást gyakorolnak egymásra az életéhez kapcsolódó nőkkal, Kalival és Annuskával.

(hallgatások)

A Vilmos, Kali és Annuska közti viszony akár egy szerelmi háromszög is lehetne, de mégsem az. Noha a kilátástalan házasságából menekülő, Vilmosnál szolgálónak álló Kali egyfajta távolságtartó megbecsüléssel te-

kint a férfirra, és később gyerekek is születik, a kapcsolatuk mégsem nevezhető szerelmi viszonynak. Amikor Kali anyja azt mondja a kis Vilmoskára, hogy szerelemből született, mivel nagyon szép, Kali egyenesen megütközik a kijelentésen: „Na, nem feleselek anyukával. De hogy épp szerelemből? Ördög tudja. Ez a szerelem? Csak az ember úgy megvénült s megutálta a férfit, hogy ez már mindjárt szerelem.”

A Vilmos és Annuska közötti kapcsolatot ezzel szemben szenvedély itatja át, bár a férfi részéről ez inkább erotikus vonzódás, amit részben az Annoushka nevű új rózsafajta létrehozásába szublimál. A valódi Butyka Annuskának azonban édeskevés köze van az Annoushkaéhoz. Ő, úgy tűnik, valóban szerelmes Vilmosba, de ez is sajátos viszony, menekülés az alkoholista apa elől, amiben jelen van a Vilmos kínálta apapótlék, az érzelmi biztonság keresése is.

Az első két könyvben még csak mellékalakként felbukkanó Annuska rendkívül eleven és dinamikus figuraként lép be a történet terébe. A félárva hóstáti lány mögül eltűnt a biztonságot adó családi védőháló: az anyja korán meghalt, a nővére apáca lett, az apja pedig iszik. Annuska menekülési útvonala két irányú. Az egyik út a „látó” útja: a lány folyamatos kapcsolatban áll a halott anyjával, tanácsokat kér tőle, mint ahogy folyamatosan beszélget az állatokkal is. A másik a Vilmoshoz fűződő, menedék jellegű szerelmi viszony. Ez a kettős kötődés teszi Annuskát a regény talán legizgalmasabb, legdrámaibb alakjává. Hiszen a további három főszereplő bizonyos értelemben „készen van”, megállapodott, ők immár azok, akikkel lettek, Annuska viszont folyamatos válsághelyzetben élő, formálódóban lévő személyiség, aki válaszáton áll. Ráadásul nyilvánvaló depresszióval küszködik – ennek a hosszú oldalakon keresztül zajló folyamatnak a megjelenítése a könyv legemlékezetesebb részei közé tartozik.

Az olvasó Annuska és Vilmos viszonyára is két irányból láthat rá, akárcsak Vilmos és Kali kettősére; ez a viszony azonban az *Annuska* könyvében jóval drámaibb jelleget ölt, és utólagosan is átértelmezi Vilmos elbeszélésének bizonyos részleteit. A lány mindvégig tisztában van vele, hogy a jóval idősebb „Vili bácsival” fenntartott kapcsolatában nincs perspektíva, ám miután a nővérét letartóztatják, és hiába kér segítséget Vilmostól, rá kell jönnie, hogy egymaga van, hiszen valódi támogatásra nem számíthat a férfi részéről. Ugyanakkor tanulságos szemügyre venni, hogy a két szereplő miképp meséli el a találkozót, amelyen Annuska Vilmos segítségét kéri:

„Segítsek neki, mert az ő testvérénél ártatlanabb ember nincs a földön. (...) Úgy sír, kér, mindent megtesz. Azt tudom, hogy mindent. Hát már épp látom is, hogy mindent, úgy csókol, hagyja magát. Pedig most nem szabad, hogy elveszítsem a fejemet, mert annyi dolgom van. Ígérem, hogy fogok érdeklődni. (...) Úgy ül az ölömben, hogy kiver a víz. Most épp nem akarom, úgy kell elküldjem már tíz óraker, elkísérem le, a Pata sarokig úgy. Na aztán csak nem bírtam ki. Hát ha így ül az ölömben, közbe sír.” (340)

„Délután felmegyek hozzá. Most nem akarom, hogy fogdosson, mert nem azért jöttem, hanem mind sírok s mondom neki, csináljon valamit, tudja meg, mi van Rózsikával. Butyka Róza. Ígéri, de nem telefonál mostan ebbe a helybe, azt mondja, az ilyet nem lehet telefonon csinálni, személyesen kell. Aztán csak fogdos. Pedig nincs kedvem most. A csókja se tetszik. Szúr most nagyon a képe, meg a bajusza is olyan dohányszagú, nem finom, mert savanyú. Forog tőle mind a gyomrom. Mikor megcsókol, érzem, hogy rókázni kell nekem, úgy kell visszartartsam. Még sose éreztem ilyet Vilmos bácsival. Hogy rókázni. Azért hagyom magam, mit csináljak. Most épp nem mondhatom, hogy ne csinálja, lehet, nem segít. Most még izélni is akar. Pedig mind mondja, hogy nem, de akkor miért nyúlkal oda. Már csak egypár nap, s utazik el, mondja. De addig megtudja nekem, mi van a testvéremmel, kérdem? Úgy megígéri! Még az édesanyja életire is.” (486-487)

Nem csupán arról van szó, hogy a későbbi elbeszélés javarészt érvényteleníti a korábbi, egyfelől az időrendnél, másfelől az érzelmi erejénél fogva is. Az *Omerta* eltolásos szerkezete ennél bonyolultabb: egyik szereplő sem hazudik, csak éppen másképp emlékeznek a történetekre, és az emlékezetnek ez a szelektív működése éles fénybe állítja a karakterüket is. Annuska pánikban van, kétségbeesett, és ez a kétségbeesés a következő időszakban csak fokozódik. Vilmos a rá jellemző módon mindezt egyetlen mondattal nyugtázza: „Csend késő ősszel, csend télen. Csend s rémhírek. Csak ez a szegény Annus van úgy megvadulva, mióta elvitték a testvérét.”

Décsi Vilmos elharapott félmondatait, hallgatásait mind Kaliból, mind Annuskából a tehetetlenség érzését válták ki. A legjellemzőbb jelenet talán az, amikor Kali a saját élettörténetét meséli el Vilmosnak, aki ezalatt elszunyókál, másnap pedig kiderül, hogy a férfi semmit sem hallott az egészből, mert a bal fülére süket. Újabb próbálkozás nincs Kali részéről, aki nyilván hasonlókat gondol Vilmosról, mint Annuska: „Vili bácsi benne van a maga világában. Épp mint Rózsika volt, mikor elment apácának. Mindenkinek van, csak nekem nincs.” Úgy tűnik, Vilmos konok bezárkózása határozza meg ennek a sajátos hármasnak a dinamikáját. Ugyanakkor

abban a pillanatban, ahogy a negyedik elbeszélő is belép a regény terébe, az egy csapásra jóval tágasabbá és sokrétűbbé válik.

„Az ember kétszer nem tud ugyanúgy mondani semmit. Csak a hallgatás egyforma” – jegyzi meg Vilmos, amikor önéletrajzot kell írnia a *Securitate* részére. Ha tetszik, az *Omerta* – a *Hallgatások könyve!* – négy elbeszélése e két mondat körül forog: az első igazolja, a másodikat viszont cáfolja. A regényben a hallgatások bonyolult és finom szerkezetbe rendeződnek. A legkézenfekvőbb a politikai tilalom – a nyilvános beszéd tiltása, a hallgatás mint politikai öncenzúra, vagy éppenséggel nyílt és kényszerű cenzúra, mint az *omerta*, a szabaddalra helyezett elítéltekkel aláíratott titoktartási nyilatkozat. Emellett ott a belső világ különféle okokból való kommunikálhatatlansága, illetve a lemondás erről az ígényről. Ott az elharapott félszavak, a félútig vitt beszéd, az elzárkózás a kibeszéléstől. Aztán ott a más helyett álló, más irányba vitt beszéd: a bürokrácia pseudo-beszéde a végzetlen értekezleteken; Kali részéről a mesemondás szenvedélye; Annuska részéről a folyamatos beszéd az állatokhoz és a halott anyához; Vilmos részéről a beszéd a rózsához (amiért cserébe, tudjuk, a rózsza hallgatással felel az alkotója nevéért). És mindezek mellett ott az ima: Eleonóra nővér Istenhez fordulása, és hallgatása az emberek irányába. Legfőképpen pedig ott van Isten hallgatása, ami a végső, nagy veszekedést robbantja ki Annuska és Eleonóra között – egész pontosan Annuska dühe robban ki a világ igazságtalansága ellen, amire a konfliktus elől visszahúzódo Eleonóra derűs hallgatással válaszol.

Az *Omertában* a hallgatásoknak ezek a rétegei nem függetlenek egymástól, hanem átszövik egymást. Ezen a ponton viszont ideje szemügyre vennünk a negyedik elbeszélőt, Eleonórát is, aki éppúgy kilóg Vilmos, Kali és Annus a hármásából, ahogy a világból is.

(ötvenes évek)

Tompa Andrea regényeinek az egyik legvonzóbb vonása az a perspektíva, ahol az erdélyi nagy történet helyén a személyes elbeszélésekből összeálló közös történet nyer formát. Ennek köszönhetően józan mértéktartással kerülnek el a történelmi traumák romantizálásának a csapdáját, ami óhatatlanul leegyszerűsítő magyarázatokhoz vezetne. Az *Omertában* tárgyalt korszak, az ötvenes évek egy hallgatásokról szóló közép-európai regény számára kétségkívül kincsesbánya, de fel kell figyelniük rá, hogy amiképp

pen nincs két egyforma hallgatás a regényben, úgy nincs két egyforma ötvenes évek sem.

A korszak ugyanis minden szereplő számára mást és mást jelent. Kali voltaképpen azt az életet éli, amit bármelyik korban élne: a falujából elmenekülve nincs előtte más perspektíva, mint hogy a paraszti sort a cselédekével váltsa fel. Annuska könyvében sem esik különösebben sok szó a politikai hatalomról egész addig, amíg a nővérét le nem tartóztatják; még a földek államosítását sem bánja, amíg a kertjét megtarthatja. Aztán ebbe a szférába is behatol a hóstáti gazdaságokat felszámoló politikai hatalom, de az már az *Eleonóra* könyvének a története. A további két könyvben, Vilmos és Eleonóra elbeszélésében már nagy nyomatékot kap, ugyanakkor különféle arcait mutatja az ötvenes évek politikai terrorja.

Vilmos közszereplőként és művészként is folyamatos kompromisszumkényszerben él. Politikai szereplőként kirakatfigura, akivel legfőljebb különféle bizottságokat töltenek fel – ő ezt tudja is magáról, és mivel nincsenek hatalmi ambíciói, ez a helyzet meg is felel neki. Annál súlyosabb a csalódása, amikor rá kell döbbsennie, hogy rózsanemesítőként is legfőljebb a kirakati figura szerepére számíthat. Décsi Vilmos bizonyos értelemben naiv ember, de ez a naivitás kényelmes is a számára; mindamellett amikor valóban éles helyzetekről van szó, kifejezetten jó érzéssel képes lavírozni: „Én mindig azt mondom, nem kell úgy küzdeni, forró fejjel. Normális kompromisszum, a mi helyzetünkben mást nem lehet. Vagy fogja magát mindenki, és legyen suicidum.” Racionális hozzáállás, azonban ennek a távolságtartó racionalitásnak súlyos ára van.

Vilmos történetében a politikai hatalom természete eleinte még a közép-európai abszurd jegyében mutatkozik meg. Amikor összeül az újonnan nemesített rózsafajtáknak nevet adó bizottság, azt kell tapasztalniuk, hogy a különböző névötletek egyre-másra használhatatlannak bizonyulnak, mivel politikailag kényes konnotációkat vonnak maguk után. A jelentés korában tarthatatlansága hozza létre a politikai abszurd szituációját, és hívja elő a nyelvi öncenzúra gyakorlatát. Később azonban Vilmos hallgatásának az ára meredeken emelkedni kezd. Asszisztálni fog a magyar intézmények szisztematikus elsorvasztásához, és ami a legfontosabb, a saját belső beszéde során is szűkszavúan, kommentár nélkül számol be a fejleményekről, melyek többek között a kolozsvári magyar egyetem kivégzéséhez vezetnek. A véleményét – ha van – még a monológja során is megtartja magának.

Időnként mindez persze már-már az önkéntelen paródia határát súrolja: „Mondta mindenki, hogy ez az év, az 1956-os a nagy változás éve. Desztalinizálták Magyarországot, nálunk nem kellett ez a desztalinizálás, mert nem olyanok voltak a viszonyok. Azért nálunk is ki lettek engedve az emberek, amelyik börtönbe volt.”

Az erdélyi 1956, a magyar forradalomra adott romániai reakció, a bebörtönzések és megtorlások hulláma fontos pontját képezi a regénynek. Mint korábban már volt róla szó, Vilmos mindent elkövet, hogy a közvetlen munkatársait visszatartsa bármiféle nyilvános állásfoglalástól. A feszültségekkel teli napokat követően azonnal visszavonul a gazdaságba, és ebben a rövid jelenetben nyilvánul meg Vilmos valódi természete: „Csend van, rádióm sincs. Azt sem tudom, mi történik. De most már gondolom, rendben lesz ott is, itt is. Most már csak nem lesz több harc. Egy hét is eltelt, nem ültem egyedül, hogy kicsit nézzek. Nekem ez kell. Kell nézzem a természetet, akkor ki tudok valamit kombinálni. Hogy s mint lehet fejleszteni a növényen. De nekem ahhoz nézni kell nyugalomba.”

Ez a magának való ember egy könnyebb korban bizonyára megtalálná a helyét, de itt és most csakis rossz kompromisszumokat köthet: a „műveljük kertjeinket” imperatívusza értelmezhetetlenné válik, ha nincsenek kertjeink, ha kizárólag az államnak vannak és lehetnek kertjei. Az '56 után romániai látogatásra érkező Kádár János árulása, aki gyakorlatilag elengedi az erdélyi magyarság kezét, őt is szíven üti, mindamellett messzemenő következtetéseket nem von le belőle. Mint ahogy arra sem veszteget sok szót, amikor a barátja könnyek közt számol be neki Márton Áron gyulafehérvári beszédéről – annak az „Áron püspöknek” a prédikációjáról, aki Eleonóra könyvében az egyik legfontosabb vonatkoztatási pont, és bizonyos értelemben az ellenpéldája Vilmos életstratégiájának.

Mint ahogy maga Eleonóra figurája is ellenpont, vagy inkább olyan ellensúly, ami új rendbe szervezi Kali, Vilmos és Annuska hármását (ha bármilyen hiányérzetet hagyott bennem a regény, az az első és az utolsó könyv, a Kali és Eleonóra közti kapcsolat hiánya volt – amint az utószóból megtudjuk, élete végén Kalit Eleonóra ápolta, és ez a meg nem írt találkozás, azt gyanítom, gazdag anyagot rejthetett volna magában). Eleonóra késleltetett főszereplő, nem pusztán azért, mert az ő története kerül negyedikként sorra, hanem azért is, mert ekkorra ugrunk hat esztendő az időben: míg az első három könyv története azonos időszakban,

nagyjából párhuzamosan haladt, addig az *Eleonóra könyve* a bebörtönzött szerzetesnő szabadulásával veszi kezdetét. Ennek az ügyes szerkezetépítésnek a révén nyerhetünk rálátást Annuska életének a további alakulására, miután az *Annuska könyve* keserű, de készpénznek azért nem vehető lemondással zárul: „Férjhez fogok menni s készen van. Készen van az élet.”

Eleonóra történetében mutatkozik meg az ötvenes évek kőkemény, testet-lelket megtörni igyekvő diktatúrája. Azáltal viszont, hogy az elbeszélés a szabadulással indít, Tompa Andrea elegánsan elkerüli a sztálinista *grand guignol* köreit. Mint azt megtudhatjuk, rabtársai között messze nem Eleonóra volt kitéve a legnehezebb megpróbáltatásoknak, testileg mégis megtörve, nagyon rossz egészségi állapotban szabadul. A szabadulás első lépése egy elbeszélgetés a magyar Securitate-tiszttel, aminek velejárója a beszervezési kísérlet és az *omerta*, a hallgatási nyilatkozat aláírása is. A diktatúra és a hallgatás viszonya azonban Eleonóra könyvében ismét csak bonyolultabb képletté alakul, mint ahogy azt első pillantásra váránk. Eleonóra hallgatásának ugyanis semmi köze nincs a megfélemlítettséghez. Az ő alakját a hit bizonyossága tölti el, és ennek köszönhetően ugyanabban a lelki kondícióban szabadul a börtönből, mint amilyenben a letartóztatása előtt volt.

Ugyanakkor ami a hívő ember felől nézve rendíthetetlenség, az a világ szemében – esetünkben konkrétan: Annuska szemében – konokságnak tűnhet (azzal a kiegészítéssel, hogy ebben a könyvben voltaképpen mind a négy elbeszélő meglehetősen konok ember). Úgy is mondhatnánk, hogy Eleonóra figurája váratlan turbulenciát kelt a regény terében. Nem csak arról van szó, hogy az államhatalom képtelen megtörni a hitét, de egy bizonyos ponton túl a saját testvére is falakba ütközik. Eleonóra megjelenésével ugyanis egy másik valóság hatol be az Annuska (vagy éppen a Securitate) által ismert világba, és ahol valóság csap össze valósággal, ott nincs esély a kiegyezésre. Mialatt pedig Eleonóra szelíd macacssággal ragaszkodik a saját igazságához, eközben nem reflektál erre a heroikus kintásra – egyáltalán nem önreflexív karakter, sőt kifejezetten egyszerű intellektus, ami ismét csak a szerző finom arányérzékét dicséri.

Eleonóra különállását mindjárt a könyve elején világosan megmutatja a beszélőhöz való viszonya. Annuska szerint (ne felejtjük, ő folyton beszél, hol az állatokhoz, hol a halott anyához) a traumák igenis kibeszélhetőek, sőt, az *omertára* hivatkozó Eleonórának vásárol is egy füzetet, hogy ha

már nem beszélhet, hát írja le, hogy mi történt vele: „Ha leírom, jobban el tudom felejteni, azt mondja. Meg is gyógyulok tőle, mert őszintén beteg vagyok.” Eleonóra viszont nem kíván „kibeszélni” semmit, hiszen ő nem önmagáért beszél. „Csak a testvérem miatt mondom el” – ezzel a kijelentéssel kezdődik a könyve, majd hamar nyilvánvalóvá teszi, hogy a saját személyét a legkevésbé sem tartja fontosnak ebben a történetben. Ő a legjobb esetben is a kegyelem médiumának tekinti magát, és ezért kész feladni a személyes ambíciókat. S amikor a titokban működő monostor főnöknőjétől fejmosásban részesül, miszerint az ő dolguk a megbocsátás, és nem az ítékezés, a magáévá teszi ezt a leckét. Ez a regény utolsó jelenete, ahol sor kerül Annuska és Eleonóra vitájára. Eleonóra eljut odáig, hogy nem ítél meg senkit és semmit, és ez a végső összecsapás utolsó szava – ahogy nem ítéli meg Annuskát sem, úgy nem ítéli meg a Román Népköztársaságot, és nem ítéli meg a Hóstát – és az egész világuk – elpusztítását sem. Ez az a választóvonal, ahonnan a tehetetlen és elkeseredett Annuska már nem tudja és nem is hajlandó követni őt.

Az olvasónak persze senkit sem kell követnie, elég, ha elbolyong az elbeszélők történeteiben. Noha az *Omertából* témájánál fogva könnyen válhatott volna olyan regény, amely, mondjuk úgy, pedagógia célú feladatokat tűz ki az olvasó számára, ez szerencsére távol áll tőle. Azt hiszem, Tompa Andrea könyvének az esztétikai sikere abban rejlik, hogy nem közvetít tételeket vagy mégoly megszívlelendő igazságokat sem, hanem bonyolult szövevényként tárja elénk a saját anyagát. Hiszen nehéz volna összefoglalni, hogy az *Omerta* miről „szól”: nem csupán ötvenes évekről, nem csupán Kolozsvár egy adott korszakáról, és nem is csupán az elbeszélők életéről, vágyairól és kapcsolatáról. A regény szövetében ezek ugyanis nem elválasztható rétegek, és ennek folytán maga a könyv is eljut odáig, mint negyedik hőse, Eleonóra: tartózkodik az ítéletmondástól. Nem szólni akar valamiről, hanem bonyolult módon létezni, hűen a regény műfajának legnemesebb hagyományaihoz.

Vízjelek és szellemképek

Mészöly Miklós: *Pontos történetek útközben*

„Páran olyasmit kezdenek játszani, hogy egy történetet – valami rendőrségi hírt – hogyan lehet elmondani különböző módon. Egy darabig próbálok figyelni, aztán mégis elalszom. Dombóváron ébredek fel.”

1.

Négy kiadása van a kötetnek. Először 1970-ben jelent meg a Magvetőnél, aztán '77-ben és '89-ben a Szépirodalminál, végül pedig 2001-ben hozta ki a Jelenkor. A második kiadás már bővített változat, az eredeti kötetanyaghoz a *Három év múlva* című fejezet kapcsolódik; a harmadik kiadásra eltűnik a címből a vessző, és az első kiadás két jól elkülönülő utazása önálló fejezetcímet kap: *Utazások Erdélyben*, illetve *Utazások Pannóniában*. A könyv nem válik részévé a nagy, „kanonikus” Mészöly-művek sorának, bizonyos olvasói ugyanakkor a szerző legjobb művei közt tartják számon: mintha a *Pontos történetek útközben* a Mészöly-olvasók között is választóvonalként működne, egy jelentős életmű peremre szorult, kevesek által számon tartott alfejezeteként.

2.

Miután V. S. Naipaul 2001-ben elnyerte az irodalmi Nobel-díjat, Tamás Gáspár Miklós szép esszét közölte róla az *Élet és Irodalom* hasábjain. Itt írja az alábbiakat:

Mint a szerző nagy rajongója, azt hiszem, minden sorát olvastam; legnagyobb könyvének mégis azt tartom, amelyben Anglia – szerintem – megfejthetetlen rejtélyével küszködik (*The Enigma of Arrival*); ez föltehetőleg a huszadik század végének legnagyobb regénye. Súlyos és nyugtalanító könyv egy országról, amely

saját magának se nyílik meg, amely hallgat önmaga felől, pedig ontja a betűt. Anglia igazi dimenziói birodalmiak, sőt, Amerika egy része is ehhez a képzetes Angliához tartozik, s mivel ez feledésbe merül, a múlt értelmezhetetlenné válik, ahogyan a Trianon utáni csonkamagyarok számára érthetetlen az olyan Magyarország, amely nem kicsi és nem jelentéktelen, amely számára releváns Bécs és Kolozsvár: a kényszerű diszkontinuitás megmérgezi a kultúrát. A nagy angol angolregényt trinidadai hindu írta meg; az angol nyelv – Amerikának köszönhető – hatalma életben tart olyasmit is, ami magyarul persze lehetetlen.

Mindig azt gondoltam, hogy a legjobb erdélyi regény Siegfried Lenz *Helytörténeti gyűjteménye*: a *Heimatmuseum* természetesen nem Erdélyről szól, de erdélyi írónak kellett volna megírnia. (A legnagyobb erdélyi novellákat sem erdélyi írta, hanem Mészöly Miklós: *Pontos történetek, útközben*.)

A műfaj kérdését egyelőre tegyük zárójelbe: a *Pontos történetek útközben*, ha nem is novelláskötet, klasszikus értelemben vett regénynek sem nevezhető. Mindamellet azok a szavak, amelyekkel Tamás Gáspár Miklós Naipaul könyvét jellemzi, Mészöly munkájára is egyaránt érvényesek: „Súlyos és nyugtalanító könyv egy országról, amely saját magának se nyílik meg”. A *Pontos történetek útközben* valóban ilyen kötet, egyszerre letaglózó erejű és rejtélyes munka. Egy-egy sajátos, fojtott atmoszférájú, kiismerhetetlen világot rajzol föl, és ez a két világ egyszerismind egy-egy konkrét ország is, a késő hatvanas évek Romániája, illetve Magyarországa. Mélyről ismerős, ugyanakkor kiismerhetetlen világok, és a könyv olvasóját leginkább éppen ez, az idegenség és az otthonosság különös libikókajátéka ragadhatja meg.

3.

A keletkezéstörténet köztudomású. Mészöly Miklós felesége, Polcz Elaine úti jegyzeteit használta fel, dolgozta át ebben a könyvben. Polcz Elaine *hazautazik* Kolozsvárra, illetve onnan Vízaknára, rokonlátogatóba halottak napja táján. Ugyanakkor mi sem áll távolabb ettől a szövegtől, mint valamiféle otthonosság felidézése-visszanyerése. Az egyes szám első személyű elbeszélő pusztán a látványt és az elhangzott párbeszédet rögzíti, valóban egy kamera objektívjának a személytelenségével, vagy talán helyesebb volna úgy fogalmazni: a távolságtartásával. Nyilvánvalóan ez lehetett az oka, hogy a *Pontos történetek útközben* egykorú recenzensei oly magától értetődően könyvelték el a *nouveau roman* sodrába beilleszthető formai kísérletnek. Minderről – a keletkezéstörténetről, Mészöly munkamódszereiről és prózapoétikájáról, a kötet fogadtatásáról – Szolláth Dávid tanul-

mánya, a *Mészöly és társa* nyújt alapos áttekintést a *Jelenkor* 2018. januári számában.

Való igaz, hogy a cselekmény és a jellemábrázolás helyett elsősorban a tárgyi világra és az atmoszférára irányul a figyelem. A fő kérdés azonban az, hogy mindaz, amire ez a fókusz irányul, mit és miért takar el: hogy a megjelenített tárgyi világ mögött miféle világ körvonalai sejlenek fel. Mert ebben a könyvben a *nouveau roman* eszközkészlete nem arra szolgál, hogy a szerző szakítson valamilyen hagyománnyal, kizárva bizonyos elemeket az ábrázolandó tárgyak köréből, hanem ezek az elemek – a kötet túlnyomó részében a korabeli Erdély mindennapi viszonyai – éppen ábrázolhatatlanságuk révén húzódnak háttérbe. Egy-egy gesztus, egy-egy helyszín atmoszférája mondja el azt, ami egyébként kézenfekvő politikai okokból elmondhatatlan volna.

Mészöly mégsem az áthallásos-parabolisztikus beszéd valamiféle irodalmilag modernizált, áramvonalasított formáját igyekezett létrehozni. A *Pontos történetek útközben* nem valamiféle politikai beszéd helyett áll, és nem is valamiféle kerülő úton próbálja eljuttatni a címzethez a politikai üzenetet. A politikai nem a beszéd tárgya-témája itt, hanem a megjelenített világ alapviszonyait a legteljesebb mélységig átható tényező.

Mert hiszen e kötet lapjain egy-egy diktatúrában járunk.

4.

Az ajánlás egyértelmű: „Hálával A.-nak, hogy megőrizte ezeket a történeteket.” A címzettje Polcz Alaine, az úti események krónikása. A Dürertől származó mottó ugyanakkor már némi fejtöresre tart igényt: „...olyan vonalakra van szükségünk, melyeket nem húzhatunk meg határozott szabályok szerint, csak ponttól pontig.”

Nincs tehát átfogó terv, nincs egyenes vonalú, kerek történetünk. Az utazások során az történik velünk, amit az út véletlenjei vetnek elénk. Erdély, ahogy kirajzolódik az elénk kerülő jelenetekből, félmondatokból. Erdély mint talált tárgy, mint *objet trouvé*?

Nézzük a nyitó jelenetet:

Kolozsvárra utazom haza látogatóba, halottak napjára. Egyedül ülök a fapados kupében. Az ajtó fölött félig pirosra festett, tizenötös körte világít. Már jó ideje bóbiskolok. Felnyitom a szememet. Váltakon robogunk át, az ajtó csuszkorálni

kezd, végül teljesen kinyílik. Alacsony, ötven-hatvan év körüli asszony lép be a fülkébe. Szürke ruha, szeszínű köpeny. A fején semmi. Őszes haja gyermekökölnyi kontyba zsugorodik össze, majdnem a tarkóján. Valami hiba van a pillantásával, talán mert bandzsít, vagy mert túl keményen néz. Kezében szatyorszerű retikül. Kérdezi, hogy szabad-e átjönnie hozzám, a másik kupében nagyon zsúfoltan ülnek. Értem, hogy mit mond, de még mindig nagyon erős a kattogás.

„Tessék?”

Mereven nézi az arcomat. Végül úgy dönt, hogy mégsem jön át, a kalauz meg fogja büntetni.

Nem értem.

„Ez a vonat nem áll meg Szolnokig, addig már nem száll fel senki. Különben se büntetheti meg a kalauz, ha átjön, mert itt több a hely.”

Kis papírgalacsint ejt ki a kezéből, utána néz, berugdossa az ülés alá. Megkérem, hogy ne az én oldalamba üljön, le akarok feküdni, aludni szeretnék.

Bólint.

„Én csöndben leszek. Imádkoznom kell.”

A szituáció meghittén ismerős, éjszakai vonatút Közép-Európában – mi, Mészöly anyanyelvi olvasói alighanem mindannyian őrzünk ehhez kapcsolódó élményeket. Ám azt javaslom, hogy mégse érzjük be valamilyen fárasztó és kényelmetlen helyzet felidézésével. Mert hiszen maga a kezdő jelenet szcenírozása tartalmaz bizonyos mozzanatokot, amelyek aztán mindvégig jellemzőek lesznek a kötet viláépítésére.

A legfontosabb, hogy ebben a világban az apró, ám annál feltűnőbb hiba valamiféle titokzatos okból nagy jelentőségre tesz szert. Csupán ebben a rövidke jelenetben egyre-másra efféle apróságokra bukkanunk: félig pirosra festett villanykörte világít (lekopott vajon a festék? vagy egyszerűen csak hanyag módon festették be?); a rossz ajtó „csuszkorál”; a belépő asszonynak „valami hiba van a pillantásával”. Az asszony bemutatása során az a megjegyzés, hogy „a fején semmi”, ugyanehhez az *unheimlich* atmoszférához utal bennünket. (Mi az, hogy semmi? Miért kellene valaminek a fején lenni? És ha nincs is, miért valamiféle hiányként írja ezt le az elbeszélő?) A „szatyorszerű retikül” ugyancsak furcsa – ha önmagában nem is, de ebben a szöveggörnyezetben, a Roland Barthes-i értelemben vett *punctum*oknak ebben a sorában azzá lényegül át.

A fogalmat Barthes a *Világoskamra* című művében vezeti be (magyarul az Európa hozta ki 1985-ben, a Mérleg sorozatban, Ferch Magda fordításában). Ezek szerint a *punctum* a képnek – Barthes-nál értelemszerűen a fényképnek – az a véletlenszerű, apró részlete volna, amely mintegy áttöri

párfogalmának, a *studium*nak a szövetét. A *studium*, írja Barthes, „egyfajta általános érdeklődést” jelöl, „amely buzgó, de nem különösebben heves. Sok kép ilyen *studium* alapon érdekel; vagy politikai tanúbizonyoságként fogom fel őket, vagy jó történelmi tablóként, hiszen kulturális értelemben (ez a konnotáció benne van a *studium*-ban) van közöm a figurákhoz, arcokhoz, mozdulatokhoz, színhelyekhez, cselekedetekhez.” Ekkor, a *studium*-típusú szemrevételezés esetén „az érzelem egy morális és politikai kultúra racionális közvetítőrendszerén megy át”, ellentétben a villanás-szerű, azonnali egzisztenciális érintettséget kiváltó *punctum*mal, amely magára vonja a tekintetet, és nem ereszti. Nem szeretném erőnek erejével ráhúzni Barthes fogalmi megkülönböztetését Mészöly szövegére, de azt hiszem, hogy mégiscsak rendelkezik olyasfajta magyarázóerővel, amely – kellő mértéktartással alkalmazva – hasznossá válhat, a segítségünkre lehet az újraolvasás során.

A tárgyi világ kizökkentő furcsaságait a kommunikációt kizökkentő furcsaságok tetézik: „Értem, hogy mit mond, de még mindig nagyon erős a kattogás.” Érti ugyan, de azért rá kell kérdeznie még egyszer: „Tessék?” Mintha süketek párbeszéde zajlana, és bizonyos értelemben a két szereplő – az elbeszélő és a vasúti fülkébe belépő asszony – mindvégig el is beszél egymás mellett. Ám ez nem az akusztikai viszonyoknak, és nem is valamiféle saját egzisztenciális beállítódásnak, szociális katonaiának köszönhető. A különbségek – mindvégig, az egész mű során – kulturális különbségek.

Az asszony félelmei („Végül úgy dönt, hogy mégsem jön át, a kalauz meg fogja büntetni”) a saját társadalmi-kulturális környezetből leszűrt tapasztalatokból származnak. Nyilvánvaló, hogy egy világ választja el a két szereplőt – mint ahogy az énelbeszélő, a Budapestről visszalátogató értelmiségi nő, még ha a saját gyerekkorának a tájékait veszi is szemügyre, immár kívül áll ezen a világon. Ám a kulturális különbségnek egy további apró gesztus új nyomatékot teremt. Az elbeszélő az asszony egy sajátos mozdulatát rögzíti: „Kis papírgalacsint ejt ki a kezéből, utánané, berugdossa az ülés alá.” Ez, ha lehet, még tágabbra nyitja a kettejük közti kulturális szakadékot.

Az asszony fél a kalauztól, fél a vámvizsgálattól, nem bízik a hordárban, egész egyszerűen elveszítettnek érzi magát a saját világának a körein kívül. Egy kéretlen monológban elmeséli, hogyan él: élettörténetéből a

nélkülözés, a szinkron gesztusaiból a bizalmatlanság ütközik ki, és ez a két vonás alkot benne sajátos elegyet. A jelenet eleje táján az elbeszélő magán a figurán is fölfigyel egy apróságra: „két cipőjében nem egyforma a fűző”, hogy a búcsúzásnál aztán egy jóval jelentősebb dolgot vegyen észre: „Bal kezéről hiányzik a nagyujja. Nézem egy darabig, hogyan mozog ezzel a kezével. Végül mégse kérdezek semmit.” Amikor befut a vonatuk a kolozsvári állomásra, egy újabb különös gesztussal ér véget a találkozásuk: az asszony a hátára szíjazza a bőröndjét, az elbeszélőt pedig búcsúzásképp egy váratlan mozdulattal két kézzel a hordár után löki, hogy siessen utána, tartsa szemmel, el ne lopják a poggyászát.

A *Pontos történetek útközben* nyitó jelenete máris vázolja annak a világnak a fő vonásait, amelybe az utazásunk tart. A furcsa, *punctum*-szerű apróságot egytől egyig valamiféle hiányhoz, diszfunkcionalitáshoz kapcsolódnak. És ugyanilyen a kommunikáció szerkezete is: folytonos kitérők, háritások, folytonos távolságtartás jellemzi. Ráadásul ahogy a csupa-hiba tárgyi világ diszfunkcionalitásából lassacskán átlépünk a társadalmi érintkezés diszfunkcionális köreibe, az egész jelenet *politikai* színezetet kap: nem közvetlen módon, nem is példázatszerűen, hanem, ha tetszik, az addigiakból következő természetességgel. Ennek a folyamatnak a csúcspontja természetesen az, amikor a vonat elér a határállomásra:

Egy órája veszteglünk. Az asszony változatlanul köhög. Az ablaknál áll, és részletesen tudósít, hogy mit lát.

„Egy katona sétál itt lent. Most idenézett, és meglátott. Azt láthatja, hogy mit csinálunk, de azt nem tudja, mit beszélünk. Most visszafordult. Mit akar csinálni azzal a nagy kövel? Semmit se csinál vele. Most benézett egy sötét kupéba.”

A katona gesztusa ugyancsak váratlan és értelmezhetetlen, egyfajta hatalmi *action gratuite*, amely szerencsére semmiféle következménnyel nem jár. Ami igazán érdekes, hogy Mészöly ezekből a momentumokból építi föl a jelenetvezést. A diszkrét pontok mentén halad, a dűreri program szerint.

Az asszony ezen a ponton kifakad, szinte vallomásszerűen: „Nagyon szeretnék már otthon lenni. Otthon biztonságban érzi magát az ember. Ha nem veszik el a kamrámat meg a konyhát, akkor boldog vagyok.” A vámvizsgálat stresszhelyzete (amely vizsgálat a számukra aztán ugyancsak

nem jár semmiféle következménnyel, lezajlik minden különösebb esemény nélkül) itt hangot ad a személyes biztonságra, a magánélet belső – igen-csak sérülékeny – körére kiterjedő aggodalomnak. A vámosok leszállítanak pár embert a vonatról, s ahogy az elbeszélőnk fogalmaz: „Köztük egy kisgyereket is, a szüleivel.” Figyeljünk föl a megfogalmazás módjára: nem egy családot, nem egy házaspárt a kisgyerekekkel, hanem a kisgyereket a szüleivel – a kommentár tehát a társadalom védelmére rászoruló kisgyereket teszi meg a rendészeti intézkedés első számú alanyává. „Én igazán nem viszek semmit, az ember mégis fél, hogy nem tetszik nekik valami” – teszi hozzá az asszony, egyben összefoglalva az egyenruhával kapcsolatos közös közép-kelet-európai félelmeket.

5.

Mindezek azonban csupán a saját kommentárjaim. Mészöly munkájában pedig éppen az a legfigyelemreméltóbb, talán éppen az az elementáris hatás legfontosabb kulcsa, hogy nem kommentál, legalábbis abban az értelemben nem, hogy értékelő megjegyzéseket fűzne az eseményekhez. Valóban egy teleobjektíven keresztül kapunk mozgóképet a hatvanas évek végi Kolozsvárról, Vízaknáról, Szebenről. Nincs személyes kommentár, az elbeszélő a lehető legritkábban tudósít a saját belső reflexióiról, nem indokol, nem tárja föl a motivációit, még a párbeszéd során sem. A *Pontos történetek útközben* prózapoétikájának ereje abban rejlik, hogy az elbeszélő-hősnő mintha csak elhárítaná magától ez a funkció: ezek szerint *a reflexió nem az ő dolga volna, hanem az olvasóé.*

Képsorokat, jeleneteket állít elénk, olykor igen filmszerű, éles vágásokkal – és tényleg, mintha csak egy jellegzetesen hatvanas évekbeli, laza szerkezetű alkotói filmet néznénk. A kolozsvári piac hosszú, fullasztó atmoszférájú, zsúfolt jelenetsorát egy sorejtés után ez a váratlan váltás követi: „Utolsó reggelen a havasokban, ragyogó napsütés.” És innen egy búcsújelenet következik egy radikálisan más környezettől, amely ugyanakkor éppolyan nehezen megragadható, nehezen feltárulkozó és idegen, mint a zsidóváros volt.

Ezzel a vágással azt is nyilvánvalóvá teszi Mészöly, hogy nem egy utazás mindenre kiterjedő, lineáris krónikáját kívánja nyújtani. És ekkor máris a műfajiság említett kérdésénél tartunk. Ha a *Pontos történetek útközben* nem novellafűzér, de nem is biztos, hogy regény – legalábbis

a hagyományos értelemben aligha tekinthető annak –, akkor mégis, mi volna? Az a műfaji alapszerkezet, amelyet Mészöly Miklós elképesztő magabiztossággal lebont-átszerkeszt, leginkább valahol az útleírás vagy az úti napló táján kereshető. Csak éppen az író a műfajra jellemző át-fogó pillantást, illetve mindenfajta alanyiságot igyekszik a minimumra redukálni. Az olvasó még az elbeszélő neme felől is csak idővel nyerhet teljes bizonyosságot. Szolláth Dáviddal szólva: „Az elbeszélő személytelenítése, érzelmektől és ideológiáktól való megtisztítása, továbbá vizuális képességeinek megnövelése tehát a *Pontos történetek* poétikai eredetiségének két kulcsa.”

És éppen ez a megoldás, a személytelenség, vagy talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy a személyes sors kiretusálása teremti meg annak a lehetőségét, hogy a regény terét teljes egészében maga a tárgyi világ és a gesztusrendszer, tehát az ábrázolt környezet atmoszférája töltse meg. Még a fenyegetettség jelzései is mintha általánosak, nem kifejezetten személyre szabottak volnának. Az elbeszélő idegen férfiakkal utazik közös kupéban Brassótól Vízaknáig, és a férfiak viselkedése, noha nem tesznek semmiféle eminensen fenyegető gesztust, mégiscsak egyre fenyegetőbbé válik – hogy aztán ugyanolyan kiszámíthatatlan váratlansággal távozzanak a vonatról. Ebben a jelenetben ismét csak valamiféle személytelen erő, valamiféle értelmezhetetlen viselkedésrend válik megfoghatatlan vesztélyforrássá.

A könyvet egyszerre uralják a civilizátlanság képei és egy süllyedőben lévő kultúra nyomai. Víz alatti, elsüllyedt világban járunk, ahol az egykor létező paraszti, illetve polgári életformának már csak a szimulációival lehet találkozni. Az ócskapiac az árus a vasalkatrészek közül veszi elő és eszi a paradicsomot, az országban a menetrend épp olyan kiszámíthatatlan és rejtélyes, mint bármi más, a szebeni állomáson felbukkanó cigányasszony mozgatórugói, aki éjszakai szállást ajánl az elbeszélőnek, épp oly megfektethetlenség, mint bármelyik figuráé, akivel az utunk során találkozunk. De vejük csak magának az állomásnak a leírását:

A peron mellett hatalmas kőkorsó, felül és oldalt tele virággal, mintha maga a korsó is növény volna. Szecessziós és óriási, legalább két és fél méter. Éppen egy klottnadrágos fiatalember öntözi slauggal, bokáig áll a tócsában. Az ég erősen csillagos. Lesétálok a mozdonytatóig, megkerülöm a szén- meg sa-lakdombot. A szén között széttört, fehér gyerekkocsi. Leülök egy kőre, és

onnét messziről nézem a csomagjaimat. Amikor visszamegyek, a fiatalember egy munkaköpenyes leánnyal csókolózik a kórkorsó mellett, a lány kezében vödör. Köpenye a combja közepéig felhúzódik hátul, világít a combja. A slaug a földön bugyborékol.

A jelenetet szénrakásban heverő, törött fehér gyerekkocsi már-már szürreális képe uralja (játékaútó volna? vagy babakocsi?), ahonnan nézve már Bodor Ádám prózájának a fantasztikus lebegése sem tűnik olyan valóságfölöttinek. Ugyanakkor a lepusztult környezet kellős közepén álló két és fél méteres szecessziós kórkorsó tanúskodik arról, hogy ez az állomás egykor szebb napokat is látott. Mint ahogy például a vízaknaiak körében is pontosan él a halottvirrasztás szokásrendje, nem is beszélve a vízaknai templomban tett látogatásról, ahol a történelmi múlt még oly rossz állapotban, eltűnőfélben lévő nyomai jelentősegteljesen, nagy hangsúllyal vannak jelen. Az olvasó, aki hajlandó és képes olvasni a Mészöly által elszórt nyomokból, ennek a világnak a pontos szociokulturális látéletét tarthatja a kezében.

Ugyanakkor a diktatúra konkrétan politikai viszonyaira figyelve csupán egy-egy elejtett megjegyzést, félmondatot kapunk. Ilyen például az a rész, amikor a vonaton utazó asszony a kis házáról mesél: „El is akarták venni, nagyon jártak utána. És ha nincs szerencsém, meg is kapták volna. Vagy a konyhát, vagy a kamrát. (...) Egyszer télen jött az illető, a konyhát akarta elvenni, de látta, hogy a vödörbe befagyott a víz, az ablakok zúzmarások. Aztán nem jött többet. Pedig fáj a foga rá, öt méter hosszú, négy méter széles a konyhám.” Vagy ilyen a rokon Lizu meghurcoltatására utaló megjegyzés: „Aztán ráfógták, hogy kém... tudod, még Sztálin alatt. Az nem volt könnyű. Kihullott a haja.” Ennyi elég is, ebből az egy-két szóból mindenki ért – ráadásul ez a jelenet már a vízaknai házban játszódik, ami után a szereplők kimennek az utcára szétnézni, mert a napokban két gyanús idegent láttak errefelé. A diktatúra mindent lefedő búrájára nagyjából ennyi utalás történik. Ám hogy milyen az élet ez alatt a búra alatt, arról a szöveg minden mondata árulkodik, akár egy hétköznapi házbejárat leírása is: „A boltíves kapualj falán poros villanyórák, alattuk rámban a lakók névsora, választási tájékoztató, vasrácsos kémlelőlyuk az egyik kapuszárnyon.”

Mészölyt nem a közvetlen politikai viszonyok érdeklik, hanem egy olyan világ megrajzolása, amely a pórusaiban hordozza ezeknek a viszonyoknak minden következményét. Ismét Szolláth Dávidot idézem: „A

Pontos történetek úgy írja le a Ceaușescu-korabeli Erdélyt, hogy még nyomokban sem látjuk viszont az Erdélyre, magyarokra, románokra, szászokra, cigányokra, politikai elnyomásra, szegénységre vonatkozó közkeletű narratívákat. Ennek köszönhetően az a benyomásunk keletkezhet, mintha saját szemünkkel látnánk, látásunk nincs valaki másnak az értelmezésére utalva. Ez a világ épp azzal kelt érdeklődést, hogy nem diszkurzív módon előrendezett, hanem esetlegességekből áll.”

A *Pontos történetek útközben* ezért képes ma is magával ragadó, eleven erővel hatni, hiszen nem csupán megfesti a tárgyát, esetünkben a hatvanas évek végi Erdélyt, hanem szinte tapinthatóan idézi fel ennek a világnak a viszonyait. S a fejezet vége felé már a távoli Budapestről érkezett elbeszélő sem spórolhatja meg magának az önkomentárt: „Telítve vagyok az egyezésekkel; ugyanakkor semmi sem egyezik elég jól.” Az idegenség, a távolság nem hidalható át. Jól mutatja ezt az a jelenet is, amikor a halottas házból hazatérve a halottak közelségéről esik szó. Több rokon félt bemenni a halottas szobába, szemben az elbeszélővel, aki több ízben is segédkezett a háziaknak. Ő nyilván azért nem félt ettől, jegyzik meg, mert a munkájához tartozik, gyakran találkozik halottakkal. Megkérdezik tőle, hogy mikor látott először halottat, és kíváncsian várják, hogy beszámoljon erről a tapasztalatáról, de őt valamiféle szeméremérzet visszatartja ettől: „Kis szégyen van bennem, hogy másképp vagyok közlékeny, mint ők, s ezt igyekszem titkolni.”

Talán ez a kis szégyen teheti oly nehézé a távolról érkezett utazó poggyászát.

6.

A fenti idézet mindamelllett szemet szűrhat azoknak az olvasóknak, akik tisztában vannak vele, hogy Mészöly a felesége úti élményeit használta könyve alapanyagául, és azzal is tisztában vannak, hogy Polcz Elaine a magyar tanatológia kiemelkedő képviselője volt. Egyike ez a könyv azon ritka utalásainak, melyek az elsődleges forrás személyére vonatkoznak, ugyanakkor ezek az utalások a könyv második felében némileg gyakoribbá válnak.

Az eddigiekben jobbra a *Pontos történetek* első részével foglalkoztam, mely a későbbiek során az *Utazások Erdélyben* címet kapja. A két erdélyi fejezet közé bekelődő rész, az *Utazások Pannóniában* egy dunántúli

utat ír le; a helyszín egy kisvárosi tudományos konferencia, majd egy vasútállomás, ahol az elbeszélő a rétszilasi csatlakozást várja, aztán Rétszilas, illetve egy közeli tanya a pusztán.⁶ Joggal vetődik fel a kérdés, hogy ez a szöveg mennyiben olvasható az erdélyi utazás párdarabjaként? Melyek a közös vonások a két fejezetben, és ezekhez képest milyen elmozdulásokkal találkozhat az olvasó?

A két rész, ami a prózapoétikát illeti, zökkenőmentesen illeszkedik egymáshoz, ugyanakkor mutat bizonyos tematikus elmozdulásokat. A magyarországi fejezet nyíltabb politikai utalásrendszere betudható a kádári Magyarország és a Ceaușescu alatti román politikai berendezkedés közti távolságnak. Mészöly nem óvatoskodik: egy pletyka révén például megtudjuk valakiről, hogy a férje „valamelyik minisztériumban dolgozott, és ötvenhat után lett öngyilkos; búcsúlevele szerint »még időben.«” Részben persze az író nyakasságát is mutatja ez a mondat, ugyanakkor ennél azért többről van szó: ötvenhat a Kádár-kori nyilvánosság tabuja, amely mindamelllett elevenen élt a privát diskurzusokban, ám anélkül, hogy konszenzuális jelentést nyerhetett volna. Ez az intarzia olyan szint visz az összképbe, amely a milió megfestéséhez tartozik. Egymondatos ballada, de nem tudni, hogy kinek a haláláról: egy sztálinista hivatalnokéról?; vagy olyasvalakiről, aki a forradalom oldalára állt?

Ötvenhat említhető ugyan, hiszen elég idő telt már el azóta, és az érett Kádár-korban járunk: említhető, de csak ebben a homályos kontextusban. De talán még jellemzőbb a kor viszonyaira a sajátos *jus murmurandi* megnyilvánulása:

Erziék közben teát, szalonnás rántottát kérnek. Kiderül, hogy tea nincs, Pécsset nem kaptak elég vizet. „De hát annyi csak van?” A pincér mosolyog. „A lapok is írják, hogy Pécsnek rossz a vize.” A válasz felbosszantja őket, a hangulat mész lesz. Tünetően mind ásványvizet rendelnek, a rántottát is lemondják. Pontos részleteket mesélnek eltussolt botrányokról. „Értik ezek, fiam! Azt tukmálnak

⁶ De vajon hol lehet ez a vasútállomás? Az elbeszélő azt mondja a vonatban: „Egy darabig próbálok figyelni, aztán mégis elalszom. Dombóváron ébredek fel.” Pár mondattal később a kalauz megnyugtatta, hogy „a szilasi személy megvár Alsó-Varasdon”. Ez nyilvánvaló képtelenség, hiszen Varasd délnyugatra fekszik Dombóvártól, Rétszilas északkeletre. Amikor másnap a vonattal ismét áthalad az állomáson, az elbeszélőnk Alsó-Varsát említi, ami csakis elírás lehet, mert Varsa nevű helyiség nem létezik. Mindazonáltal az ellentmondás feloldható, ugyanis Rétszilas közelében található hasonló hangzású helyiség: Varsád. Ez a vándorhiba a kötet összes kiadásán végigvonul.

rád, amit akarnak...” „És a borosüveg botrány? Fél decit nyertek minden üvegen.” „Kik?” „Hogyhogy kik...? Ezek!” A téma kapóra jön az ingerültségüknek. „Miért, te szoktad hallani, hogy mi? Azt csak a káderek mondják.” Végül egyikük se hagy borravalót.

Mindazonáltal a két rész között a legszembetűnőbb változás éppenséggel az elbeszélő plasztikusabb szerepe. A férfiak egyre ijesztőbb viselkedése a vízaknai vonatút során („nem tudom eldönteni, hogy engem néznek-e vagy bóbiskolnak. Kis remegés szorítja össze a gyomromat, majd ugyanúgy el is múlik”) egy rövid epizód volt; ugyanez a tapasztalat az *Utazások Pannóniában* vasútállomáson töltött éjszakáján vezérmotívummá válik. Noha a négy férfi – a vasúti tiszt, a forgalmista és a két pályamunkás – viselkedésében nincs semmi fenyegető, segíteni akarnak a csatlakozást lekésző utason, sőt lebeszélnek róla, hogy gyalog folytassa az útját, az elbeszélőnk mégis megindokolthatatlan feszültség lesz úrrá: „Ülök a félhomályban. A szoknyám túl rövid. Valahogy nem vág ide ez a rövidség, s feltűnés nélkül ráteszem a térdemre a sálát.” Az elbeszélőnk már-már ijesztően érzékeny a kiszolgáltatottság szituációira, mindvégig folyamatosan számot ad például az őt vizslató férfitekintetekről. Ennek a túlérzékeny figyelemnek a kulcsmomentuma is itt, a varsádi vasútállomás jelenetében található:

Ezt már ismerem a háborúból; padlón, összetolt széken feküdni. Nincs nagy kedvem hozzá. Ugyanakkor rossz érzés is kerülget, nyilván a háború miatt. De most béke van, gondolom, és a négy férfi is szolgálatban. Igaz, a katonák is szolgálatban voltak. Ha Szilas hét kilométer, az állomáshoz tartozó pusztá se lehet két kilométernél közelebb. Elég nagy elhagyatott körzet, így éjszaka. Furcsa dolog az ilyen félelem. Tulajdonképpen nem érzem, inkább csak eszembe jut. Az embernek nem jól emlékszik a feje, de a gyomra, az ágyéka, az idegei pontosan.

Aki Polcz Elaine életműve vagy élettörténete, esetleg éppenséggel az *Asszony a fronton* felől olvassa a könyvet, annak számára nyilvánvaló, hogy itt a háború során elszenvedett erőszaktelemek emléke tör elő figyelemzavaró erővel. Ha azonban a *Pontos történetek* világán belül maradunk, akkor ennél többet nem tudunk meg az anonim elbeszélő előéletéről – ám ennyit igenis megtudunk. A mészölyi próza minden szikársága, érzélemmentes visszafogottsága mellett ezen a ponton fölsejlik egy traumatikus történet, amire az olvasó nem nyert további rálátást. Ez a bekezdés éppúgy olvasható balladai töredékként, önmagában álló történetzilánkként, mint

az öngyilkos hivatalnokról szóló, fönt említett mondat. A jelentősége mégis jóval nagyobb, hiszen itt maga az elbeszélő árul el önmagáról egy súlyos titkot. A személytelenséget ezen a helyen nagyon is személyes okokból eredő távolságtartás váltja fel, ráíródva az ismerősségnek és az idegenségnek az egész könyvet átható dinamikájára. „Mintha eddig se pontosan beszélgettünk volna – jegyzi meg az elbeszélő ugyanebben a jelenetben –; bár az se jó szó, hogy pontatlanul.”

Mindezzel párhuzamosan föl kell figyelni még egy különös motívumra. A kiszolgáltatottság képzetkörének és általában véve a *Pontos történetek* lapjain megrajzolódó szociokulturális látletnek van egy különösképpen szembeűnő eleme: az állatok megjelenítése. Nem csupán arról van szó, hogy az állatok is a részvévé lesznek a *punctumok* már említett sorozatának, mint például a kutyák a szebeni állomáson: „Két egymáshoz ragadt kutya rángatózik a tér közepén, de nem a szokásos módon; egyiknek a hátsó lába szorult bele a másik szervébe. A csend olyan nagy, hogy hallani a lihegésüket.” A padláson beszorult kismacska több napon át nyávog, de senki nem igyekszik kimenekíteni, mert az egyik lakó oda hordta föl a bútorait, és magával vitte a kulcsot; a havasi kabanában a fiú szándékosan a szamarak hasát üti, majd a kettévágott egeret szeretné megmutatni az elbeszélőnek; a forgalmista kirugdossa az irodából a sündisznót, és lehetne még folytatni a sort:

„Emlékszem, egyszer egy csikó került a 231-es gyors elé, Bogárdtól Kunmiklósig futott előtte...”

„És nem álltak meg?”

„Nem lehet. Gyorsvonatnak nem szabad megállni, a reflektorokat meg nem kapcsolhatták ki egészen. Csak arra vigyáztak, hogy ne gázolják el.”

„És nem próbált kiugrani?”

„Csak az állomáson, amikor kikapcsolták a reflektort. Akkor igen...”

A történet elszótlánit. Kellemetlenül élesen látom a töltést, a csikót, a mozdony fénykévéjét.

„Nem hiszi?”

„Dehogynem” bólintok.

„Amíg a reflektor fogja őket, nem szoktak kiugrani.”

„Gondolja, hogy mindig? Az állatok se egyformák...”

„Én még nem láttam kivételt” mondja, és szórakozottan szódát spriccel a zsákszerű fénybe. A szvetteres a homlokához kap, neki is jutott pár csöpp.

Mészöly könyvében az állatok a részvét és részvétlenség próbakövévé válnak, és mindez még nagyobb nyomatókot kap az *Utazások Pannóniában* zárlatában. Az elbeszélő és a nagynénje hazafelé tartanak Rétszilásra, hátuk mögött a szürreális tanyasi milióvel, kezükben egy zacskó, benne az ajándékba kapott kitekert nyakú galambfiókák: „Bizonytalanul emelgetem a zacskót – hány fióka lehet? Legalább öt-hatra becsülöm; mintha tényleg értenék hozzá. De honnét, milyen gyermekorból őrzöm, hogy mennyi egy galambfióka súlya?” Az árkon túl, velük párhuzamosan marhacsordát hajtának, ami később egy hídon vonul át előttük, és ezt ők az árokban kényszerűnek kívární: „Majdnem félórát kell várunk, amíg a csorda elfogy, s az utolsó tehén is föl nem trappog a hídra. Utána mondom is Tusinak, hogy ez majdnem olyan volt, mint egy háború.” Másnap az asztalon felejtett és már bűdösödő galambfiókákat ki kell dobni. A vonat-hoz igyekvő elbeszélőnk pedig egy különös csavargó fiúval találkozik, aki félreismerhetetlenül magán viseli a háborús árvák jellemző vonásait. Az *Utazások Pannóniában* befejezése egyetlen pontba rántja össze az állati kiszolgáltatottság és a háborús traumák képzetköreit. Amellett, hogy a két utazás más-más világba vezet, ennek a belső feszültségnek a markáns megjelenése is új elem a *Pontos történetek* második fejezetében.

7.

A korábbi anyaghoz a harmadik kiadásban hozzátoldott bővítés, a *Három év múlva* ismét csak különös szöveg: szinte teljes egészében a halál jegyében áll. Erre a részre fokozottan érvényes Szolláth Dávid megfigyelése: „Feltűnő a halálhoz kapcsolódó rítusok, a halottas házak, torok, temetések, az örökségi viták leírásainak sokasága. Mészöly más műveiben a halál témaköre nem ennyire hangsúlyos. A *Pontos történetek* relatív különállását többek között ez is okozza.”

Ez a rész ismét csak egy rövidebb és egy hosszabb alfejezetre oszlik. A 2001-es kiadás tartalomjegyzéke évszámot is csatol ehhez a két szöveghez: ezek szerint *A templom* 1975-ben, az *Öregék, halottak* 1974-ben keletkezett. A rövidebbik írásban, *A templomban* az elbeszélő ismét meglátogatja az első fejezetből már ismerős vízaknai templomot. Mindezt azonban megelőzi egy rövidke éjszakai jelenet. Az elbeszélő arra riad föl, hogy az anyja és nagynénje egy réges-régi abortusztól vitatkoznak: „Kábultan zuhanok vissza újra az álomba. Az utolsó kép, ami még becsúszik, a hasas

uborkásüveg a szekrény tetején; de mintha egy magába görbülő fonnyadt uborka lebegne csak benne.” A reggeli fényben aztán kiderül, hogy az üveg üres, néhány kaporszál úszik csak benne.

Ez a félreérthetetlen – bár kimondatlan! – motívum, a magzatvízben lebegő embrió látomása ágyaz meg az alfejezet későbbi történéseinek. Az elbeszélőt a templomtoronyba felkísérő harangozó – aki a könyv sok más férfialakjához hasonlóan szótlán, ám annál zavaróbb tolokodással közelít hozzá – érzékletes anekdotizmussal számol be a balesetről, melynek során egy gyerek lezuhant toronyból és az életét veszítette; később derül csak ki, hogy mindvégig a saját gyerekeről beszélt. Ezt a rövid szöveget ilyenformán teljes egészében a gyermekhalál képzetköre uralja.

A *Három év múlva* második része, az *Öregek, halottak* már a címében sem kínál zsákbamacskát. Az elbeszélőnk itt Nagyszebenbe látogat rokonaihoz, a pár éve megözvegyült Arankához és lányához, Valihoz. Ennek az alfejezetnek a nagy részét az Aranka és Vali közti távolság uralja, ami jóval több generációs távolságnál. Valit az elbeszélő némi ítélkezéstől mentes távolságtartással szemléli: a saját érzékiségére épp ráébredő kamaszlány (aki ráadásul az első felbukkanása alkalmával meztelenül jelenik meg) elfogulatlan távolságtartással kószolgatja a román hiánygazdaság kínálta lehetőségeket. Amikor arra kíváncsi, hogy borítékban lehet-e dollárt vagy fontot küldeni külföldről, az elbeszélő figyelmezteti, hogy az ilyesmiért az anyját akár el is viheti a rendőrség:

Ámulva néz; mint aki tényleg követni akarja a gondolatot.

„És mennyi időre?”

Egy pillanatra elhallgatunk. Nemcsak humor, valami tisztázatlan józanság is bujkál a kérdésben, csak nem tud jól megfogalmazódni.

Mindezt az a jelenet követi, amikor szemügyre veszik a Szent Kereszt Kápolnában a középkori feszületet. Aztán a két motívum még ugyanabban a jelenetben összekapcsolódik:

Vali közben visszatér II. Endrére, s megkérdezi, hogy ha magyar király volt, mért volt király Romániában? Egészen primitíven próbálom magyarázni, hogy akkor másképp volt, a határok, az egész világ, és most megint másképp van, ötszáz év múlva ismét másképp lesz, de egyszer arra is csak az öregek és halottak fognak emlékezni, s legfeljebb megmarad néhány szobor meg hasonló, amit aztán igyekeznek konzerválni, és mindenki büszke rá.

Azt hiszem, érti is, nem is; de mégis inkább nem.

„Tante, ezt te se tudod jól” mondja nevetve. „Engem elhúztak történelemből” teszi hozzá románul.

És sietve megegyezünk még, hogy ha eljön Budapestre, ott majd veszünk forintért rúzszt.

Nem csupán azért beszélhetünk kulcsjelenetről, mert itt bukkan föl a címadó *öregek, halottak* szókapcsolat, hanem azért is, mert ilyen módon a jelenet azt sugallja, hogy Vali hiányokból épülő, zárt horizontú világa és a történeti tudat lenullázódása szorosán összefügg egymással. Mindezt pedig, ha lehet, még plasztikusabbá teszi a két generáció – anya és lánya – gyökeresen eltérő világtapasztalata. Aranka ugyanis mintha egy évszázadokkal korábbi világban élne: folyamatos és eleven kapcsolatban áll Mitukával, a halott román férjjel. Az idegenségre és a határhelyzetre nem csupán a férfi származása erősít rá, hanem az is, hogy Arankánál a román népi vallásosság halottakkal kapcsolatos gyakorlatrendszerrel él tovább. Ebben a gyakorlatrendszerben az élők és a holtak elválása hosszabb folyamat, a halottakat ciklikusan ismétlődő, csökkenő intenzitású ünnepek-rítusok segítségével bocsátják az útjukra. Arankánál viszont mindez folyamatos gyakorlattá rögzül. Társalog a férjével, ételt áldoz neki, és meggyőződéssel állítja, hogy Mituka időnként hazatér és odafekszik közéjük a rekamiéra. Mindez egyébiránt nem pusztán az asszony magánmániája, hiszen Angelica, az Olténiából északra települt román rokon számára egyáltalán nem idegen ez a praxis.

Minderre az elbeszélőt is valamiféle furcsa szédület fogja el: „egyre inkább úgy érzem, hogy ellenállhatatlanul történik velem a semmi, már reggel óta; s hogy ebben a semmiben nem szabad, nem is lehet eligazodni. Minden csak egyedül így világos.” Amikor pedig meglátogatja Angelicát, és felveti neki, hogy lebeszélhetné Arankát az afféle tévképzetekről, hogy a halott férje velük lakna, az asszony megütözközve néz rá: „Azt nem lehet, *doamnă*. Nem szabad. Nekünk sem esne majd jól, ha kinéznének bennünket a lakásból”.

Ez az a pont, ahol gyökeresen elválik egymástól Aranka és Vali világsemlélete. Aranka arról panaszkodik, hogy Vali ritkán jár el a temetőbe:

...úgy hanyagolja, mintha köze se volna hozzá. Mintha nem volna valóság! Jó, nem tudjuk, mit érezhetnek, ha éppen nincsenek köztünk, de az biztos, hogy

egy látogatás nekik is jólesik... egy akármil! vagy egy szál virág. De ezeknek minden mese csak. Már sírni is csak akkor képesek, ha dühösek vagy unják magukat. De hogy egy ünnep mit jelenthet, még ha egy olyan ünnep is...

A *Pontos történetek útközben* utolsó fejezete szigorúbb szerkezettel rendelkezik, mint az 1970-es első kiadás anyaga. A kamera mozgása, a snittek logikája már jóval kevésbé tetszik véletlenszerűnek, hiszen minden egyetlen központi motívum, a halál témája köré rendeződik. E motívum középpontba emelése pedig mintegy áthelyezi ide, a zárlatra a kötet súlypontját, hiszen itt végső soron a valóság fogalma bizonyul alkalmatlannak arra, hogy konszenzuális ítélet tárgyává váljon: Aranka és Vali világát nagyobb távolság választja el egymástól, mint Arankát Mítukától, a halottként is eleven férjtől.

Ha a *Pontos történetek*et olyan szövegnek tekintjük, amely az apró megfigyelések, benyomások kollázsából ideologikus magyarázatoktól független panorámaképet állít elénk, úgy a később hozzátoldott harmadik rész még mélyebben erodálja az ideologikus olvasói stratégiákat. Ahol eddig a politikai összefüggésekre érzékeny tekintet a diktatúra vízjeleit pillanthatta meg, ott most a politikai-társadalmi világon inneni, különös szellemképek bukkannak fel. Aranka és Angelica tapasztalatainak a fényében az ember valamiféle furcsa, átmeneti lényként jelenik meg, aki a fent említett történő semmi sodrásában áll.

Ezt erősíti meg a kötet finoman megkomponált végzava is. Az elbeszélő autóbusszal indul vissza Vízaknára, búcsút véve Arankától és Valitól:

Kint valamivel már hűvösebb a hőség, és még világos az alkonyi sötétedés. Valahogy minden félúton, sem itt egészen, sem ott. Lehet, hogy én is? Lehet, hogy ők is? Az utcákon lármás áradat, sok színes ruha, rengeteg fiatal. S már néhány halvány csillag.

A könyv utolsó mondata egy gondolat, amely a vízaknai ház előző éjjel elpusztult öreg kutyája körül forog: „Kevés dolog lehet biztosabb, mint az, hogy Médi nem vakkant föl az eresz alatt, mikor benyitok.” Az állat halála biztos, az ember sorsáról viszont nem rendelkezhetünk átfogó tudással. Az idegenség és otthonosság libikókajátéka az elevenek és a holtak közti határt is a birtokába veszi, a személyes sors kiretusálását követően pedig az általában vett emberi sors meghatározható körvonalai is bizonytalanok válnak.

•••

Tamás Gáspár Miklós esszéje: „V. S. Naipaul Nobel-díjas, sőt”, *ÉS*, 2001/42.

A román népi vallásossággal kapcsolatos megjegyzések forrása: Gazda Klára: „A román halotti rítusok tárgyi kellei és a lélek túlvilági útja”, in Pócs Éva (szerk.): *Lélek, halál, túlvilág. Tanulmányok a transzcendensről II.*, Balassi, Bő. 2001, 302-310.

Potpourri

A vakond szava

A kis vakond-rajzfilmekről

„...munka közben látunk egy vájó, fúró, ásó, mindent aláásó »földalatti lényt«. Látjuk őt, föltéve, hogy van szemünk az ilyen, a mélységben végzett munkához, amint lassan, megfontoltan, gyöngéd kérlelhetlenséggel halad előre...”

A kis vakond hálás téma, mindenki kedvence. A kertész nadrágot, amelyet hősünk az erdőlakók segítségével elkészít magának, ma is sokan kisvakond-nadrágnak nevezik mifelénk. Ugyanakkor ez a klasszikus nyitódarab, *A vakond nadrágja* (Jak krtek ke kalhotkám přišel, 1957) talán jobban különbözik a rá következő részekről, mint azok egymástól. Nem csupán azért, mert párbeszédesebb, nem is csak azért, mert a képi világ és a mozgás megjelenítése közel áll az ötvenes évek remekbeszabott szovjet rajzfilmjeihez, hanem mert az ezt követő epizódok – egy-két kivételtől eltekintve – másféle történeteket mesélnek el. Ha úgy tetszik, megváltozik a vakondnak a világhoz való viszonya. A legjellemzőbb alaphelyzet az lesz, amikor szokatlan tárgyakkal (rádióval, rágógumival, nyalókával stb.) találkozik, és ezekkel keveredik különféle bonyodalmakba. A kis vakond egyre gyakrabban kénytelen minden találékonyságát összeszedni a kiismerhetetlen környezettel szemben.

Az erdő békéjét, illetve az erdőlakók integritását fenyegető veszedelmek időnként kifejezetten durva formát öltenek. A rágógumi foglyul ejti a vakondot, az útépítő bulldózer letarolja az erdőt, a kertész bácsi vakondirtó mérget akar a járatokba önteni, a sünit ki akarják tömni az iskolai szertár számára. A vakond-sorozat technika- és civilizációkritikai oldala a nyolcvanas évekre minden addiginál erősebbé válik. Az eddig megjelent DVD-kiadásból két epizód jelenti a csúcst: *A vakond a városban* (Krtek a městě, 1982) és *A kis vakond álmodik* (Krtek ve snu, 1984). Mindkettő a civilizációs ártalmak nyomasztó tanmeséje. Alászállás a tönkretett világ poklába.

„Talán ragaszkodik saját, hosszú, érthetetlen, rejtett, rejtélyes sötétségéhez, mert tudja, mit kaphat majd (cserébe); a saját reggelét, a saját megváltását, a saját *virradatját*?... Persze visszatér majd: ne kérdezzétek tőle, mit akar ott lent, megmondja majd ő maga...”

A vakond és barátai körül elpusztítják az erdőt, ők pedig a bürokratikus nagyváros kíméletlen forgatagában találják magukat. Sovány vigasz, hogy a történet végén a hattyúk hátán elszállnak a toronyház tetejéről a távoli felhők közé. A saját, meghitt kisviláguk odaveszett – ha találnak is másikat, ezek után semmi garancia a védetségére. *A kis vakond álmodik* már ennyi kiutat sem enged. A magyar cím félrevezető: a vakond ebben a részben egy férfi nyomasztó álmának a szereplőjévé válik, amely az energiaválsággal veszi kezdetét, és a civilizáció összeomlását mutatja be, visszavetést a vadászó-gyűjtögető életmódhoz. A poszthatvannyolcas humanista science-fiction sémáira épül a film, és a vége is hasonló: a rémálomból felébredve a „valóságban” is kezdődik minden előlről. A kis vakond és barátai hiába bátrak és találékonyak, hiába igyekeznek helyretolni a kizökkent világot. Hiába jutnak el még az öko-partizánharc gondolatáig is, amikor kolbászkákkal tömítik el a város gépkocsiparkjának a kipufogóit. Mindkét epizódot épp a megnyugtató feloldás hiánya szakítja el radikálisan a mesei vonaltól. Kiváló korrajzok, úgy lehet, de a gyerekeknek egyelőre biztosan nem mutatom meg őket.

A kis vakond, annak ellenére, hogy nem beszél, néha többet mond, mint amit hallani szeretnénk tőle.

„Alaposan elfelejti valaki a hallgatást, ha olyan sokáig volt egyedül, olyan hosszú ideig volt vakond, mint ő –”

•••

Az idézetek forrása: Friedrich Nietzsche: *Virradat. Gondolatok az erkölcsi előítéletekről*, Romhányi Török Gábor fordítása

Pop, csajok, satöbbi

Bram Stoker: *Drakula*

„Sok mesében olvasunk *ördögökről*. A mesebeli *ördög* lólábon jár, mintha állat volna, de beszél, mint az ember. Gonosz, csúnya, ijesztő. Ha nem tudnánk, hogy csak mesében van, félnénk tőle.”

A némileg baljós meghatározás Mérei Ferenc és V. Binét Ágnes nevezetes gyermeklexikonából, az *Ablak-Zsiráf*ból származik, ilyenformán a magyar olvasó számára gyaníthatóan archetipikus erővel bír. Az emberi és állati jegyek keveredése valójában nem csak a krampuszra, hanem a hiedelemvilág világának egészére is jellemző. De talán egyik szörnyetegnél sem annyira zavarba ejtő ez a viszony, mint éppen a vámpír esetében – mi több, megkockáztatom, hogy ez tette lehetővé máig tartó, világméretű karrierjét. A vérfarkassal, a zombival vagy bármilyen szellemlénnel összevetve a vámpír – legalábbis abban a formájában, amelyben bevonult a nyugati kultúra ikonikus figurái közé – emberi, túlságosan is emberi. A vadállati tépőfogakkal ellátott emberi arc vizuális sokkja a többi szörny-születtel ellentétben nem összemossa, hanem éppen hogy kiemeli a fönti kettősséget. „Nem volt jó arca – olvashatjuk Drakula grófról –, mert rideg volt, kegyetlen és érzéki, a nagy fehér fogai pedig, amelyek valósággal vakítottak a túlságosan vörös szájában, hegyesek voltak, akár egy állaté.”

Az *Ablak-Zsiráf*on iskolázott olvasó azonban ebben az ügyben mindaddig meglehetősen elhanyagoltnak érezhette magát. Úgy is mondhatnánk, hogy Lugosi Béla szülőhazájában nem volt otthon Drakula gróf. Nem elég, hogy a magyar néphit nem ismeri a vérszívó vámpírnak a szláv folklórban igen elterjedt figuráját, de Stoker alapművét is csak szegről-végről ismerhette a magyar közönség. Az 1985-től többször is kiadott Bartos Tibor-féle *Drakula* az eredeti szöveg furcsán, ám radikálisan meghúzott-át dolgozott változata, Tar Ferenc 1925-ös, reprintben újra elérhető fordítása pedig, noha legalább hű Stoker munkájához, szintén hiányos, és nyelvi erősen elavult. (A regény 1897-es megjelenését követő évben a *Budapesti*

Hírlapban folytatásokban megjelenő magyar változatot pedig nyilván csak filológiai érdekességként érdemes említeni.)

Az Európa tehát feltámasztotta tetszhalálából a *Drakulát*, Sóvágó Katalin szabatos és élvezetes fordításában. A hiánypótlás megtörtént, kérdés azonban, hogy mire való ma Stoker híres regénye? Ha horrorként igyekszünk olvasni, nem biztos, hogy magával fog ragadni minket: helyenként izgalmas ugyan, helyenként viszont kifejezetten önismétlő és lassú. Ugyanakkor kétségkívül alapmű, a populáris kultúra egyik legéletképebb mítoszának az alapszövege. Mihez kezdünk vele?

*

Mindenekelőtt világosan látnunk kell a mítosz szerkezetét: a távoli Keletről érkező, archaikus fenyegetés benyomul a rendezett, áttekinthető nyugati világba. Azonban ha a két világ ütköztetése felől olvassuk a regényt, mindjárt szemet szúr a nyugati térfél hőséneke, a *viktoriánus idiótának* az akaratlanul is komikus figurája. A Drakula-kastélyba érkező gyanútlan londoni ügyvéd, Jonathan Harker elképesztő naivitása hamar vígjátéki színezetet ölt. Mindezt finoman vezeti be az a kommentár, amelyet Harker az ügyvédi iroda ajánlóleveléhez fűz: „Volt benne legalább egy bekezdés, amely örömteli borzongással töltött el.” A „*thrill of pleasure*” érzése jellemző módon a saját szakmai rátermettségéről szóló sorokat olvasván tölti el az ifjú yuppie-t. Kötelességtudat, kitartás, tettekkészség, ezek a fő alaperények, amelyek egyébiránt legyűrnek minden akadályt. A mű későbbi menete is ezt a tanulságot sugallja majd: az okos és bátor férfiak összefogásával szemben nincs esélye semmiféle szörnyetegnek.

Az üldözők csapata tudományos módszereket (telekommunikációt, vérátömlesztést, hipnózt) alkalmaz a sötét zónában, a természetfölötti fenyegetéssel folytatott küzdelem során. A nyomolvasás diszkurzív detektívlogikáját követik, és folyton-folyvást tanácskozásokat, üléseket tartanak, kéziratokat másolnak, jegyzeteket készítenek – a bürokrata nyomozók a rögzítés fontosságát vallják a rögzíthetetlen, szubverzív, határsértő erővel szemben. Az információk összegyűjtése és rendszerezése a fő fegyverük, ám ezt az információáramlást nem egyszer éppenséggel a viktoriánus idiotizmus, valamiféle rosszul értelmezett társasági álszemérem akadályozza meg. A vámpírvadász Van Helsing hallgatásba burkolózik, nem világosítja

fel környezetét a felismert veszély felől, így a titokban tartott diagnózis súlyos következményekkel jár, balfogások sorozatához, s végső soron Lucy Westenra halálához vezet; mint ahogy a vámpír másik kiszemelt áldozata, Mina Harker szintén eltitkolja éjszakai rosszulléteit, hogy ne zavarja fölöslegesen a szorgos nyomozásba merült, bátor férfiak csapatát, noha ezzel mindannyian jobban jártak volna. Anglia jól nevelt gyermekei akkor sem viselkednek tolakodóan, és akkor sem veszítik el a hidegvérüket, amikor a meleg vérüket ontják éppen.

Anglia egyébként is túl van a babonák archaikus világán, ám úgy tűnik, mindez csak a felszín. A regénybeli vén tengerész szavaival: „Ezek a dógok elmúltak. Nem mondom, hogy sose vótak, csak azt, hogy az én időmbe már nem.” Ezt az elfedett-elfeledett réteget bolygatja meg a gróf érkezése, aki saját múltjának humuszát, ősei megszentelt földjét szállítja ládáiban Angliába. Az ősi babona ellen pedig az ősi babona jól bevált fegyvereit kell bevetni (nyilván alaposan megélezve a modern természettudomány köszőrűkövén). Így válhat a szentostya a protestáns gentlemanek legfőbb fegyverévé. Egyáltalán, furcsa és sérülékeny világ ez, amely hőseink védelmére szorul. Azt nyilván Stoker is érezte, hogy a Buckingham palota furcsán nézne ki fokhagymakoszorúkkal kidekorálva; a gróft a bátor férfiak rövid úton visszazavarják hát a zűrös Erdélybe, hogy saját fészken lelje a végzetét. A *Drakulában* azonban a nagyváros – hüén a detektívregények legjobb hagyományaihoz – nem az átlátható viszonyok terepe, hanem veszélyes dzsungelként, a második természet útvesztőjeként jelenik meg, ahol talán még könnyebb is észrevétlenül eltűnni, mint az ősi kastély kriptájában.

Az viszont már korántsem annyira egyértelmű, hogy maga Drakula melyik világnak a része. Az animális és az emberi jegyek libikókajátéka mindjárt a regény eleji leírásban megjelenik: „Most megfigyelhettem térdén nyugvó kezét is a kandalló fényénél. Korábban vékonynak, fehérnek tetszett, ám közelebbről láthattam, hogy valójában elég közönséges: széles kézfej, tömpe ujjak. Furcsa módon szőr nőtt a tenyerén. Hosszú, finom körmeit hegyesre vágta.” Mindez azonban Bram Stoker hősében egyfajta kulturális *doppelgänger* formáját is magára ölti: Drakula gróf egyszerre ragadozó kísértet és az angol társasági kultúrát autodidakta módon elsajátító gentleman. Magányos arisztokrata, aki a regény elején, az Erdélyben játszódó fejezetekben fenséges színezetet nyer: hosszú monológokban el-

mélkedik a történelmi múltrol, ugyanakkor széles körű tájékozottságról tesz bizonyosságot a nagyvilág dolgaiban. És azt se feledjük, hogy a kezébe jutott rejtjeles levél ügyében tökéletes gentlemanként viselkedik. „Nincsen aláírva, így tehát nem is lehet közünk hozzá”, állapítja meg, és olvasatlanul elégeti Jonathan Harker leleplező beszámolóját.

Ehhez képest a gróf egész egyszerűen eltűnik az angol színen. Mindvégig a háttérbe húzódó, fenyegető erőként van jelen, és amikor előkerül, csak színpadias bosszúdörgeelmekre képes. Az alsóbb néposztályok mint zsákmány nem érdeklik, láthatóan előkelő, fiatal hölgyekre fáj a foga, ám semmilyen alkalma nem nyílik hasznát venni arisztokrata neveltetésének és társasági jártasságának. Drakula gróf, úgy tűnik, magányos marad Angliában is. Nem válik belülről bomlasztó ellenséggé, hanem kint ólálkodó, *idegen* veszedelem marad. Amikor hőseink behatolnak a londoni házába, az ingatlanok papírjain kívül alig néhány használati tárgyat találunk ott: „Volt továbbá egy ruhakefe, egy hajkefe és egy fésű, egy kancsó és egy mosdótál, az utóbbiban piszkos víz, vöröses, mintha vér festette volna meg.” A nyeles fésűt nyilván nem lehet farzsebben tartani, ha az ember koporsóban tölti a napját, ám amikor alkonyattájt kikel belőle, a legkevesebb, hogy belövi a sérót. Helyben vagyunk: vegyük észre, hogy egy szomorú XIX. századi Casanova legényszobájának a leírása ez.

*

A vámpír mint csábító, a csábítás mint ördögi kísértés: a *Drakula* témája mindenképp az érzékiség és az elfojtás horrorja, a viktoriánus morál provokációja. Stoker vámpírlányai szexuálisan telített figurák, akiket elsősorban az ellenkező nem érdekli, a gróft az angol úrhölgyek, a kastélybeli vampokat pedig az odatévedő férfiak. A vámpír-mítosz életképessége, a vámpír emberi karaktere a szexuális potenciálban rejlik. Ez az, amit nem tud sem a zombi, sem a farkasember: azoknál a zsigeri félelem tárgya a pusztító fertőzés, a vámpír viszont jóval kifinomultabb eset, és mint ilyen, jóval veszedelmesebb is a fennálló világ rendjére, mint bármely más szörny-szülött. A vadállati jegyek a társasági jártassággal keveredve az érzékiség fenyegető formáját öltik magukra.

A viktoriánus idióta halált megvető elszántsága is innen ered: rendet kell vágnia az összekuszált viszonyok között. Tisztában van vele, hogy

a vámpír tértnyerése az érzékiség romboló erőinek az elszabadításával fenyeget, miközben ebben a harcban ő sem kevésbé kíméletlen fallokrata. Nemcsak a kastélyáig üldözi a gróft, hanem elveszi a nőit is: Van Helsing karóval üti át a három vámpírnő szívét, akiknek a vonzereje még így is kis híján megbéklyozza a cselekvőképességét. És ne legyen kétségünk, nem ártatlan egészségügyi eljárásról van szó. Korábban, amikor a vámpírrá lett Lucyt kellett a helyére tenni, a koporsó leemelése „olyan gyalázatnak tűnt a halottal szemben, mintha élteben csupasza vetkőztették volna, míg alszik”; az erdélyi színen ugyanezt az aktust ismétli meg a holland profesz-szor, sorozatban, háromszor egymás után.

Lucy Westenra esetén is látható, hogy a vámpirizálódás a vérszegény viktoriánus szüzlányból miképp teremt szexuálisan aktív, mi több, promiszkuus karaktert. Áruklodó azonban, hogy Lucy még ártatlan hajdon korában is finoman kétértelmű figura: „Miért nem engedhetik meg egy lánynak, hogy három férfihoz is feleségül menjen, vagy annyihoz, ahányan feleségül kérik, és akkor meg lehetne takarítani ezt az egész búbánatot? Csak hogy ez eretnecség, és ilyet nem szabad gondolni.”

Bizony, hogy nem szabad: nem ez az egyetlen apró jele annak, hogy a regényben a viktoriánus idióta nem más, mint az elfojtás némileg kétségbeesett lovagja. A könyv híres passzusát, amikor a derék Jonathant megkísérti a három vámpírlány, érdemes hosszabban idézni: „A szőke lány letérdelt, és leplezetlen élvezettel hajolt fölém. Tudatos bujasága egyszerre volt izgató és visszataszító. Miközben meghajlította a nyakát, a száját nyalogatta, de olyan állatias lefetyeléssel, hogy a holdsugár nyálkás csillámokra tört a skarlátpiros ajkakon és a hegyes fogakon. Egyre mélyebbre hajolt, a szája valahol a szájam és az állam között lehetett, úgy tűnt, a nyakamra akar forni. Szünetet tartott, láttam nyelvének köpülő mozgását, ahogy nyaldosta a fogait és az ajkát, éreztem forró lélegzetét a torkomon. Aztán a bőröm bizseregni kezdett, ahogy akkor szokott a test, ha a csiklandozni szándékozó kéz közeledik hozzá – közelebb, egyre közelebb. Éreztem torkom túlfinomult bőrén az ajkak borzongatóan simogató lágyágát és a két hegyes fog keménységét, ahogy megállnak, és nem mozdulnak. A két önkívületében hunytam le a szememet, és vártam – dobogó szívvel vártam.” Nem, nem a saját akarata ereje, hanem éppenséggel Drakula gróf közbelépése menti meg a derék Jonathant a bukástól. A nyugodt, rendezett környezetbe benyomuló félelmetes, ismerős-idegen erő benne is ott ágaskodik.

Az önfegyelem tréningje nem is annyira a csábító erők elpusztítására, hanem inkább a domesztikálásukra (ha úgy tetszik, a kárhozott lelkek megmentésére) irányul. Jellemző módon nem a vérszívás, hanem a *véradás* válik a regényben a legteljesebb birtokbavétel gesztusává. Szegény Lucy több ízben is vératömlesztésben részesül, nem csak a vőlegénye, hanem korábbi udvarlói véreből is (ilyenformán végül csak összejön neki a három férj). Az eseményhez fűződő kommentár ugyancsak tanulságos: „A férfinak ezt át kell élnie, különben nem tudhatja, milyen érzés, amikor a tulajdon vérért szívják át a szeretett nő ereibe.” Amikor pedig a hölgy mégis meghal, a szomorú vőlegény azzal vigasztalja magát, hogy a vératömlesztés óta „úgy érzi, csakugyan összeházasodtak, és Lucy neki felesége Isten előtt. Nem szoltunk a többi operációról, és soha nem is fogunk.”

Az inverz vámpirizmus és az implicit házasságtörés közti mezsgye nyomasztóan vékonynak tűnik. Nota bene, Drakula gróf maga szintén önkéntes véradó. Mína asszonyt erőszakkal itatja meg a saját véreből, hogy hipnotikus hatalmat nyerjen fölötte. A korabeli közönség méltán érezhette magát zavarban ezeket a sorokat olvasva: „Bal kezével Mrs. Harker karját csavarta hátra, jobbjával az asszony fejét nyomta oda a tarkójánál fogva a mellkasához. Vér szennyezte Mrs. Harker fehér hálóköntösét, vér szivárgott vékony csikban a vámpír csupasz mellkasából, amely kilátszott a fehér ruhából. A kép, amelyet ketten alkottak, ijesztően emlékeztetett arra, amikor a kisgyerek a cicus orrát nyomja bele a tejes tányérba, hogy igyék.”

Ha úgy tetszik, a *Drakula* lapjain folyó párviadal lényege végső soron nem más, mint hogy kinek sikerül továbbadnia-elterjesztenie saját a vérért az ellenfél rovására. Bram Stoker könyvét az elfojtások és kísértések rémdrámájaként érdemes olvasni, s innen nézve kétségtelen, hogy máig megőrzi frissességét. Nyugtalanító kaland részesévé válhat a gyanútlan olvasó, aki eredetileg csupán az acélos szívű, bátor gentlemanek fakaróval felfegyverzett csapatához kívánt csatlakozni.

Autentikus karaoke

Punk. No One Is Innocent. Art – Style – Revolt
Bécs, Kunsthalle, 2008. május 16. – szeptember 7.

Régen elzengtek Sid Vicious napjai, egyfelől. Másrészt persze *Punk's Not Dead*. A bécsi kiállítás létrehozói (kurátor: Thomas Miessgang, rendező: Gerald Matt) valahova e kettő közé építették föl a tárlatot, a dokumentumok – a háttérben szóló dalok, az újságcikkek, ruhaköltemények, plakátok, fotó- és filmfelvételek – az egykori atmoszférát hozzák közel, míg a teljes anyag igyekszik szélesebb kontextusba helyezni mindazt, amit a *punk* címke alatt foglalhatunk össze. Ilyenképpen a hangsúly nem a biztosító- és egyéb tűkre, de még csak nem is a zenékre, hanem legfőképp a képekre, a film- és képzőművészetre kerül: a punkra mint fölzsabadító hatással bíró látás- és gondolkodásmódra.

A kiállítás három fő színhely, London, New York és Berlin köré csoportosul (s negyedikként kapcsolódik mindehhez a bécsi punk-szcéna dokumentumait fölvonultató, a látogatókat saját, személyes emlékeik közreadására biztató kisebb gyűjtemény). Közülük a londoni szín foglalkozik érintőlegesen a punkrobbanás társadalmi hátterével. John Savage lenyűgöző fotói az 1977-es London néptelen (s azóta már lerombolt és újjáépített) külvárosairól e helyszínek puszta földidézésével teszik kézzel foghatóvá azokat az elkéseredett indulatokat, amelyeknek a gyors ütemben szaporodó punkzenekarok, elsősorban a Sex Pistols és a Clash megjelenése ad formát. Fiatal britek rázzák az utcát, s a képek egyöntetű híradása szerint a város messze nem az a szabad, multikulturális metropolisz a hetvenes évek derekán, mint amilyenek ma ismerjük. Ugyanakkor Savage némileg nosztalgikus kommentárja szerint mégiscsak a szabadság valamiféle, mára már föllehetetlen atmoszféráját árasztották ezek az Ózd-alsót idéző utcák, terek és elhagyott gyárudvarok.

A következő lépés a SEX, Malcolm McLaren és Vivienne Westwood legendás chelsea-i butikja volna a King's Road 430 alatt, a szülőcsatorna, amely a külváros dühét mintegy kilöki a nagyvilág színpadára. A tárlat

jó néhány darabot bemutat a legendás – egyszerre nagyon provokatív és nagyon szellemes – kollektiókból. A divat felforgató ereje, bomlasztó hatása lesz a kitörési pont, a láthatóvá tétel eszköze. „Mindig is a zene kinézetének és a divat hangzásának a megszállottja voltam” – nyilatkozza McLaren, s ha úgy tetszik, a Sex Pistols zenekar is az ő műalkotásának tekinthető, valahol a divatcikk és a kulturális provokáció határvidékén.

Az is hamar nyilvánvalóvá válik, hogy a punk mint stílus vagy világlátás nem korlátozódik a klasszikus punk-ikonológia stílusjegyeire: Johnny Rozsa (többek között Boy George-ról készített) fotósorozata maga a szecessziós glam-dekadencia, de a kiállítás koncepciójába az olyan zenekarok is simán belefértek, mint a Talking Heads vagy a Blondie. Magyar példákkal élve: mintha a „punk” címszava alatt tárgyalnánk mindazt, amit Magyarországon közmegegyezésszerűen új hullámnak vagy neoavangárdnak szokás tekinteni, s e besorolásba egyaránt helyet kapna Király Tamás, a Balaton zenekar és a nyolcvanas évekbeli Balázs Béla Stúdió. A *punk* fogalma itt kiterjesztettebb jelentést nyer tehát, mint a honi használatban. A New York-i és a berlini anyag például jóval artistikusabb a londoninál: ami a szigetországban tényleges lázadás, e két színhely anyagában inkább provokatív művészi kísérlet.

Hogy azért ne csupán magasröptű intellektuális örömökben részesüljünk, arról Richard Kern rövidfilmje (*Fingered*, 1986) gondoskodik; felirat figyelmezteti a látogatót, hogy bizonyos jeleneteket öncélúan erőszakosnak vagy pornográfának találhat, ám ez ebben a formában nem teljesen igaz, hiszen a két véglény furcsa románcában (melyben a női szereplőt Lydia Lunch alakítja) egyetlen jelenet sincs, amelyet ne találhatna annak. Telefonszex, ökölszex, elvágott torok, sperma és vér, egy bizonyos ponton túl tényleg átcsap az egész valamiféle öncélú üdeségbe. Ellenpontként pedig a túlsó szegletben pörögnek a berlini kisfilmek, melyek akár a BBS műhelyéből is kikerülhettek volna; kiemelkedik közülük a Berlin Super 80 filmes körhöz tartozó Jörg Buttgereit megrázó, hétperces munkája, a *Mein Papi* (1981), ez a furcsa apa-élmű, mely az apa tudtán kívül készített Super 8-as felvételekből áll össze, egy fotelban, tévénével és evéssel eltöltött nyugdíjasélet mementójául.

S ha természetesen lehetetlen is akár csak futólag megemlíteni a kiállított munkákat, kettőről mégis szót kell ejteni. A kanadai Richard Hambleton *Shadow Man*-je 1982-ben a New York-i East Village falain

és kapualjaiban tűnik föl, elmosódott, sötét és fenyegető árnyalakként, hogy aztán a fotókat követően az 1984-es szoborportré formájában magát az arcot is szemügyre vehessük, mely szintén darabokra folyik szét minden irányba. A nyugat-berlini *endart*, ez a nyolcvanas években működő, anonim kollektíva pedig szemtelen és vicces fotókat, kisplasztikákat, mintegy provokatív karikatúrákat alkot: a *Tiergarten* című képen (1985) két rohamrendőr csókolózik a susogó lomboktól ölelve, a *god 'n' dog* (1984) dobozszerű terében az isten egy horogkereszttel díszített tégelyből áll (külön történet, hogy a punk mit művelt a horogkereszttel, hogyan nyúlta le és sajátította ki!), a feje ecset, lógó pocse egy szál gyufa, egyik kezében zsilettpenge, a másikkban lakat, míg a madárfejű kutya lábát igyekszik átölelni. Hambleton árnyékembere és az *endart* munkái a punk két felforgató aspektusát példázzák, a félelmetes-fenyegetőt és vidámpimaszt; e kettő a legjobb művekben mindig átfolyik egymásba, határaik képlekenynek bizonyulnak.

Különös érzés (különösképp a vörösboros-pogácsás tárlatmegnyitók pofavizitjein szocializálódott látogató számára), hogy a kiállított anyag legjavából micsoda máig ható provokatív elevenség árad. Mindeközben a Kunsthalle múzeumpedagógusai kiskamaszok csoportjait vezetik körbe, időnként letelepednek a földre, és hosszas eszmecserébe bocsátkoznak. Kezdetnek nem rossz. A kiállítást kísérő kötetben a képanyag mellett esszék olvashatók a mozgalomról általában, illetve külön mindhárom helyszínről, zárásképp pedig a tárlat rendezője készített interjút Malcolm McLarennel. A punk fölszabadító hatásáról szólva McLaren az Internet kultúráját, a Youtube-ot, a Myspace-t vagy a blogokat is ugyanebből a „do it yourself” mentalitásból eredezteti, és úgy véli, hogy napjaink kultúrája két szóban összegezhető: „Az egyik az autenticitás, a másik a karaoke.” De hogy miképp válhat a művészet hitelessé a karaoke világában, ez úgyben ő sem nyomja a kezünkbe a bölcsek követ.

Vissza a városba

Király Tamás divatbemutatója,
Gyöngyös, Mátra Múvelődési Központ, 2005. május 13.

London, New York és Párizs után Gyöngyösön. Nem, nem gondolnám, hogy Király Tamás ezúttal kevesebb zsetont tett volna föl. Ő ugyanis Gyöngyösről indult valaha, és aki gyerekkorában egy kisvárosban lógatta a lábát, az tisztában van a visszatérés kockázatával. Jézusnak sem jött össze Názáretben, mindössze egy tanulságos bibliai szállóige maradt az eredmény.

A szaltó ezúttal viszont sikerül, a közönség a kezdeti bátortalan-ság után belátja, hogy nem kell veszélytől tartani, nem muszáj megfeszített nyakkal végigülni a bemutatót. Hátra lehet dőlni, és élvezni a képeket. Hiszen Király Tamás nem pusztán jelmezeket, hanem képeket komponál, nagyon tudatosan válogatott, intenzív zenei kíséretre. Erős jelenetek-jelenések sorakoznak, a látványhoz pedig valamiféle életvidám, karneváli humor társul. Nemzetiszínű szalagokból és mézeskalácsszívek-ből összeállított ruhában jön a modell, akit két fiú posztmodern kanasztánca és csujjogató zene kísér. Az antik Róma dekadenciáját idéző plasztikgladiátorok, mögöttük aranyszínű tógában, elrajzolt koturnuson csoszogó alak. A háttérbe vetített rokokó árnykép, vagy a sötét színpadon karácsonyfaéggő-palástban, egy helyben bemutatott dal és tánc szintén hosszabb távra szóló látvány. Az európai kultúra ikonikus képeinek legyalult forgácsai, csillogó ezüstpapírra kasírozva. Divatbemutató, a szó mélyebb értelmében: nem divat legújabb trendjeit, hanem magát a divatot mint az emberi lélek működési módját mutatja be. Nem bot és vászon, hanem zászló, mondja Kosztolányi. Nem panír és karaj, hanem bécsi szelet. Nem a testünk és a ruhánk, hanem azok a figurák, akiknek megálmodjuk magunkat, bátor vagy bájos, vagy akár nevetséges módon. Csak a bestseller- és slágerszerzők gondolják úgy, hogy az álmaink a boldogság hírnökei. Épp ellenkezőleg, az álmok veszélyesek. Szépségesek, rémületesek és vadak.

A virágokkal borított, királynői abroncskosztümben érkező Kandeck Evelynet már kifejezetten bátor taps fogadja. Szól a „Somewhere Over The Rainbow”, na igen, otthon érezhetjük magunkat.

Szokás mindezt undergroundnak nevezni, bármit is értsenek ez alatt. Pedig Király Tamás művészete végképp nem földalatti művészet, inkább a föld fölött lebegő, veszélyes cirkuszi öröme. Amikor pedig a karnevál véget ér, a sátrat lebontják, a cirkusz odébb áll. Londonban, New York-ban, Párizsban nincs sátorbontás, a nagyvárosok a folyamatos karnevál terepei. A kisváros ennyivel több, a sátorbontás meg-megismétlődő szomorúságával. A cirkusz itt a mindennapok fölfüggesztése, átmeneti szabadságoltatás. Másnapra kialusszuk magunkat, délután leugrunk levegőzni, bedobunk egy sört és bedobunk egy százast odalenn a zenegépbe. Somewhere Over The Rainbow, a cirkusz úton, mi itthon vagyunk.

A háború bohócai

Matei Visniec: *Lovak az ablakban*

A pécsi Harmadik Színház

és az Aradi Kamaraszínház közös produkciója

Harmadik Színház, Pécs, 2009. szeptember 18.

Az anya elbocsátja a fiát a háborúba. A lánynak idős, hadirokkant apja teszi pokollá az életét. A feleségnek az elmebeteg, vérszagtól részeg katonatiszt férje teszi pokollá az életét. Mindeközben időről időre hírnök érkezik, a hadsereg megbízásából, hol a halálhírt közölve, hol kerekesszéket hozva a rokkant apának.

Voltaképpen nem sokat érünk vele, ha felidézünk a darab úgynevezett „cselekményét”, ezzel ugyanis édeskeveset áruunk el a szereplők közti viszonyokról. Mert hiszen a *Lovak az ablakban* a legkevésbé sem valamiféle lélektani realizmus jegyében áll, hanem az abszurd színház hagyományaira támaszkodik. A piros krumpliorral földíszített hírnök afféle bohócdoktorként hozza meg a fiú halálhírét. A kerekesszékek az égvilágon semmilyen fizikai funkciója sincs, leginkább egy kibelezett bicikliből készített mobil szoborról van szó. A szereplők pedig folyamatosan elbeszélnek egymás mellett. Pontosabban a mindenkori Nő egyre fokozódó kétségbeeséssel igyekszik követni a mindenkori Férfi örületét – mivelhogy egyszerre mindig két figura van színen, a Bacskó Tünde alakította Nő (aki hol anya, hol lány, hol asszony), és mellette az adott Férfi: az apa, a fiú vagy a férj Harsányi Attila alakításában, illetve Tapasztó Ernő Hírnöke.

Ilyenformán azt is elhamarkodottság volna kijelenteni, hogy a mű témája „a” háború volna. Maga a háború a velejéig groteszk világnak a foglalataként van jelen, amelyet a darab összes férfi szereplője önértéknek, mi több, a világot magyarázó, a világnak értelmet adó entitásnak tekint. Ha valamiről, akkor hát leginkább erről a háborúba vetett hitről „szól” Matei Visniec munkája, arról a mentális roncsolódásról, amelynek az előfeltétele, hogy a háború eszement logikáját magunkévá tegyük. A férfifigurák ilyen módon egytől egyig clownok, karikatúrák, amitől ez a témáját tekintve igencsak pesszimista dráma sötét humorú bohózzattá válik. S az sem véletlen, hogy az egyes jeleneteket rövid kommentárok választják el egymástól:

Tapasztó Ernő amolyan történelemkönyv-konferansziéként ismerteti az új status quót, amely Európa egy-egy nagy újkori háborújának a lezárásával létrejön. A különféle békekötéseket követő hódítások és határrevíziók listája valamiféle groteszk mantrává áll össze, amely madártávlatból is láthatóvá teszi mindennek az öncélú abszurditását.

Radu Dinulescu rendezése biztos kézzel, okosan tárja föl a darabban rejlő rétegeket: az előadás (akár maga a háború jelensége) a groteszk humor és a pusztulás realitása között libikókázik. Harsányi Attila és Tapasztó Ernő kiváló szerepformálásai (Tapasztó Hírnöke minden jelenetében más-más karakter) egyaránt erős karikírozó gesztusokra épülnek, ezek a férfifigurák határozzák meg a jelenetek dinamikáját. Bacskó Tündének voltaképpen nehezebb a dolga: mindvégig jelen van a színen, és rezonálnia kell, föl kell vennie a tempót a háborúba ájult férfikkal. Bacskó alakításában a három női karakter nem válik el élesen egymástól, mert közös, alárendelt és kiszolgáltatott helyzetük válik fontossá, amely túlmutat az abszurd keretein: a tragédia elszenvetője sosem a háborúban odavesző férfi, hanem az otthon maradó nő lesz.

A leosztás első pillantásra magától értetődő: a férfiak elmennek harcolni és meghalnak, a nő sorsa pedig az, hogy előbb reménykedjék a visszatérésükben, aztán pedig gyászolja meg a hősöket. Ironikus módon a férfi szereplők, ahogy azt a Hírnöktől megtudhatjuk, nem az ellenség kezétől esnek el, hanem, úgymond, baleseteknek, a hadi gépezet szokványos üzemi zavarainak az áldozatai. A záró jelenetben a Hírnök több zsáknyi katonai bakancsot zúdít a földön fekvő feleségre. A férjét a bajtársai taposták halálra, a holtteste ezernyi porcióban ott van a talpakon. Nevet a közönség, de ahogy egyre nő a bakancshalom, ez a nevetés is sok lesz egy kicsit.

Öt tételben

Féner Tamás: *Potpourri*

Magyar Fotográfusok Háza –

Mai Manó Ház, 2009. január 15. – március 8.

Féner Tamás, a magyar fotóművészet meghatározó egyénisége hetvenedik életévét betöltve nem hagyományos értelemben vett életmű-kiállítással jelentkezett, hanem az életmű sajátos keresztmetszetét bocsátotta a közönség elé. A tárlat öt terme bízvást tekinthető öt tételnek, öt olyan motívumnak, amelyekkel Féner itt és most jellemezni kívánja a saját művészi gondolkodását. Merthogy – dacára az első pillantásra a játékos allúziókat ébresztő *Potpourri* címnek – a termeket végigjárva a legkevésbé sem impresszionisztikus egyveleggel, hanem határozott állításokkal van dolgunk.

Kezdjük a portréknál. A (túlnyomó többségben művész) modellek legfeltűnőbb vonása a személyes kontaktus a fotóművész optikájával: a tekintet, a gesztusok közvetlensége és személyessége. Mindez nem csupán barátságos, hanem figyelmes, tűnődő vagy akár gondterhelt pillantásokban is megnyilvánulhat, s olykor a kompozíció nem is magára az emberi arcra irányul. Záborszky Gábort például hátsó félprofilból látjuk, Karafiáth Orsolya pedig apró alak a kép jobb alsó sarkában, amint egy hatalmas színházi kulisszának támaszkodik – Fénert elsősorban nem a fizikai jelenlenség architektúrája, hanem a személyiség egy-egy jellemző vonása érdekli. A jelentésteli térbeli stilizáció, a távolival és a közelivel folytatott játék jellemzi a portréit: a háttérben ücsörgő Deim Pál arca elé keresztbe belóg egy szék támlája, Orosz István egy gyümölcsfa takarásából pillant ki, a távolból-felülről fényképezett Sándor Pál kertben ül, az előteret egy leander lombja uralja. A környezet ezeken a fölvételeken a személyiség elemévé válik.

Féner képeinek fő kompozíciós elve a megdöntött sík, az átlók finom egyensúlyérzékkel hangsúlyozott szerepe. A rezervált, elegáns tartásban ülő Halász Péter alakját keresztbe kapja az ablakon beáradó fény; Konrád György közeli portréján előrehajol, fél arca árnyékban marad, míg arca másik felén élesen rajzolódik ki a vonásai, s a test tengelyének, a fénynek és az író pillantásának az iránya kölcsönöz sajátos dinamikát a fölvételnek;

Vásárhelyi Anzelm bencés szerzetes egyszerre vidám és fürkész pillantást vet a szemlélőre, miközben háta mögött – oldalirányban és fölfelé is – megnyílik a tér (őszi avarral borított parknak látom). Ez az átlós irányok egyensúlyán alapuló formaelv nem csupán a portrékra jellemző, ám ezek esetén a megfelelő látószög, a kézre álló kompozíció megtalálása mintha valamiképp a fotós és modellje közti közvetlen-személyes viszonytal állna szoros kapcsolatban: hasonló gesztus, mint amikor megfelelő jelzőket keresünk egy-egy jól ismert személy bemutatásához.

Ha egyetlen fogalommal kellene illetnem a *Potpourri* darabjait, talán a főntebb használt *jelentésteliségre* esne a választásom. Mindez a portrék esetében többé-kevésbé magától értetődő, hiszen az emberi arc ritkán jelentés nélküli. Érdekes kérdés ugyanakkor, hogy ez a jelentésteli és meszszerű személynél személyes kontaktus miképpen jelentkezik a többi sorozatban.

A *Corpus* címmel ellátott szekvencia tétje az emberi test jelentéssel telítése. Féner Tamás egyik legismertebb munkája a Győri Edit fotómodellt ábrázoló 1972-es *Akt szoborral / Schaár Erzsébet műtermében*. Ennek a nagy méretű képnek mintegy a kommentárjaként tekinthető meg a bő három évtized távlatából ugyanazon modellről készült, 2004–2005-ös aktso-rozat. A különbség szembeötlő: míg a sötét tónusú 1972-es képen Schaár Erzsébet szoboralakjai között a kompozíció, a műalkotás elemévé válik a merev tartásban ülő női akt, addig a közelmúltbeli sorozat hidegebb textúrájú, világos uralta térben azt aktábrázolás központi mozzanata, a meztelen test fölmutatása kerül a középpontba. S annak a ténynek, hogy a középkorú nő teste e képeken nem őrzi az idő nyomát, hogy voltaképpen fiatal test maradt, közvetlen kulturális vonatkozása is van – rámutat, hogy a jelenkori nyugati kultúra miképpen igyekszik hátráltatni az idő biológiai munkáját, s fölteszi a kérdést, hogy mi történt az elmúlt évtizedek során a nyilvános térbe helyezett testtel.

A *Büntetés* című börtönfotó-sorozat színhelye ugyancsak nyilvános tér, a börtön ugyanis nem privát szféra, hanem a jogilag definiált társadalmi kirekesztés tere. S mint ilyen a legégetőbb közügyek egyike: Féner pontosan tudja ezt, amikor üresen álló fekvőhelyeket, vécéket, mosdókat, fegyelmi zárkakat, egyszóval ember nélküli környezetet örökít meg a sorozatban. A látogató, miközben ezeket az ugyancsak rendkívül elegánsan komponált, finom szövésű fotókat nézi, magára marad a hellyel – önkéntelenül is behelyettesíti magát az elítéltek életterébe, és amit tapasztal, nem lesz kedvére

való. A magyar büntetés-végrehajtásban e 2003 és 2006 között készített sorozat tanúsága szerint förtelmes körülmények uralkodnak, és semmi okunk föltételezni, hogy az azóta eltelt időszakban bármit is javultak volna. Féner Tamás munkája azáltal válik igazán felkavaróvá, hogy a közvetlen dokumentáción túl (noha önmagában az sem volna kevés) ezeket a tereket a maguk elviselhetetlenségében az esztétikai ábrázolás tárgyává is teszi.

A 2007-es *Fénytöréseket* a kiállítás kísérőszövege *haggad*aként mutatja be, s valóban, egyfajta magán-legendagyűjteménnyel van dolgunk, ahol Féner saját gyerekkora fontos színtereit járja végig. Már a címek is árulkodóak: *A papa boltja, A lakás, Tetőterasz, Temető, A gimi, A mama helye* (ti. a zsinagóga női karzatán). A sorozatot a madeleine-süteményről szóló nevezetes prousti regényrészlet vezeti be, s Féner maga is terjedelmes esszékommentárt fűz minden képhez. A mellékelt szöveg ebben a sorozatban „túlfolyik” magán a képen, mintha csak a fotó töltené be az emlékezés masinériáját beindító süteményfalatka szerepét. S ha föl is borul az arányuk a szöveg javára, az emlékidéző vállalkozásra tekintettel mindez megbocsátható. Féner tárlatának ötödik tétele, a jelenleg is bővülő elmúlás-napló pedig jellegzetes időskori költészet: őszi és téli tájak, behavazott mólók, vízparti látképek. Különösen megkapóak az elejtett-kitömött állatokról készült fölvételek; a legszebb darab talán az a kép, amelyen egymás mellé aggatott kafferbivaly-trófeák bámulnak alá a falról, mintha még mindig csapatban vonulnának. Sosem gondoltam volna, hogy minden bivalynak saját arca van.

„Pusztá hely ez, és az idő már elmúlt” – a Máté 14.15 szavai állnak mottóként e Napló-sorozat mellett. Mind az öt tételt egy-egy bibliai hely kommentálja, erős és hatásos gesztusként. S ha már a szövegkommentárt említem: talán csak a Napló-sorozat fotói mellé illesztett versidézetekkel nem voltam kibékülve. Helyenként túl direktnek, túlságosan kézenfekvőnek találtam őket, mintha csupán illusztrálták volna a képeket ahelyett, hogy ellenpontot, feszültséget hoztak volna létre. A tömör és találó biblikus idézetek ugyanakkor befoghatatlanul tágas kontextust nyitnak meg – mint ahogy maga a tárlat címe is ravasz és többértelmű. A megnyitóra szóló meghívón a Napló-sorozat egyik fölvétele látható: egy tálka áll a víztől csillogó (jeges?) talajon, megrakva aszott-rothadó gyümölcsökkel. A *potpourri* kifejezés (amely egyaránt jelenthet zenei egyveleget, illetve tálkán elhelyezett illatos, színes növénykeveréket) szó szerinti jelentése „rothadt fazék” – s innen nézve talán már nem is annyira játékos ez a címadás.

A korszerűtlenség retorikája

Annie Leibovitz: *Fényképek*

Kortárs Művészeti Múzeum / Ludwig Múzeum

Budapest, 1998. június 14 - augusztus 23.

Tony Curtis és Jack Lemmon, színészek. Kéz a kézben állnak, hatvanévesen, púderezett arc, rúzsos ajkak, kihúzott szemek. Curtis-en egy szál alsónadrág, Lemmon pongyolában. Mindenki látta a *Van, aki forrón szereti*-t. A két színészen is látszik, hogy értik a tréfát. Annie Leibovitz fotói arról árulkodnak, hogy a modellek nemcsak azzal vannak tisztában, hogy épp fotózzák őket, hanem azzal is, hogy épp *őket* fotózzák.

A bemutatott emberek nem az utca hétköznapi emberei: valamilyen szempontból mindannyian különlegesek. AIDS-es polgárjogi aktivisták, férjük vagy barátjuk által brutálisan összevert nők, a háborús Szarajevó lakói, vagy éppen közismert világsztárok, a kortárs mitológia félistenei. Mindenki egy bizonyos szempontból érdekes csoport speciális képviselője. Szürke, hétköznapi élet nem létezik, minden ember esetében meg lehet találni azt a látószöveget, ahonnan izgalmassá válhat. Leibovitz optikája folyton ezt a látószöveget keresi.

Legismertebbek természetesen a világsztárokat ábrázoló képei. A világ-hírű írók, költők, zenészek elengedetten mosolyognak, vagy éppen komoly arccal pózolnak. Tudvalevő, hogy a Leibovitz-portrék megszületését a fényképész és modellje közt gondos munkával kialakított személyes kontaktus előzi meg. Az elengedett mosoly egyfajta természetes, vagy pontosabban: *személyre szabott* állapotot mutat. A korai képeken a sztárok mindennapi környezetükben jelennek meg: díványon, ágyban fekvve, karosszékben elterpeszkedve, meghitt rendtelenséggel körülvéve. Rafináltan megkomponált felvételek ezek, a természetesség látszatát sugallják, emberré maszkírozva a hőszoikat. Később stilizálódni kezdenek a sztárportrék: Daniel Day-Lewis a tizenkilencedik századi arcképek modorában, Cindy Crawford mint Éva, nyakában a kígyóval, Whoopy Goldberg boldogan vigyorogva egy nagy kád tejben. Az ábrázolás módja változik, személyre szabottsága marad. A

félistenek nagyon is emberi környezetbe helyezését felváltja pillanatnyi, ám teljes megistenülésük. A személyre szabott, szélsőségesen artistikus ábrázoláson átüt a szeretetteljes ironia, a modellek túlnyomó része kikacsint, érteni és élvezni tűnik az erőteljes, néhol túlzott stilizáció humorát. Az extrém színek, fények és beállítások sohasem öncélúak, minden esetben a modell személyiségéhez vagy az általa képviselt imázshoz alkalmazkodnak, gyakran kiemelve és karikírozva annak legjellemzőbb elemeit. Ennek a túlzásnak mind a fényképész, mind a modell tudatában van. Így, néhány esettől eltekintve, amikor a kép inkább szarkasztikus és leleplező (lásd Michael Jackson vagy Jackie és Joan Collins portréit, stb.), a stilizáció játékká válik. Az istent játszó félistenek maszkja mögül kivillan az emberi nevetés.

Más felvételek nem világsztárokat ábrázolnak, a modellek nevetése (ha nevetnek egyáltalán) nem saját személyük és az ábrázolt situáció közti feszültségnek szól. Négy nő portréja, teljesen tradicionális fotóportrék. Mellette szintén négy kép: ugyanezek a nők munka közben, a revűszínpadon. Kifestett arc, feszes mellek, tollboák. Egy másik sorozat: az AIDS-es nők szervezetének tisztviselői, kifestett testtel. Egyiküket a testfestés szinte a felismerhetetlenségig „fömlülírja”, a színes halálfej alatt hosszasan keresgélhetjük a modell saját arcát. Mégis, ha nem így teszünk, vakon elmentünk a kép mellett.

Ezeknek a fotóknak a megértéséhez sajátos tudásra, az értelmezés kereteit kijelölő információkra van szükség. Az első esetben igen fontos a megtekintés sorrendje, a másodikban pedig a tény ismerete, hogy ezek a modellek mire tették föl az életüket. Természetesen még több hasonló példát is hozhatnánk annak illusztrálására, hogy Annie Leibovitz alapvetően retorikus művész (már amennyiben retorikán nem agyafúrt szofisztikát, hanem mesteri módon formált kommunikációt értünk). Mondani akar valamit, tudja, hogy mit akar mondani, és azt is tudja, hogyan akarja: erőteljesen és közérthetően. A közérthetőség posztulálása manapság nehezen vonhatja ki magát a gyanú alól, olyannyira a tudálékos, alacsony színvonalú szájbarágás, vagy az erőszakos allegorizáció szinonimájává lett. Az aprólékos, minden mozzanatra kiterjedő műgonddal készített fényképek egy pillanatig sem hagyják bizonytalanságban a nézőt (és a modellt sem). A címek soha nem metaforikusak: szikáran, pontosan jelölik meg az ábrázolt tárgyat, helyet vagy személyt, illetve közlik az értelmezéshez elen-

gedhetetlenül szükséges információt. A cím nem magyaráz, csupán kézen fogja a nézőt, türelmes, de határozott módon. Ennyire van szükséged (de ennyire feltétlenül!) ahhoz, hogy nézni tudd a képet, mondja Leibovitz.

A *Fényképek* kiállítás darabjai (a riportfotókat is beleértve) nem ellesik, hanem megkonstruálják a *hiteles* pillanatot. A természetes-spontán versus művi-konstruált fogalompárok közhelyszerű oppozíciójának látványos felrúgása, valamint az ezt lehetővé tevő, tudatosan gyakorolt, tiszta és meggyőző retorika üdítően korszerűtlenné avatja Annie Leibovitz művészetét – korszerűtlenné a szó nietzschei értelmében, amennyiben bátor gesztussal visszanyúl az éppen uralkodó hagyomány mögé. Nem nyújt tág játékeret az asszociációk számára, halálosan komolyan veszi, amit mutat. Amikor ironikus, tudja, hogy miért az, máskor pedig tud meghökkentő, felkavaró vagy megrázó is lenni. A vérfojtos szarajevói utcán fekvő bicikli képe és a *Pelé* című, Pelé lábfejét (!) ábrázoló fotó közötti kapcsolatot ez a végletes tudatosság adja. Annie Leibovitz számol a modellel, számol a nézővel, és számol azzal is, hogy ő áll kettejük között, kezében a fényképezőgéppel.

Éppoly előzékeny gesztus, mint amilyen korszerűtlen konstelláció.

A közös nevező

Schaár Erzsébet: „*Utca*”
Pécs, Káptalan u. 5. Múzeumok Éjszakája,
Pécs, 2009. június 20.

Schaár Erzsébet (1908–1975) gyűjteményes portrékiállításához készítette el az *Utca* első változatát 1974-ben Székesfehérváron, majd ezt követően 1975-ben, Luzernben állította föl a második változatot. Ez a pontosan dokumentált kiállítás még állt Schaár halála idején, és ezt rekonstruálja – az eredetileg használt, gyorsan romló hungarocellt gipsszel helyettesítve – az állandó pécsi tárlat, melyet 1991-ben nyitottak meg.

Már is az eredeti és a másolat kérdésének a kellős közepében járunk, amire a tárlaton a Múzeumok Éjszakáján végigkalauzoló Várkonyi György művészettörténész előadása is nagy hangsúlyt helyez: amit itt látunk, az rekonstrukció ugyan, egyszersmind az eredetivel egyenértékű rekonstrukció. Ám hogy maga Schaár Erzsébet hova fejlesztette volna ezt a szintézist, azt illetően csak találgatásokra hagyatkozhatunk.

Az *Utca* ugyanis messze több, mint egy gyűjteményes kiállítás kerete, nem pusztán felsorakoztatja a bemutatni kívánt szobrokat, hanem olyan térbe helyezi, amely a megtalált nagy formában egyesíti – és voltaképpen magába is olvasztja – ezeket a munkákat. Teret nyit nekik, a szó szoros értelmében, egyazon nagy kompozíció alkotóelemeivé téve őket. És valljuk be, van valami zavarbaejtő mindebben. Igen, itt látható Karl Marx, Mészöly Miklós, Szabó Lőrinc vagy Ruttkai Éva, mégsem lenne kevesebb a vállalkozás attól, ha nem ismernénk föl a modelleket. Mintha Schaár nem a neves személyeket kívánná megörökíteni, hanem valamiféle magánmitológia panoptikumszerű megjelenítésére törekedne.

De még ezzel sem stimmel valami. Nem panoptikumról van szó, legalábbis abban az értelemben biztosan nem, hogy valamiféle látványosságot kínálna föl nekünk. Az *Utca* terét az este folyamán a szép számú közönsége körében többször is bejárva valamiképp az az ember érzése, hogy Múzeumok Éjszakája ide vagy oda, sokan vagyunk. És ha kevesebben lennénk, az is sok volna: ideális esetben minden bizonnyal egyes-egyedül

sétál végig a látogató a mozdulatlan utcán, és még ekkor is betolakodónak érzi magát. Bekerül ugyanis a műalkotás terébe, és ebben a közegben idegenné válik, hiszen ő az egyetlen mozgó „objektum”. Az utcára kitekintő alakoknak nincs dinamikájuk: merev portrék, mozdulatlan arcok, halotti maszkok. Maguk az utca épületei is stilizáltak, és ami még fontosabb, nem hívogatóak, nem kószálásra csábítanak. Aki itt végigmegy, nem a baudelaire-i *flâneur*, hanem az intim térbe behatoló, hívatlan látogató. Az ajtóban álló, kezükben virágot tartó, moccsatlan alakok – az életnagyságú figurák törzse egyetlen, tagolatlan, merev hasárból áll – nem őt várják.

Ha nem őt, akkor hát kit vajon? A hírességek halotti maszkjai a mauzóleum atmoszféráját teremtik meg, és a hideg, efemer anyag, a felülről eső fény ugyancsak mind azt a benyomást erősítik, hogy egy nekropoliszban sétálunk. Az *Utca* installációja közös nevezőre hozza a szobrokat. Ez a közös nevező pedig a magány – nem a figurák magányosak önmagukban, hanem a látogató válik azzá, aki belép ennek műnek a végletesen intim, személyes terébe. Talán ezért fogja el az az érzés, hogy nem helyénvaló nagyobb tömeggel végighaladni rajta.

Miként a mauzóleumok, a síremlékek, az *Utca* sem elsősorban az elmúlásról szól, hanem az emlékezésről. Mozdulatlan emlékképek sorakoznak az ajtóknál-ablakokban. A bődületes közhely, miszerint a művész valamiképp a „belső világát fejezi ki”, Schaár Erzsébet művében radikális módon manifesztálódik: az *Utca* fizikailag teremt meg ezt a belső világot, látogatóként pedig fizikailag vezet ennek a terébe. És e belső világ magányából részesít. A kiállítás elején látható, *Kirakat* című munka ravasz tükörijátéka (melynek Várkonyi György alapos elemzését nyújtotta) pontosan erre figyelmeztet: bizonytalanná válnak a tájékozódási pontjaink, amikor belépünk Schaár Erzsébet *Utcájába*.

Személyképes Csontváryk

Pszedo Csontváryk. Csontváry-hamisítványok kiállítása

Pécs, Művészetek és Irodalom Háza, 2011. március 7. – április 1.

„Bár a Csontváry-hamisítványok története nincs feldolgozva, azt kell mondanom, hogy igen korán, talán már a harmincas években rendezett kiállítások pozitív kritikái visszhangja nyomán készülhettek az elsők” – írta néhány éve egy vitatott hitelű Csontváry-kép kapcsán Bellák Gábor művészettörténész. A Csontváry-hamisítványok tehát hosszú múltra tekinthetnek vissza (ugyanakkor persze ellenkező irányú mozgásra is akad példa: tavaly Molnos Péter azonosított eredetieként egy több mint hatvan éven keresztül hamisítványként nyilvántartott Csontváry-önarcképet a Nemzeti Galéria raktárában). Budapesten 2008 decemberétől 2009 márciusáig a Belvedere Szalonban lehetett megtekinteni azt a százharmincegy hamis Csontváryból álló gyűjteményt, amelynek a szűkebb keresztmetszetét a mostani pécsi kiállítás is a közönség elé tárja. A képeket a neves műgyűjtő, dr. Gegesi Kiss Pál vásárolta annak idején, s élete végéig igyekezett igazolni az eredetiségüket. A mai látogató persze könnyű helyzetben van, amikor fölényes mosollyal sétál végig a festmények előtt, de hát ne feledjük: ezeket a – valóban nem kvalitásos – képeket mi már a készen kapott kontextussal együtt látjuk, mert hiszen eleve hamisítványokként vesszük szemügyre őket.

A kiállításon bemutatott hamisítványok sok mindent elárulnak a Csontváry-jelenségről, pontosabban a Csontváryról alkotott közkeletű képről. A hétköznapi hamisító ugyanis – és az anyag megítélésem szerint igazán nagyszabású, hamisítói *eredetiségről* tanúbizonyságot tevő alkotást nem tartalmaz – hozott anyagból dolgozik: nem az utánozott életművet, illetve annak fő kérdéseit gondolja tovább, hanem olyan műtárgyakat akar előállítani, amelyek zökkenőmentesen illeszkednek az előzetes ismereteink keretei közé, esetleg egy-egy, az életműben feltételezett hiátust pótolnak. A hétköznapi hamisító a már jól ismert, jellemző motívumokat variálja hát, s ezáltal, ha tetszik, készen kapott kontextus jellemzi a hamisítványait is.

A hamis Csontváryk témái ugyancsak egytől egyig ismerősek: tengerparti sétalovaglások, zsidók a siratófalnál, szent család, Balbeek-részletek, önarcképek, ismert festmények naiv variációi. Épp ezek fényében válhat némiképp érdekessé egy-egy újszerű téma fölbukkanása, amely elrugaszkodik a bevett sémáktól, mint például az egymás mellett lovagló Ferenc József és Sissi császárné képe, vagy a kofferét cipelő Csontváry, nyomában a csomaghordó bennszülött kísérelővel (akik mintha csak egy Verne-regényből léptek volna elő).

Velledits Lajos festő-restaurátor megnyitó beszéde is arra hívta fel a figyelmet, hogy a kétes hitelű Csontváryk nemcsak erősen épülnek a Csontváry-legendárium elemeire, de voltaképpen rájuk is szorulnak, mivel épp ezen elbeszélések révén igyekeznek legitimizálni magukat. E kalandos teóriák fő kérdése, hogy vajon tényleg minden mű előkerült-e a gácsi patika padlásáról, illetve hogy Csontváry nem tárolt-e vajon további képeket a műterme fölötti padláson, melyeknek aztán rejtélyes módon lábuk kélt? Még ha úgy is tűnik, hogy mindez legföljebb egy művészettörténeti krimi kiinduló pontjául szolgálhat, mégse becsüljük alá az effajta legendáriumok erejét. Ha a technikai vizsgálatok számos esetben meggyőző bizonyítékkal képesek is szolgálni egy-egy mű eredetiségét illetően, ezek az elbeszélések önálló életet élnek, s úgy tűnik, minden cáfolat dacára a Csontváry-kultusz részét képezik. A most megnyílt pécsi tárlat pedig erről segít pontosabb képet alkotni.

Igazság és módszer

Sinkovics Ede: *Made in China Vol. 1*

MMG – Magyar Műhely Galéria, 2009. március 18. – április 10.

Made in China – ha a manapság forgalomban lévő ipari termékek jelentős hányada Kínából származik, miért ne kezdjünk valamit ezzel a ténnyel a társadalmi folyamatokra érzékeny művészet területén is? Sinkovics Ede vállalkozása ebből az épp oly merész, mint amilyen kézenfekvő alapvetésből indul ki: „Legutóbbi projektjeim egyike a Kínában szerzett/látott tapasztalataimat tükrözi. Többszöri ottlétem alatt sok fényképet készítettem a környezetemről, és a *remake* tematikával foglalkozva – a reneszánsz, valamint a barokk műhelyek munkamódszerének a hatására – eme fényképek alapján megfestettem tíz képet egy helyi kínai festővel, aki egyébként megrendelésre dolgozik.” Sinkovics érzékeny, többrétű projektje ezen a történetileg reflektált elgondoláson alapszik. A reneszánsz és barokk műhelymunka megidézése már első pillantásra is nyilvánvaló: a mestert illeti koncepció felvázolása (esetünkben ezek volnának a Kínában elkészített fotók), valamint a végső simítások, a legfontosabb részletek kidolgozása.

A kiállított festmények mellett megtekinthető az eredeti fénykép, illetve a közbülső fázis kicsinyített másolata is, mely a kínai bérfestő elkészült, még átalakítás előtt álló munkáját mutatja be. A kínai munkatárs nagy méretű akril-vászon „fotómásolatai” igyekeznek pontosan visszaadni mindazt, ami a fényképen látható, több-kevesebb sikerrel, Sinkovics Ede pedig – mondjuk így – itt lép be a képbe: elmozdítja ezt az ipari „hiperrealizmust”, és új dinamikával látja el a különféle színek, foltok, kontúrok, szellemalakok révén. Vállalkozása fő kérdését a következőkben látja: „a fotóim által mással megfestetett képekhez kellett hozzányúlni úgy, hogy tényleg a legkevesebbel hozzam ki belőlük a legtöbbet. (...) Figyelemre méltó tapasztalat az is, hogy szembesülve más ember keze munkájával hogyan nyúlok hozzá, mit emelek ki belőle. Lehet, azáltal fedjük fel legbensőbb titkainkat, hogy nem mi végezzük el az összes teendőt egy műalkotás

körül, hanem csak a legszükségesebbet (igazolja ezt a művészettörténet számos példája); és talán a legigazabbat...”

A kínai festő, aki egyébiránt tudomással bírt arról, hogy a munkáját Sinkovics később, valahol a világ másik felén továbbalakítja, névtelen marad. Egyfelől a régi mesterek műhelyében dolgozó segédek névtelenségét is kiolvashatjuk ebből a helyzetből, ám gyaníthatóan életbevágóbb, politikai oka is van ennek az anonimitásnak. Az ábrázolt témák ugyanis (legalább) kettős társadalmi jelentést hordoznak. A képek egyfelől ironikus viszonyban állnak a globalizálódó világgal, nemcsak azért, hogy a kínai könnyűipari dömpinget az alkotások *anyagává* teszik, hanem a különféle életképek, utcaképek, kirakatok ábrázolása révén is (*Hóember*, *Motoros*). Másfelől viszont – és ez valóban messzemenően indokolhatja a névtelenséget – nem hagyják figyelmen kívül a kínai belpolitika mindennapjait sem: ilyen festmény a *Sorfal*, amelyen a gyülekező tömeggel szemben felsorakozó, rendfenntartó katonák láthatók, vagy az ájult tüntető lány képe, amint karhatalmisták cipelik a kezénél-lábánál fogva (*Eszméletlen*). Ez a kétféle, a maga módján egyaránt kritikai pillantás a modern Kína két jellemző arcát egyaránt a tárlat témájává teszi.

Ám Sinkovics Ede munkamódszerének legjobb példáját – ha tetszik, metaforáját – mégiscsak egy olyan kép nyújtja, amely kilép mind a globális konzumkultúra, mind a politikai elnyomás kritikájának az erőteréből. Az *Utcai üres (a lebegő narancs)* című festmény egy bolt bejáratát ábrázolja, ahol narancshalmok csalogatják a vevőt. Sinkovics egyetlen szem narancsot fölfest a levegőbe: ott lebeg fejmagasságban a bejárat előtt, mágikus mutatvány színterévé változtatva a hétköznapi utcarészletet. Ez az apró gesztus egy csapásra kitágítja azt a tartományt, amelynek a koordinátáit lefektették a névtelen kínai által megfestett fotódokumentumok.

Emlékpróbák

Átvilágítás

– Feljegyzések *Az elveszett szaloncukor* megtalálásáról –

1.

Amikor az ember munkához lát, a papíron egyelőre még nem létező műnek már létezik egyfajta hozzávetőleges szerkezete. Ez a szerkezet a legtöbb esetben természetesen nem ugyanaz, mint a végül elkészült alkotásé. Az elképzelt és a létrejött munka sohasem fed pontosan egymást, az eredeti terv menet közben folytonos korrekciókra szorul, és az újra meg újra előálló döntési helyzetekben olykor visszamenőleg is fölül kell bírálni a korábbi választásokat. Úgy is mondhatnám, hogy az alkotó csak utólag, az elkészült mű felől tud beszámolni arról, hogy voltaképpen mit is tett le az asztalra, hogy a kezdeti motívumai miképpen, milyen átalakulások révén nyerték el a végső formájukat.

Mindez nyilván fokozottabban érvényes a színpadi munkákra, ahol sosem az író mondja ki az utolsó szót, hanem az alkotók – jó esetben – együtt hozzák meg a formára vonatkozó döntéseket. Az alábbi feljegyzések *Az elveszett szaloncukor* című bábjáték kapcsán születtek; a darabot a pécsi Bóbita Bábszínház mutatta be Halasi Dániel rendezésében 2017. december 2-án. Amikor munkához láttam, már tisztában voltam vele, hogy az itt megjelenő világnak milyen szintjeit akarom kiépíteni. Azonban azt, hogy ezek a szintek miképpen fognak egymásra épülni, és hogyan lépnek kölcsönhatásra egymással, ekkor még nem láthattam pontosan. Ehhez szükség volt a próbafolyamat lépéseire, és szükség volt a folyamatos konzultációra az alkotótársaimmal.

2.

Ha szemügyre vesszük a mese szerkezetét, azt tapasztalhatjuk, hogy egyetlen fontosabb cselekményeleme sincsen, amely ne volna zökkenőmentesen beilleszthető Vlagyimir Jakovlevics Propp nevezetes rendszerébe. Az alapszerkezet ilyenformán már kezdetben készen állt: varázsmesét akartam

írni, amelyben a hős útnak indul és átkel a világok határán, hogy visszaszerezze az ellopott/elrabolt kincset/királykisasszonyt stb., miközben varázsszöveget vagy segítőtársat kap maga mellé, majd megküzd az ellenfelével és győztesen tér haza. Ez persze nem definíciószerű meghatározás, de számomra itt és most megfelel – mint ahogy akkor és ott is megfelelt. Rögzített és egyszerű kompozícióra akartam építkezni; talán pontosabb úgy fogalmazni, hogy nem is annyira varázsmesét szerettem volna írni, hanem ezt a szerkezetileg mindig azonos típusú mesei műfajt akartam sorvezetőként használni.

A varázsmesékben, ahogy arra Propp fölhívja a figyelmet, a *funkcióknak*, a szereplők cselekedeteinek a száma korlátozott, miközben a történetek különféle variációiban rengeteg különféle szereplő található: „Ezzel magyarázható a varázsmesék kettőssége: egyfelől bámulatos színgazdagság, változatosság és tarkaság, másfelől viszont hihetetlen egyöntetűség és monotonia jellemzi őket.” Mondhatnánk úgy is, hogy a varázsmese a maga tiszta formájában nem feltétlenül színpadra termett, hiszen amennyiben a kompozíciót nem dolgozzuk át, nem „modernizáljuk” vagy gondoljuk újra, hanem érintetlenül hagyjuk, a dramaturgia kiszámíthatóvá válik. A királyfi legyőzi a sárkányt, majd elnyeri a királylány kezét és a fele királyságot, haladhatunk tovább, nincs itt semmi látnivaló.

Ami azonban az egyik oldalról kiszámíthatóság, a mese hatásmechanizmusa felől nézve közös pszichológiai tapasztalat. A kérdés az, hogy a dramaturgiai deficitet ellensúlyozhatja-e a színpadon a pszichológiai hatás.

A kérdés persze nem merül föl így, a maga kiszámított és mérlegelő módján, miközben az alkotó az anyagon dolgozik. Mindamellet a kezdetektől úgy gondoltam, hogy nem mozdítok a varázsmesei szerkezeten. Ez a szerkezet ugyanis a maga tiszta formájában egy sajátos tapasztalatrendet tükröz. Ha tetszik, a gyerek az újabb és újabb variációkban újraéli ugyanazt a történetet: az átkelés/alászállás rituáléját, és az ezt követő hazatérést/újjászületést. Nem tudja, mint ahogy nem is kell a tudatában lennie, hogy egy archaikus szerkezettel szembesül, mindazonáltal a hatásmechanizmus mélyről ismerős tapasztalatot közvetít a számára.

Erre a varázsmesei szerkezetre pedig egy második, ugyancsak mélyről ismerős réteget kopíroz rá a darab: a karácsony képzetkörét.

3.

Itt azonban meg kell állnunk egy pillanatra. Az *elveszett szaloncukor* karácsonyi mese, de csak bizonyos megszorításokkal tekinthető annak. Mindenekelőtt semmi köze a keresztény ünnephez, a Megváltó születéséhez; még áthallásos módon sem tartalmaz bibliai allúziókat. Továbbá a karácsony közkeletű szekularizált felfogását sem közvetíti, nem beszél a szeretet, az összetartozás, a családi kötelékek stb. fontosságáról. Mi több, pedagógiai tanulságot sem hordoz: a két testvér ugyanúgy civakodik egymással a darab végén, mint a legelején.

A szinopszis szemrevételezése során teljesen tudatosan hoztuk azt a döntést Halasi Dániellel, hogy a főszereplő testvérpárt minél inkább válasszuk le a meghitt családi környezetről. A történet a karácsony utolsó éjszakáján, Vízkereszt előestéjén játszódik, mielőtt leszednék a karácsonyfát; a gyerekek szülei nincsenek otthon (sőt, nem is jönnek haza a darab folyamán), a Néni vigyáz rájuk (rokon egyáltalán?, vagy esetleg a szomszéd?); ráadásul Öcsike és Nővérke (saját nevük sincs, ez is tudatos döntés volt) ezen az éjszakán nem a megszokott helyükön alszanak, hanem a nagyszobában, a fa mellett. Minden más, mint a szokványos hétköznapiak; minden egy kissé renden kívüli, egy kicsit vonzó és egy kicsit fenyegető. Röviden: minden adott az átkeléshez.

4.

Azzal már a kezdetektől tisztában voltam, hogy a mese egyik ihlető forrása Marék Veronika könyve, a *Kippkopp karácsonya*. Ebben a gesztenyegyerek egy karácsonyfára mászik föl, és az útján egy kis csillag vezeti; a *Kippkopp karácsonyában* ugyanakkor – szemben az én történetemmel – nincsenek éles konfliktushelyzetek, és a szerző finom eleganciával még a betlehemi történetet is beleszővi a könyvébe. A Marék Veronikától nyert ihlető forrás leginkább maga a tér, a karácsonyfa tere mint belső világ, noha *Az elveszett szaloncukor* kitérő karácsonyfája inkább valamiféle fantáziabirodalomként kel életre.

Az a rövid szöveg azonban, amivel Rubin Szilárd monográfusaként és a hagyaték szerkesztőjeként már foglalkoznom kellett, valószínűleg csak tudat alatt, a mélyben meghúzódó áramlatként dolgozott bennem a mese megírása során. Pedig Rubin esszéje, amelyet El Kazovszkij 1984-es Műcsarnok-beli kiállításának a kísérő kiadványához írt, pontosan idevág.

Az írás elején Rubin Szilárd Pilinszky utolsó interjújából idéz: „A világ egyik legnehezebb dolga egy ünnepet megteremteni. (...) Az ünneppen tulajdonképpen az elvesztett ünnep fáj, mint az elvesztett paradicsom. Ma így vagyunk a karácsonnyal, és ugyanígy a többi ünneppel is.” Rubin szerint hiábavaló kísérlet a laikus világ részéről, hogy „a keletkezett űrt művészettel töltsse ki”, ugyanakkor el Kazovszkij zsenialitása abban nyilvánul meg, hogy elkerüli ezt a csapdát: kiállításai, Dzsán-panoptikumai éppen-séggel az ünnep előestéjének az érzetét keltik. „Amikor először találkoztam Kazovszkij művészetével, a Kertészeti Egyetemen rendezett második panoptikumán – írja –, utána azt mondtam neki, Te, úgy élveztem, mint egy gyerekkori karácsonyfagyújtást. És ő biztosan nem venné szívesen, hogy így, nyilvánosan beszéljek a dolgairól itt, ha akkor meg nem érti, hogy én egy karácsonyhiányban szenvedő világ, sőt, az antikarácsony világának csillagszóróit és üvegdíszeket láttam meg, vettem észre nála, általa, vagyis tulajdonképpen egy horrorrá változott mennyországot. A kislány, aki az aranypapírból készült koronát viseli, rendszerint lázas, ahogy a valóságban Kazovszkij jégkockafényű, kimérten előkelő díszletei is azok.”

Nem állítom, hogy tudatosan gondoltam volna át a Rubin-esszé, illetve El Kazovszkij művészete, valamint a Vízkereszt előestéjén leszedésre váró karácsonyfa közti összefüggéseket. Az esszét jól ismertem, gondoltam a szöveget, írtam róla, értelmeztem, és innen nézve talán nem véletlen, hogy bizonyos értelemben éppen az ünneptől való távolodás áll a darab középpontjában. A jégkockafény azonban egész biztosan nem az én találmányom: a rendező és a tervező, Bodonyi Panni együtt alkották meg ezt a kicsit hideg, geometrikus, a hagyományos karácsonyi pompától távol eső látványvilágot.

A gyerekkori karácsonyfagyújtás viszont ismét csak más kérdés. Amikor a bemutatót követően elkezdtem gondolkodni azon, hogy milyen tudatos, illetve félig-meddig a felszín alatt meghúzódó elemekből is állt össze a darab mélyszerkezete, egy másféle emlék kerített a hatalmába: egy olyan emlék, amely valamilyen formában minden bizonnyal sokunknak ismerős. Állsz a sötét szobában, fogod valakinek – egy felnőttnek – a kezét, és odabenn megszólal a csengő. Kinyílik az ajtó, felsisteregnek a csillagszórók és ott áll a gyertyafényben úszó karácsonyfa, te pedig száz centiméteres szemmagasságból, mozdulatlanul bámulsz föl rá. Ez az az egyszerre vonzó és kicsit félelmetes pillanat, amikor belépünk az ünnep terébe. Nagyjából

ez az a pszichológiai szituáció, amelyben a varázsmesei szerkezet és az ünnep koncepciója egymásra kapcsolódik, miközben mindkettő külön-külön is egy-egy régről ismerős, közös tapasztalatot közvetít.

5.

A karácsony a darabban leginkább a téli napforduló archaikus ünnepe – mint ahogy a záró jelenetből kiderül, a szó szoros értelmében az újjászületésé, illetve a megújulásé –, ugyanakkor azonban búcsú is az ünnepi időszaktól. Amikor megtörténik a varázsmesei átlépés a másik világba, egyszerre mind egy olyan világba lépünk be, amelynek meg vannak számolva a hátralévő percei. Átkerültünk ugyan a másik világba, de kissé már szorít az idő, hiszen a történet szerint az ünnepnek hamarosan vége – hogy aztán a fináléban az egész ünnepkör ciklikussága kerüljön előtérbe.

Az *elvesztett szaloncukor* átkelés-jelenetében, amikor felbukkannak az angyalkák – a két angyalt egy duplázott bábbal Várnagy Kinga alakítja –, voltaképpen a történet három fő rétege csúszik egymásra. Az angyalkák egyfelől karácsonyfadíszek, másfelől – mesei funkciójukat tekintve – a határ őrei, a gyerekek útra bocsátói (pontosabban az útra bocsátó Fenyőtündér kísérei). A harmadik réteg pedig, amely ezekhez társul, a karakterek megformálásában rejlik. A fenyőfa-világ lakóit ugyanis igyekeztem az angol nonszensz világához közelíteni: az angyalkák, a Mézeskalácshuszár, a Habcsókherceg magukra záródó figurák, egyszerre mulatságosak és ijesztőek vagy bosszantóak is, mivelhogy kiszámíthatatlanok. Az angyalkák látványos-ünnepi felbukkanását a tüszentes szakítja meg, majd ezt a felháborodott tiráda követi a gyerekek zavaró szagáról. Nem tudjuk, hogy pontosan kik ezek (azon felül, hogy a mi karácsonyfadíszünk), megijedni ugyan nem ijedünk meg tőlük, azt viszont azonnal látjuk, hogy a barátaink sem lesznek. Igyekeztem tehát ezeket a szereplőket úgy alakítani, hogy a mesei világhoz hasonlóan egyszerre legyenek félelmetesek és vonzóak is. Mindez megfosztja a karácsonyfa-erdőbe jutott gyerekeket a kapaszkodóktól, segítségre ezektől a szereplőktől nem számíthatnak. A pók, aki végül Nővérke segítőtársa lesz, kívülről érkezik; ő, a gyerekekhez hasonlóan, csak átmeneti lakója ennek a világnak.

Ez a három réteg – a varázsmesei szerkezet, a karácsony nem-karácsonyi koncepciója, valamint a nonszensz elemeket használó karakterformálás – ad tehát keretet a mese pszichológiai mechanizmusának. Ha nevesíteni

szeretném az ihlető forrásokat, akkor V. J. Propp, Marék Veronika és El Kazovszkij mellé talán Lewis Carroll neve kívánkozik. Maga a mechanizmus önmagában persze még nem garancia semmire, hiszen az előadást a társulat munkája hozza végső formára. Mégsem érdektelen talán rögzíteni ezeket a tapasztalatokat, annál is inkább, mivel némelyikük félig-meddig előttem is rejtve volt. Hiszen amikor az ember munkához fog, még nem feltétlenül látja, amit már tud.

•••

Az idézetek forrásai:

V. J. Propp: *A mese morfológiája*, Osiris, Bp. 1999, 28. Soproni András ford.

Pilinszky János: „Haza akartam, hazajutni végül”, in *Pilinszky János összegyűjtött művei. Beszélgetések, Századvég*, Bp. 1994, 251. Az interjút Forgács Rezső készítette.

Rubin Szilárd: El Kazovszkij díszletei a *Figaro házasságához*, in Rubin Szilárd: *Zsebtükör*, Magvető, Bp. 2013, 187; 189.

A vallásháborúról

A rendező pályaudvaron, aki vagyok, jönnek-mennek a kötetanyagok, rendszerint több könyvet is szerkesztek párhuzamosan. S ki tudja, hogy az anyag titokzatos önmozgása, a véletlenek játéka (mi is az? és ha véletlen, ugyan miért mindjárt játék?) vagy az emberi elmében működtetett váltók hanyag kezelése okozza-e a forgalmi dugót, amikor több súlyos szerelvény egymásnak döccen. Jelenleg a Telep-antológia, Havasi Attila versfordítás-kötete és Bán Zoltán András esszéinek és kritikáinak a gyűjteménye van soron. Két igencsak eltérő poétikai előfeltevésekkel bíró verseskötet, mellettük pedig ott áll Bán egyik szövege, amely többé-kevésbé ezeket az előfeltevéseket szikráztatja össze. És olvasom Vári György netnaplóját a Literán, és olvasom a k. kabai-interjút ugyanitt, kész a vágányzár.

Picike bakter áll a hatalmas ég alatt.

*

Bán Zoltán András Szijj-recenziója, amely a legújabb *Árgus*ban látott napvilágot, így veszi kezdetét: „»Miért jobb a kötött formáktól való ellépés?« – kérdezte egy költői esten Balla Zsófia pályatársát, Szijj Ferencet. »Ezt meg tudnám ideologizálni, de nem is biztos, hogy kell, mert ez hit kérdése. Ez vallásháború« – válaszolta sokatmondóan a költő. »Eszményképem, ha egy szövegben nincs retorizáltság. Ki kell iktatni ezt a meggyőzést. Csak a gondolat legyen, ne a trükk, amivel kábítják az olvasót.«»

Bán, miközben természetesen jelzi, hogy az efféle tipizálás szükségképpen elnagyolt, e felfogás ellenpontjaként a nyugatos-újholdas „modernség-tradicionalista” vonulatot nevezi meg, amely „semmiképpen sem kívánja feladni a nyelvi megformáltság elvét, és noha többnyire megtartja a kötött versformákat, korántsem pusztán hangulatok festésére vagy az Én ajnározására törekszik, hanem talán T. S. Eliottal tart, aki szerint a jó versben

egy gondolat is úgy illatozik, akár a rózsa.” Az ezzel szemben állók (Szijj, Marno, a Telep egy része és persze sokan mások) viszont „félnek a forma csalásától, mert feltehetően hazugságnak tartanak minden ilyesfajta művészkedést, és nem hisznek a közvetlen költői megszólalás vagy a nyelv mimetikus erejében; Eliot gondolatát már-már a paródiáig hajszolva azt mondhatnánk, hogy ők mintha a rózsa illata nélkül akarnák megízlelteni az olvasóval a rózsa gondolatát.”

A rózsák eme háborúja tehát hiteket, racionális érveléssel tovább föl nem fejthető meggyőződéseket, a költészet voltaképpen értelmére vonatkozó előfeltevéseket szembesít egymással. Ismételjük meg, mert nem lehet elégszer ismételni: nyilvánvaló, hogy ebben a vitában nem létezik két szembenálló párt, két tisztán elkülönülő oldal, hanem a képlet soktényezős, s e főlvázolt szembeállítás rendkívüli mértékben leegyszerűsíti e helyzetet. Ám fogadjuk el, hogy bizonyos szituációkban kénytelenek vagyunk efféle lebutított fogalmi oppozíciókkal dolgozni – a vizsgálódás eredménye hátha igazolja utólag az elnagyolt gesztusokat.

*

Szijj mondatai egy pódiumbeszélgetésen hangzottak el, és nyilvánvalóan finomításra szorulnak, ám ezúttal számunkra nem is ez a fontos, mivel-hogy ténylegesen létező költészetfölfogást vagy költői alapállást vázolnak föl. Kézenfekvő ellenvetésként kínálkozik, hogy retorika nélküli szöveg nincs, hiszen bármilyen nyelvi közlés eleve föltételez valamiféle retorizáltságot. Ám ennek az ellenkezőjét valószínűleg Szijj sem állítaná: ő pusztán amellet foglalt állást, hogy a tradicionális költészetretorikai eszköztár helyett (bármilyen legyen is az) valamiféle személyre szabott retorika lépjen működésbe a versekben. A feladat a hiteles arc kialakítása a költői gyakorlat során. Ahogy Bán recenziója írja: „Ha valaki ilyen megfontolásból veti el a »hagyományos« vers összes tartozékát, a rímet, a kötött metrumot, a tradicionális versformákat, akkor más módon is igazolnia kell törekvései esztétikai fedezetét. Műveivel meg kell mondania, mi teszi verssé a versét, még az olyat is, amely alig látszik annak. Ebben az esetben ez a versteremtő elv aligha lehet más, mint a költői személyiség súlya, a lírai Én hitele, megformáltsága, hangjának, nyelvének egvedisége, teremtő ereje.”

Ez a költészetfölfogás egy komoly dilemmát hordoz magában, mondhatjuk úgy is, hogy eleve komoly veszteséggel kalkulál. A költő, ugyanis, miközben lemond a hamis maskarának érzett (tágon értelmezett) formáról, és úgy dönt, hogy nem a forma mögül mondja ki önmagát, lemond arról is, amit a forma mondhat el önnön története és, igen, önnön rombolástörténete által. Ez a veszteség igen nagy ár, s persze arra a kérdésre, hogy érdemes-e megfizetni, minden életmű más-más választ ad. Mindenesetre a költő, aki bizonyos értelemben iszonyúan egyedül marad, arra kényszerül, hogy saját magát önnön nyelve kvázi *ex nihilo* megteremtésével, a hagyomány támogatása nélkül mondja ki.

Két megjegyzés. Egyrészt ez így nem teljesen igaz, némiképp dramatiszált, szélsőséges leírását adtam a helyzetnek. Nincs *ex nihilo* nyelvteremtés, nincs olyan, hogy a hagyomány ne hatna valamiképpen a költői megszólalásra, búvópatakszerűen akár. Másrészt pedig költőnk számos esetben kifejezetten joggal érezheti hamisnak a forma vagy a megszólalásmód bejáratott kliséire hagyatkozó költői beszédet. A Tesco Gazdaságos költészet, melynek számos megbízható színvonalú és nagy rutinnal rendelkező művelője akad, szakmányban képes szállítani a *tulajdonképpen közölhető* költeményeket, melyeket semmilyen szerkesztőnek nincs komoly oka viszszadobni, ahogy az olvasónak sincs komoly oka megtartani az emlékezetében. Magabiztos formakultúra, némi elegáns melabú (még giccshatáron innen) vagy éppenséggel szalonpunk szókimondás. De csitt. (S ugyanez a rutin persze a „másik oldalon” is föl-fölbukkan az enigmatikus jelentőség-teljességet imitáló kamuflázs formájában.)

*

A vallásháború kérdése óhatatlanul elvezet az Újhold kérdéséhez. Ezúttal Vári György netnaplóját idézem: „Nekem most úgy tűnik, hogy a magyar irodalom két legizgalmasabb vonala most, Vas István szavával, a Borbély-Schein »hatásközpont« és a költészet visszanyerését a stilizáción keresztül megkísérlő Térey-Szálinger »hatásközpont«. A posztújholdas költészet hatásközpontját én közvetlenül nem látom folytathatónak, az olyan kiemelkedő egyéni teljesítmények ellenére sem, amilyen a Székely Magdáé, a Gergely Ágnesé, a Balla Zsófiáé és még sokaké. Ezek magányos, nagy életművek, de azt hiszem, utánozhatatlanok.”

Várinak igaza van, de itt talán nem ezt a jelzőt kellett volna használni, hiszen a legfőbb vád – nem az egyéni életművekkel, hanem az újhordas hagyománnyal kapcsolatban *en bloc* – éppen az utánozhatóság, az anyagkezelés megtanulható fogásainak és a modor bejáratott sémáinak a kockázatmentessége. Ám e tradíció kritikája kapcsán – túl Vári György megjegyzésén – az is komoly kérdésként vetődik föl, hogy vajon egy bizonyos fajta költői megszólalásmódhoz minden gond nélkül társíthatunk-e egy bizonyos költői habitust? Egyetlen ellenpróba: ha az újhordas hagyományról esik szó, kinek ugrik be *elsőként* Pilinszky János neve? S még egy kérdés: vajon lehetséges, hogy a „modernségtradicionalista” retorikát elvető költőnek nem is az általában vett formai hagyománnyal van gondja, hanem általában véve a megszólalási móddal, a hangütéssel – azzal az emelkedettséggel, amelyet jobb híján „újhordas” stílusként szokás megnevezni? Némileg élezve a dolgon: ha úgy tetszik, formális értelemben a fő ellenség a jó öreg – túlságosan is jó és túlságosan is öreg – jambus?

*

A fő dilemma talán mégiscsak az volna, hogy vajon ki honnan mondja ki az ént. A „retorikaellenes” költő számára az én kimondása leválik a hamisnak talált hagyományról, s azt, amit kimond, magát a kimondott ént nem garantálja más, mint önnönmaga. Így ő ebben az értelemben jóval individualistább, mint, teszem azt, Ady Endre.

Aki nem hisz a költészeti retorika hagyományában, annak nem marad más, mint hogy önmagában higgyen mindennél jobban. Aki ráhanyatlík e hagyomány Csipkerózsika-ágyára, könnyen elveszíti önmagát.

Kissé persze talán gyanús ez így. Talán túl egyszerű. Az erős költőket mindig is az jellemezte, hogy alakító módon viszonyultak a hagyományhoz. A kortárs költői műhelyekben folyó munkák egyik legizgalmasabbika, Térey János költészete például szemmel láthatóan elhelyezhetetlen ebben az oppozícióban.

*

Noha kijelenthető, hogy a helyzet bonyolultabb ennél, az oppozíció kétségkívül fönnáll. Mozdítsunk rajta, olvassuk rá gyorsan minderre k. kabai lóránt interjúrészletét. kabai itt az általa szerkesztett *Egészrész* című, tizenhárom fiatal költőt bemutató antológiáról beszél: „az antológia verseinek nagy része nem hagyatkozik a nyelvre, legalábbis a »nyelvjátékos« értelemben nem, az itt szereplő nyelvi játékok sokkal óvatosabbak, nagyobb téttel is bírnak.” Az egzisztenciális kérdések válnak fontossá a nyelv posztmodern-játékos használata helyett, s mindezt kabai a klasszikus avantgárd habitusával rokonítja. Ez a költészetfelfogás határozott mozdulattal elveti a bejáratott nyelvi klisék, a cifra köntös hazugságát, csak most éppen nem az újhordas-modernista hagyomány az ellenpólus, hanem az én kimondása a játék felelőtleniségével, tétnélküliségével, efemer jellegével áll szemben. Ugyanakkor itt is mintha a rejtőzködés, a készen kapott díszletek nyújtotta biztonság volna az, ami elutasíttatik.

Élezzük ki ismét a kérdést: mi is hát a költészet, nyelvjáték vagy mágia? Újfent hittételekhez jutottunk. S a játékként felfogott *techné* vajon óhatatlanul akadály-e az én kimondásának? Egy eltérő megoldási javaslat példaként Havasi Attilának a trubadúrköltészetéről szóló jegyzetét idézem a készülő versfordítás-kötetből: „Manapság, amikor a lírát valami individuális fenoménnek gondoljuk, és a verset többé-kevésbé még mindig mint egy-egy konstruált szerző tartozékát olvassuk, csaknem riasztó a trubadúrok olykor személytelen formalizmusa, a mesterség fogásainak látható élvezete. Érdekes egyéniségek persze a középkorban is voltak, talán érdekesebbek is, mint ma bárki, énekeik legtöbbször viszont az egyéni jelleg, ha egyáltalán, csak kerülő úton, a (leleményes újításokat is lehetővé tevő) szabályok és az udvari költészet különféle alműfajainak folyton visszatérő formulái mögül mutatkozik meg, némiképp hasonlóan a mai populáris dalszövegekhez.”

Vegyük észre, mi a közös ebben az egymást kizáró két fölfogásban: a költészet művelését mindkettő kockázatvállalásnak tekinti. Ez a kockázat – melyet fölismerni a kritika legfontosabb feladata – megjelenhet az Én kimondásában, és megjelenhet a hagyomány közegellenállását természetes adottságként kezelő költői munkában is. Ami ezen a kockázatvállaláson kívül esik, nagy valószínűséggel tényleg vagy szélhámosság, vagy tinglitangli.

APPENDIX

Az ember nem ártatlan, pláne egy vallásháborúban, amikor bőszen figyelnek az istenek, hogy hova állunk. (Már ha a vallásháború műfaját nem eleve az egyistenhitre dolgozták ki az illetékesek.) Jómagam ebben a vitában a tradicionalistákhoz húzok, azzal a megszorítással, hogy leginkább verseket szeretek olvasni, nem költészetfelfogásokat. És rendjén valónak is tartom, hogy az itt fölvetődő kérdésekre – jó esetben – nem is válaszok születnek, hanem megoldási javaslatok, versek formájában.

Ezért hitvallás helyett most csupán bemásolnám ide Havasi Attila említett kötetének nyitó darabját.

Fernando Pessoa

Ez

(*Isto*)

Mondják, írásom nem igaz,
színlelt minden sorom.
Nem. Csak érzelmem szerve az
imaginációm.
Szívem kikapcsolom.

Az álmok, képek, érzetek,
bennem vagy kívülem,
olyanok, akár terasz egy
házon, mely idegen.
Hát ez a szép, igen.

Azt írom, s komolyan veszem,
ami nem én vagyok,
viszonyaimtól mentesen.
Érezni? Arra jók
a tisztelt olvasók.

Az említett szövegek lelőhelyei:

Bán Zoltán András: Hit kérdése. Sziij Ferenc: Kenyércédulák, in uő.: *Meghalt a főítés. Esszék és kritikák*, Scolar, Bp. 2009.

Vári György: Hatásközpontok között, www.litera.hu, 2008. november 21.

k. kabai lóránt: Múút az úrbe, www.litera.hu, 2008. november 21.

Havasi Attila: *Trifladišnó. Nyugat-európai versek magyarul*, Alexandra, Pécs, 2009.

Az esszém eredeti online közlése alatt kommentben olvasható Sziij Ferenc válasza is.

Arkhimédész vs. Münchhausen

(Jelenetek a versek életéből)

A szerző tisztázza a kéziratot, és elégedetten hátradől: a művét befejezte. Lehet, hogy nem talált minden ponton tökéletes megoldásra, de ami kétely ott motoszkál még a szíve mélyén, lassacskán elszunnyad és beépül a saját munkájáról alkotott képébe; az apróbb anyaghibák, döccenők az összkép részévé válnak. Ez így is van rendjén, a művet egy bizonyos ponton el kell engedni. Más kérdés azonban, hogy a mű ettől kezdve önálló életet kezd élni, a saját belső arányrendszerével együtt.

A *Karóval jöttél...* kezdetű verset a *Szép Szó* nevezetes József Attila- emlékszáma közölte 1938-ban, közvetlenül a költő halála után, az azóta elveszett kézirat alapján. Horváth Iván 1990 januárjában tette közzé a 2000 hasábjain a vers egykori kefelevonatát, amelynek az elején a *karóval* helyett a *kóróval* szó áll; rövid esszéje arra fut ki, hogy a kézirat hiányában milyen szövegkiadási érvek szólnak az egyik és a másik változat mellett.

Játsszunk el a gondolattal, hogy valamilyen módon mégiscsak előkerül a hiteles kézirat, amely eldönti a kérdést, továbbá a játék kedvéért tételezzük fel azt is, hogy innentől fogva a „kóróval” változat számítana hiteles szövegnek. Mi történik ekkor? A továbbiakban mi lenne a státusza a közkeletű „Karóval jöttél...” felütésnek? Átírja-e a perdöntő bizonyíték a versbarát olvasóközönség kollektív tudását? Ha igen, mikor és miképpen váltja fel a hitelesített változat az elevenen élő – egyrészt mert rögzült, másrészt mert esztétikailag gazdagabb – apokrifot? Vagy feltehető úgy is a kérdés: lecserélhető-e a mű bármelyik arkhimédészi pontja egy másikkal?

Én azt gyanítom, hogy a közismert és népszerű, ráadásul erősebb verzió leváltása nem menne végbe túl gyorsan. Az olvasónak ugyanis nem pusztán egy filológiai tényt kellene elfogadnia, hanem a saját emlékezetében létező, nagy súllyal bíró szövegváltozatot kellene félretennie. József Attila verse nem engedné át egykönnyen a kiigazításnak a klasszikussá vált felütés helyét.

Persze fordíthatnánk egyet a gondolatkísérleten, és feltehetnénk úgy is a kérdést, hogy mi lenne akkor, ha egy népszerű szöveghelyet a filológiai kutatás egy „erősebbel” igazítana ki. De végső soron nem is ez a játék a lényeges, hanem az előfeltevés, miszerint a klasszikus, nagy versekre közmegegyezésszerűen olyan szövegekként tekintünk, amelyek szerves egészet alkotnak, és amelyek minden pontja, minden művészi megoldása ennek a szerves-egész jellegnek a szolgálatában áll. Pedig a műalkotások létrehozása döntések sorozatát előfeltételezi, és az alkotó gyakran egyenértékű vagy éppenséggel a legkevésbé sem optimális opciók között kényszerül dönten. Az „egyetlen ideális megoldás” utólag, a kész mű felől visszatekintve nyeri el a rangját.

A megfelelő jelzők, határozószók, szinonimák stb. kiválasztása, a különböző választási lehetőségek mérlegelése a legelemibb alkotástechnikai kérdések egyike. Rubin Szilárd tesz egy rövid említést *Derűs borzalmak* című, 1982-es esszéjében arról, hogy Pilinszky János az *Utószó* egyik sorában két jelző között próbált dönten. A végül elvetett változat így festett volna: „Vékony sugárka víz csorog / az irreális porcelánra.” A versbe végül a „mozdulatlan” szó került be; az „irreális” innen nézve, a mai tudásunk felől keresett, modoros megoldásnak tűnik. Eszünkbe juthat ugyan *A szerelem sivataga* közismert sora, a „Magad vagy a kataton alkonyatban”: a két megoldás hasonló, mindkettő egy-egy teljesen váratlan, az adott szóhoz közmegegyezésszerűen nem kapcsolódó, görög, illetve latin eredetű jelzőt használ. Ám ez a hasonlóság csupán felszíni. Hiszen az utóbbi vers kontextusában az „alkonyat” jelentésmezejét a „kataton” szó kitágítja, új minőséggel gazdagítja; a „kataton alkonyat”-tal Pilinszky olyan szókapcsolatot alkot meg, amely nem csupán zökkenőmentesen illeszkedik *A szerelem sivataga* apokaliptikus látomásába, hanem annak egyik csúcspontjává is válik. Az „irreális” jelző viszont nem gazdagítja (gazdagította volna) hasonló módon a porcelán képét. Pilinszky egy látványhoz keres megfelelő kifejezést: *vékony sugárka víz csorog a mozdulatlan porcelánra*. Igen ám, de miért mozdulatlan? Mennyiben tágítja ki a „porcelán” szó jelentésmezejét a mozdulatlansága?

Ha gonoszkodni szeretnék, javasolhatnék akár egy ellenpróbát is: aligha találnák olyan jelzőt vagy határozót, amely a porcelánhoz kapcsolható, és mozgást fejez ki. A porcelán fogalmához a mozgás fogalma nem kapcsolódik, a „mozdulatlan porcelán” kifejezés ezért érezhető tautologikusnak.

Pilinszky szóválasztása, ha szigorúan önmagában tekintjük, valóban nem a legszerencsésebb. A kép mindazonáltal ezúttal sem önmagában áll: a mondaton belül a „vékony sugárka víz” folyamatos mozgását ellenpontoszza. S ha ehhez hozzávesszük mindazt, ami ezt a mondatot megelőzi, a hófehér tükörből kőként közeledő-repülő arcot, majd az Apokalipszis lovasainak a felbukkanását, egyszóval a berobbanásszerű mozgás képzetét, mi több, az ehhez társuló hanghatásokat („fény, a csönd, az ítélet csörömpöl”), szemben a vékony sugárka víz csordogálásával, akkor azt láthatjuk, hogy a porcelán képéhez meglehetősen szervesen kapcsolódó „mozdulatlan” jelző mégiscsak egy olyan összefüggérendszerbe illeszkedik, ahol elnyeri a saját helyi értékét. Ha nem is ideális megoldás, zavaróvá ilyenformán semmiképp sem válik.

Előfordulhat ugyanakkor, hogy a kényszermegoldások vagy félmegoldások önértékkel bírnak. „Ha verseim kelyhek (miért ne épp?): / parányi repedést – anyaghiba – mindeniken találsz” – írja Petri György az *Egy versküldemény mellé* című versében. Ez a mondat azóta Petri költészetének az egyik legfontosabb és leggyakrabban idézett helyévé vált: az esztétikai tökéletességre törekvő, készre kalapált versek mívességével szemben egy másfajta költészetfelfogást vagy költői programot tételez, amely tudatosan vállalja az esetlegességet, a normaszegést, az élőbeszédszerűséget, még hozzá a költői szerep kultikus felfogásának opponálásaként vagy demitizálásaként. Az anyaghiba ilyenformán mintegy teret nyit a kíméletlen reflexió, az „el nem fordult tekintet” programja számára.

Ám ha közelebbről vesszük szemügyre az életmű vitathatatlan klasszikusát, azt látjuk, hogy ennek az el nem fordult tekintetnek is akadhatnak vakfoltjai. A *Hogy elérjek a napsütötte sávig* egyes szám első személyben mesél el egy felkavaró történetet, egy fél-hajléktalan páriával folytatott szexuális aktus történetét. A szerkezet az alászállás és a megtisztulás-újjaszületés rituáléjára épül, a kölcsönösen megalázó aktust követően a pincelépő felvezető utat rímes-himnikus zárlat írja le: „Hogy elérjek a napsütötte sávig, / hol drapp ruhám, fehér ingem világít, / csorba lépcsőkön föl a tisztaságig”.

Ez a rituális séma – mindenekelőtt a megemelt befejezésnek köszönhetően – transzparens és félreérthetetlen. Ha pedig elfogadjuk Fodor Géza nagy magyarázóerővel rendelkező meglátását, miszerint Petri költészete a „szabadság, szerelem” Petőfi-féle programjának az újragondolására épül,

a *Napsütötte sáv* ennek mentén is jól értelmezhető. Az alászállás a pincébe persze a lehető legtávolabb áll a tiszta, eszményi szerelem költői tradíciójától, mint ahogy a testi örömekre alapozott „alacsony” szerelem hagyományától is: mindaz, ami a pincemélyi zugban történik, örömtelen és lealacsonyító (irodalmi előképként talán *Az ember tragédiája* eszkimó színe kínálkozik). Ugyanakkor ez az eltávolítás szemmel láthatóan tudatos gesztus. Ezt a tudatosságot nyilvánvalóvá teszi a lábjegyzetbe száműzött részlet: „Hülyeség. Aquamarin szemed neked van.” Mi sem világosabb, hogy az itt megszólított személy, a szerelmi költészet hagyományos címzettje nem kaphat teret ebben a történetben: maga a megszólítás is kizárólag a főszövegtől elkülönítve lehetséges. Petri ravasz módon, mintegy kerülő úton emeli a versébe a szerelem tradicionális eszményét a testi aktus mindenféle érzelmi vagy akár erotikus belátástól megfosztott brutalitása mellett.

Mindazonáltal akad egy pont, ahol a rituális alászállással vont párhuzam megbillen. Annak, aki aláveti magát a rituálénak, hogy szimbolikus halált haljon, majd megtisztulva-újjaszületve kerüljön ismét elő, jó oka van arra, hogy így tegyen. Petri versének az elbeszélője viszont nem ad a tetteire egyértelmű magyarázatot. Amikor a nő felajánlja, hogy elmegy vele egy húszasért, ez a kommentár következik: „Mentem; úgy éreztem: muszáj. / Hiszen űzött voltam és zavaros, / mint a fölkaavart iszap akkoriban, és / csak ezekben az »Eszpresszóban«, »Büfékben« / érezhettem némi álfölényt / a nélkülözés és hajléktalanság valódi nyomorultjai között.”

Akárhányszor olvasom újra a verset, mindig úgy találom, hogy a felkaavart iszap hasonlata igencsak vékonyka magyarázat, és köszönő viszonyban sincs az el nem fordult tekintet kíméletlen őszinteségének az éthoszával. Mintha egy lyuk keletkezne itt, mintha beszakadna az elbeszélés. Az irracionális döntés voltaképpeni motivációját nem képes átvilágítani a reflexió – az is lehetséges hogy egy ilyesfajta kifejtés teljesen át is rendezte volna a szöveg arányrendszerét, az epikus anyag kárára. A vers mindenestre nem billen föl ezen a ponton, de zökkenünk egyet – még az is lehet, hogy itt egy snittszerű váltás szervezettebb megoldást jelenthetett volna, mint ennek a távolságtartó magyarázatnak a magamentsége.

Petri versében ezen a dramaturgiai alapon egyáltalán nem lényegtelen helyen a szöveg alapállásától idegen retorika jogos hiányérzetet kelthet az olvasóban. Létezik azonban olyan helyzet is, amikor a vers anyagától ide-

gen vagy legalábbis a szöveg belső logikáját átmenetileg felfüggesztő megoldás kulcsfontosságúnak bizonyulhat. Karinthy Frigyes *Nihil* című verse kétség kívül a modern magyar líra legkülönösebb darabjai közé tartozik. Szikrázóan gunyoros tréfaként és radikális esztétikai gesztusként is szokás olvasni (bár a két olvasat nem feltétlenül zárja ki egymást). A *Nihil* jelentőségének elismertetéséért Beck András tette a legtöbbet, aki *Szakítópróba* című kötetét teljes egészében Karinthy költeményének szentelte, alaposan feltárva az egykorú fogadtatását és az utóéletét is. Ami a versben első pillantásra szembeűnő, az a prózai vagy inkább hétköznapi-élőbeszédszerű hangoltsága, eszköztelensége. Beck meggyőzően mutatja be, hogy ez az eszköztelenség miként válik a szélsőségesen kritikai álláspont, a radikális művészetellenesség hordozójává: „nem a költészet hangján szól, írásmódjában nincs semmi irodalmias, inkább egyfajta gimnazistas gondolati rámenősség jellemzi, a hang éretlen egyenessége.” Ha végigtekintünk a szövegen, csakugyan azt látjuk, hogy a *Nihil* hétköznapi, szinte már banális megfogalmazásokból épül fel, és a hagyományos költői eszközök szinte teljes hiányával tüntet. Karinthy mintha teljesen lemondott volna arról a poétikai eszközkészletről, amely egyébként a *Nem mondhatom el senki-nek* kötet szecessziós hangoltságú verseit túlnyomórészt jellemzi.

Ám ez a redukció távolról sem teljes, hiszen a vers végéhez közeledve egy megszemélyesítéssel találkozunk: „Akkor egy szélroham jött veszekedve / És bevágta az ajtót. / A szélnek mondtam egy gorombaságot, / Kávét ittam és olvastam egy lapot”. Mintha ez a megszemélyesítés, a szél játékba hozása rántaná vissza a *Nihilt* a szakadék széléről. Ha ellenpróbaként kitakarjuk a szélről szóló három sort, és úgy olvassuk végig a verset, minden darabokra hullik, és valóban totálisan szikár-költőien szöveget kapunk, sorokban tördelt prózát. A vers terébe játékos féktelenséggel berontó szél az a tartópont, kvázi zsanér, amelyen az egész szerkezet elforog. (Megjegyzendő, hogy a vers legelején, a szakítás során éppenséggel a szél hajtja be a lépcsőházba a vers elbeszélőjét és a szeretőjét, itt persze még nem a vers megszemélyesített szereplőjeként.) A hagyományos költői eszköz beemelése ebben az esetben tehát nem anyaghiba és nem következtelenség. Egyben tartja azt a szöveget, amely éppen a hagyományos művészi eszközkészletek elvetésének a programját hirdeti – a megszemélyesítés mintegy biztosítékként szolgál arra, hogy mégiscsak verset olvasunk.

A fenti három példa három olyan vers megoldásait vette szemügyre, amelyek jelentősége vitán felül áll. Pilinszky szóválasztása önmagában nem gazdagítja az adott képet, mindamelllett jól illeszkedik a tágabb kontextusba. Petri versében egy jókora vakfolt vibrál, amely még sincs végzetes hatással a költemény összképére. Karinthynál a megszemélyesített szél pedig a költőietlenségével tüntető költemény rögzítőpontjává lesz; akár Münchhausen báró varkocsa, melynél fogva kihúzza saját magát (és paripáját!) a mocsárból. Az igazán jó vers, úgy tűnik, elbírja a következtelenséget, mi több, olykor saját konstitutív elemévé is képes tenni azt.

Komoly dolog

Karinthy Frigyes költészetéről

*Elpazarolta magát azt mondják de hát épp így pazarol a természet is
Amely tíz tonnát pazarol az elefántra nyolc lábat a pókra
Ecetfát dob a fál tetejére és a tenger árkába olyan halat
Amely szétduzzan ha gyengéd acélkezek felhozzák az ingyen levegőre
Elpazarolta magát de hát el lehet-e pazarolni a pazarlást*

Kőríz Imre: A költő Karinthy

*A közönség az Így írtok ti után valami Így írok én féle kiállást várt;
de Karinthy nem volt hajlandó „egyéni” stílust és modort vállalni. Az
irodalomnak éppoly kevéssé volt tekintélye előtte, mint az életnek.
Sokat írt mesterségből és kényszerből, és sokszor pongyolán. Itt is hí-
jával volt minden nagyképűségnek és ellensége minden modorosság-
nak; itt is a logikát kereste, a fogalmak tisztázását, a tiszta mondani-
valót, melyet annyiszor eltorzít az író „egyénisége” és önmotogatósa.
Ő figyelmeztetett, hogy az igazi nagyoknak nincs is „egyéniségük”.*

Babits Mihály: Karinthy, szellemidézés

A TORZKÉP MINT TORZ KÉP. Az első hívószó Karinthyval kapcsolatban: a parodista, a klasszikus irodalmi torzképek szerzője. Ez nem csupán a kortárs nagyközönség benyomása, hiszen a viharos lendületű pályakezdés, az *Így írtok ti* elsőprő és máig tartó sikernek bizonyult, és a magyar irodalom megkerülhetetlen alapműveként rögzült. Ugyanakkor a humort, vagy általában véve a humoristát mint jelenséget a mi irodalmi kultúránkban hagyományosan gyanú övezi; mintha a magyar kritikai szcena túlnyomó részéből hiányozna a humoros munkák értelmezéséhez szükséges előzékeny komolyság. (Ennek persze nem feltétlenül kellene így lennie, elvégre Swift vagy Cervantes nevét sem kíséri lekezelő vagy

éppen megengedő mosolygás.) A zavart Karinthy Frigyes esetében talán az okozhatja, hogy ez a hagyományos gyanú némiképp irányát vesztíti: nem pusztán arról van szó, hogy szerzőnk egyszerre több, egymástól távol eső területen is otthonosan mozog, hanem arról, hogy ezeket a területeket az ő praxisában csak ügyel-bajjal lehet elkülönülő tartományoknak tekinteni.

Márpedig az *oeuvre* újra és újra áldozatul esik ennek a szétválasztásnak. „Karinthy életművét olyan élesen vágja ketté a »komolynak« és a »humorosnak« bélyegzett szövegek megosztása – írja *Szakítópróba* című kötetében Beck András –, mint talán senki másét a magyar irodalomban, és alighanem ez a kísértő kettősség, mint valami hátsó gondolat, az, ami még nagyszabású kései költészete megítélésére is árnyékot vet.”

És valóban: ahogy arra Beck rámutat, Osvát Ernő hajlíthatatlansága („*A Nyugat* nem vicclap!”), a magas irodalom és a humoros irodalom merev szétválasztása azt eredményezte, hogy a *Nyugat* soha nem közölt sem Karinthy paródiáiból, sem a humoreszkjeiből. Az elkülönítés úgy történik meg tehát, hogy a verdiktre a modern magyar irodalom legjelentősebb műhelye üti rá a pecsétjét. Karinthy visszavonhatatlanul kettős arcú szerzőként lép elénk: egyfelől a nyugatos törzsgárda tagja, másfelől viszont a nagyközönség népszerű kedvence és – ha fogalmazhatunk így – a populáris kultúra sztárja. Ennélfogva a Karinthy-jelenség megítélése elválaszthatatlan ennek a kettősségnek az értelmezésétől, a paródiák mibenléte pedig voltaképpen az egész életmű kulcskérdésévé válik.

A kortársak közül ugyanakkor éppen a *Nyugat* egyik vezető figurája méri föl rendkívül éles pillantással ezt a jelenséget. Babits Mihály írja 1926-ban Karinthyról: „Nem a rossz írókat leplezte le – magát az irodalmat leplezte le, a lényegéhez tartozó modorosságokkal, pózokkal és csináltságokkal, úgyhogy hőkkenve kérdeztük: e pusztító ítéletmondás után hogy mer majd írni s építeni?” Babits pontosan látja, hogy Karinthy paródiái megsemmisítőek, mégpedig nem is elsősorban az egyes szerzőket illetően, hanem mélyebb értelemben: az *Így írtok ti* az irodalmat mint olyat, az irodalmat mint a kidolgozott hangok, manírok masinériáját aknázza alá.

Ez a kérdés, Babits kérdése ott visszhangzik a Karinthy-életmű fölött. Karinthy Frigyes olyan író, akinek az irodalomhoz fűződő viszonya mindig – vagy szinte mindig – konfliktusos viszony. Egyszerre több és

kevesebb, mint író, épp azért, hogy az íróitól távol álló szerepeket is magára ölt; és itt nem csupán a konferanszié- és filmszereplésekre vagy éppen a reklámszövegekre gondolok, hanem magára a Karinthy-mitológiára, amelynek a megteremtésében fontos szerepet játszanak a személyes jelenlét körül kikristályosodó tréfák-anekdóták, a szóban hagyományozódó legendárium. Ezzel a helyzettel a kései nagy vers, *A reformnemzedékhez* is számot vet:

*Nem is szólnék ha nem motoszkálna bennem valami derűs gyanakvás
Hogy le akartatok tagadni általában mintha nem is volnék
Vagy mintha elástam volna a rámbízott talentomot senki se látta
Pedig tudjátok titokban hogy dehogy ástam el csináltam belőle
Százannyit és ezerannyit mintahogy a Gazda kívánja figyelő szemmel
Csakhát nem vertem rá képmásomat mindegyikre külön s az évszámot
A szabadalmi jogvédelem és a copyright sose volt erős oldalam
Még a „scripta manens” se volt szent néha a „verba volans”-t többre
becsültem
Elmulasztottam ügyelni hogy a megtalált szó nevemhez fűzve maradjon*

2001-ben Dolinszky Miklós vállalkozott rá *Szó szerint* című könyvében, hogy átfogó értelmezését nyújtsa ennek a szinte beláthatatlanul fragmentált, sok tekintetben az irodalom határait is átlépő életműnek. E fragmentáltság mögött ott húzódik az Egész elérésének a kudarca, és Dolinszky meglátása szerint innen érthető meg az életmű „előszókaraktere”: „Az elkészült művek nem »voltageppeniek«, nem érvényesek (...), mivel csupán bejelentései az igazi Műnek.” Miközben Karinthy hatalmas mennyiségű szöveget alkot, a majdani nagy mű megalkotása folyamatos halasztást szenved. Ezt maga az író a napi robot kényszerével magyarázza, Dolinszky viszont fejlődés-lélektani magyarázatot ad rá, s így a szerepkérdés nála a személyiség kérdésévé válik. Meggyőző érvekkel támasztja alá azt a feltevését, hogy a horizonton folyvást megjelenő, de soha meg nem valósuló nagy mű elérhetetlensége mögött Karinthy esetében, aki kisgyerekkorában veszítette el az édesanyját, a trauma feldolgozhatatlansága, az anyáról való leválás elhalasztása vagy megkerülése állhat – a „felnőtt” íróvá válás képzetlensége. Ezt a folyamatos halasztást persze folyamatos büntudat kíséri, amelynek a lehetséges nagy mű ilyenformán egyszerre oka és okozata, „ki-

vetülése és tartósítója” is. Amiként az *Így írtok ti* hőse, a minden hangot és pózt magára próbáló „kezdő író” is egyszerre azonosul a mintáival és érvényteleníti azokat.

A „kezdő író” személyisége üres lap, amelyet folyamatosan teleírnak és törölnek. Mindez pedig nyilvánvalóan csak még súlyosabbá teszi a Babits felvetette dilemmát, amellyel az *Így írtok ti* szerzőjének eleve szembe kell néznie: nevezetesen azt a kérdést, hogy hol van ő a szövegeiben, hogy miért írjon a paródiáin túl bármi „sajátot”, illetve ha mégis írni akar, hát honnan tud megszólalni.

A LOGIKA, A TIZEDIK MŰZSA. Karinthy a verseit illetően egy 1928 januári interjúban azt nyilatkozta, hogy mindössze huszonötöt írt: „Azért csak huszonötöt, mert rájöttem, hogy a költészet *komoly dolog*.” S valóban, a versek, noha ezer szálon kapcsolódnak Karinthy egyéb írásaihoz, mégis mintha az életmű elkülönített tartományát képeznék. A folyamatosan áradó bőséggel publikáló Karinthy lírikusként kifejezetten szűkszavú szerzőnek bizonyul. Első – és életében egyetlen – verseskötete, a *Nem mondhatom el senkinek* 1930-ban lát napvilágot, huszonegy esztendővel azután, hogy először közöl verset a *Nyugat* lapjain. A második verseskötet megjelenését nem érthette meg: *Üzenet a palackban* címmel halála évében, 1938-ban rendezik sajtó alá. Huszonnégy, illetve húsz vers, ennyi a két kötetbe foglalt anyag. Karinthy ezzel a lírai életművel – pontosabban az első kötet néhány különleges darabjával, illetve a második kötet nagyszabású félhosszú verseivel – válik nagy költővé.

A *Nem mondhatom el senkinek* megjelenését komoly várakozás előzi meg. Karinthy ekkorra már ezzel a kevés versével is számon tartott lírikus. „...úgy vártuk e könyv megjelenését, mint egy becses ajándék birtokbavételét a szerencsés megajándékozott” – írja Babits a *Nyugatban* 1930-ban, akinek ez a rövid recenziója máig is a Karinthy-irodalom megkerülhetetlenül fontos szövege. Babits pontosan látja, hogy Karinthy „lírai profilja, nem illeszkedik az újabb irodalmi köztudatunkban kialakult kissé romantikus költőideálhoz, melynek számára Ady arca adta meg az előképet”. Persze maga az Ady-ellenesség mindenki számára világos volt, hiszen a kötetnyitó *Előszó* sorait nem lehet félreérteni:

*Nem voltam jobb, se rosszabb senkinél,
Mégis a legtöbb: ember, aki él,*

*Mindenkinek rokona, ismerőse,
Mindenkinek utódja, őse*

A zseni és a próféta szerepét megformáló Adyval szemben („*Sem utódja, sem boldog őse, / Sem rokona, sem ismerőse / Nem vagyok senkinek*”) Karinthy végletesen intellektuális szerző, és Babits ebben az intellektualizmusban találja meg azt a pontot, „mely e versek szerzőjét a parodista és humorista Karinthyhoz fűzi, akivel az irodalmi lexikonok szerint azonos. Adyban nincs humor, s humorista valóban csak oly költő lehet, kinek műzsái közt tiszteletes helyen trónol a Logika istennője. Mert humor és logika testvérek, s a nevetés talán annak a (sokszor fájó) ütközésnek zaja, mellyel a logika és harmónia vágya a logikátlan valósághoz csapódik.”

Ezek szerint tehát parodista-humorista megszólalási lehetősége az intellektuális kritikában rejlik. A megszólalás *honnanja* azonban nem árul el semmit a megszólalás *hogyanjáról*. Ez annál is feszítőbb kérdés, mivel Karinthy radikálisan formaellenes, a forma nála külsődleges elem, kiismerhető és reprodukálható mechanizmus; ezt nem csupán különféle nyilatkozatai támasztják alá, hanem az *Így írtok ti* gyakorlata, vagy éppen prózájának gyakorta fölemlgetett pongyolasága is. A lírikus megszólalása azonban aligha választható el a formától, és ezzel maga Karinthy is tisztában van. A *Nem mondhatom el senkinek* választ is ad erre a kérdésre, ám ez a válasz fölöttébb meghökkentő.

Tagadhatatlan, hogy a kötet verseinek többsége meglehetősen hagyományos hangoltságú. Megint csak Babitsot idézem: „ebben a nagyon friss s szinte azt mondanám: örökmodern költőben van valami rejtett konzervativizmus. Diákkorban olvasott poéták zenéje cseng vissza verseiből, (...) s szívesen megőrzi az Ady-előtti költészetnek olyan formáit is, melyek ma már szinte teljesen kiestek irodalmunkból”. Ám mindamelllett, hogy tesz egy lépést visszafelé, a modern magyar irodalmi megújulás előtti tartományba, a kötetben ott húzódik egy mellbevágóan merész szabadvers-vonulat is, amely mintegy a tartószervezetét adja. Voltaképpen négy versről van szó – a többi rímes költemény, rímtelenül jambizáló (*A költő*), a kvázi-refrén kölcsönöz neki dalszerűséget (*Pitypang*), vagy éppen költőileg

retorizált vádbeszéd (*Férfitársam*), mindenesetre egyiket sem lehet a szabad vers radikalitásával jellemezni, és önmagukban valószínűleg nem lettek volna elegendők Karinthy jelentős költői státuszának megalapozásához.

A fontos szabadversek sorában a *Zivatar 1927. április 2. délután* az első. Különös hatást kelt a kötetet nyitó, magas hangon kitartott költemények, a *Hess, madár!*, a *Halott* és az *Álom* után. Ugyanakkor a könyv rendkívül tudatos szerkesztésére vall, hogy a közvetlenül előtte álló *Méné, Tekel...* már egyértelműen megágyaz neki:

*Hallgasd meg, aztán mondd utánam ezt:
Versben mondom, hogy jobban megjegyzed.*

*Szivedbevésem és füledberágom:
Rossz volt embernek lenned a világon*

A *Méné, Tekel...*-nek voltaképpen ez a négy indító sora az, ami a vers párrímes strófaiban aztán kibomlik. A *Zivatar...* pedig mintha válasz volna ugyanerre a témára, de olyan válasz, amely lerázza magáról a lírai jólféültség sallangjait. A versbeli mennydörgés az ember panaszos ordítása helyett morajlik föl – „*Talán meghallja mégis az Isten vagy más valaki: / Én csak ember vagyok, én hiába ordítanék*” –, s tulajdonképpen az egész vers erre a poénra épül. Sokatmondó azonban az a gesztus, ahogy a *Zivatar...* leválik a kötet addigi menetét uraló költeményekről, és elveti a tradicionális költői fogásokat, miként Karinthy címválasztása is tüntetően prózai: egy egyszerű, hétköznapi naplóbejegyzés. Ez a mennydörgés ilyenformán ha nem is az irodalmon, de az irodalmiságon innenről szólal meg, mintegy csodaszerűen hatol át a hétköznapi tapasztalaton, hogy épp e tapasztalat elviselhetetlenségének adjon hangot (hogy aztán – és itt megint fel kell figyelniünk a szigorú kötet szerkesztésre – ezt a képzetkört építse tovább a következő vers, *A gyermek mostanában nyugtalan*).

A második szabad vers, a *Szép* voltaképpen a Karinthy-jelenség kulcsverse: a látszat és a valóság csiki-csuki viszonyát tárja fel. Egy utcai találkozás során a meggyőződés nélkül, pusztá passzióból kimondott udvarló szavak, a „mindenféle pongyola hasonlatok” önálló életre kelnek, és egy szadisztikus játék eszközévé válnak. Akihez a szép szavak szólnak, váratlan és megrázó módon teljesen a hatásuk alá kerül, ami a történet elbeszélőjéből

„vad”, „mohó” és „kegyetlen” kíváncsiságot vált ki. Mindez – Dolinszky Miklós szavával – Karinthy „tragikus antropológiájának” a centrumába vezet bennünket, ahol az eszmények valóságosabbak, magasabb realitásfokot képviselnek, mint az érzékszervi tapasztalatok. A játék másodlagos valósága betör az elsődleges valóságba, és átveszi az uralmat fölötte; ezen a ponton pedig a találkozás mindkét részről zavart szégyenkezésbe fullad:

*És már igaz volt minden szó, amit mondtam
Akkor ijedten elhallgattam
És sarkon fordultunk és köszönés nélkül kétfelé szaladtunk*

Észre kell vennünk ugyanakkor, hogy mindeközben a világ visszavonhatatlanul megváltozik: a vers költőietlen-prózai nyitása (szemben bérkaszánya, oldalt piros postaszekrény, alattomosan szitáló eső) és expresszionista befejezése között („*Részeg madarak dobogtak / Nekilódulva, akadozva, elakadva*”) olyan távolság feszül, amelyet éppen e találkozás megrázkódtatása hívott életre.

Az 1910-ben írott, minden szempontból különleges *Nihil* Karinthy legalaposabban körüljárt verse, legalábbis 2015 óta, amikor megjelent Beck András fentebb már idézett kötete, a *Szakítópróba*. Ez a könyv a vers alapos újraolvasása mellett a megjelenését övező vitákat (pontosabban a valódi viták elmaradásának az okait), valamint a *Nihil* utóéletét is szemügyre veszi. Beck rámutat, hogy ez a szinte minden költői eszköztől megfosztott, a művészi megformálást végtelen módon elutasító, provokatív szöveg igenis hullámokat vert a megjelenése idején, ám ennek a botránynak alig maradt írásos nyoma. Mindazonáltal, ahogy jelen kötet sajtó alá rendezője, Kőrösi Imre írja recenziójában, a *Nihil* Beck könyvének ismeretében „korát megelőző remekműnek tűnik, olyan forradalmi kiáltványnak, amely a művészet kereteit nemcsak kijelöli (...), hanem, mindössze harminchat sorban, be is tölti. Vagyis a művészet határait nemcsak feszegeti, hanem eltörli, vagy eltörlésüket, legalábbis egy kitüntetett pillanatra, lehetségesnek mutatja.”

A *Nihil* tehát egyfajta végpont, amit az is jelez, hogy a megírását követő tíz évben Karinthy mint lírikus szinte teljesen elhallgatott. Tóth Árpád 1922-ben – tehát jóval az első verseskötet megjelenése előtt, de ami még fontosabb, Karinthy költői hallgatásának az időszakában – világosan látja a *Nihil* kitüntetett szerepét: „egyenesen *verstelen* vers akar lenni: rím,

zene, kompozíció nélküli, prózai kitételekkel brutalizáló költemény (...). Egy pillanatra úgy tűnik, mintha Karinthy, a lírikus, teljesen meghasonlott volna a lírával”.

A *Nihil* a maga radikális végpontoszerűsége dacára mégiscsak a kötetnek abba a terjedelmileg kevésbé, poétikailag annál inkább jelentős vonulatába illeszkedik, amely nélkül Karinthy első verseskönyve nem lenne az, ami. Ezt a szabadvers-vonulatot főntebb a kötet tartó szerkezetének neveztem: hiszen míg a *Zivatar...* a *condition humaine* képzetkörét fogja össze, addig a *Szép* a Karinthy-féle szerepformálás immanens tragikumával vet számot, a *Nihil* pedig egy művészetfilozófiai taposóakna. A sorozat negyedik verse, a *Vacsora* a *Nihil* párdarabja: közvetlenül a *Nihil* után következik, ugyanazt az alcímet (*Recitativ*) viseli, és ugyanabban a köznap-költőietlen hangfekvésben szól, noha a tétjei egészen mások.

A *Vacsorában* elmesélt, hétköznapi-pongyola nyelven előadott történet nem más, mint az utolsó vacsora profán-szekularizált parafrázisa. A „kedves mester” rosszkedvű a másnapi megbeszélés miatt, Jávor, aki feltehetően „hamisan informálta az igazgatót”, harmincmilliót keresett, Kövess pedig nem akarja kommentálni az esetet, habár háromszor is kérdezik a véleményét, és így tovább. Mindezek dacára a vers semmiképp sem olvasható a bibliai történet ironikus kifordításaként, nem lehet nevetni, de még mosolyogni se rajta. A hétköznapi banalitást mindvégig nyomasztó és fenyegető hangulat üli meg, és a vacsora kellős közepén ismét helye volna annak az elkeseredett ordításnak, amelyet a *Zivatar...*-ban a mennydörgés vált ki:

*Aztán valaki említette, meghalt az a Kovács,
Mások kimondták azt a szót: élet, mások: szerelem.
És senki el nem ájult és nem ordított fel senki
Igyekeztem mosolyogni.*

Nem tudjuk, mi történik később a *Vacsora* szekularizált Jézus-figurájával, a „kedves mesterrel”. Nem tudjuk, miféle megváltás felé vezet a történet, sőt azt sem, hogy vezet-e egyáltalán. De Karinthy második kötetének, kései számadásverseinek az ismeretében az irány világosnak tűnik: ezekben a kései művekben ugyanis a színről színre látás ígérete munkál.

VIZSGADRUUK. A minden ízében kivételes posztumusz kötet, az *Üzenet a palackban* egyik legfontosabb versében, a *Karácsonyi Karénekben* Karinthy a pályatársainak osztogat személyre szóló üzeneteket. Ady Endréhez itt közvetkező szavakat intézi:

*Könnyű eset volt Bandi másnak lenni a szürke
Mindennapi népnél – de lenni olyannak
Én mondom neked ez már kicsit nehezebb*

Világos, hogy a „*Mégis a legtöbb: ember, aki él*” frázisa köszön itt vissza. Ugyanakkor az Adyhoz szóló intelem ebben a versben csak egy a sok közül, és nem elrugaszkodási pontja a versnek. A címzett már nem az Ady, akinek a költői szerepformálása az induló Karinthy számára viszonyítási pont volt, hanem egy egész csoport: Karinthy nemzedéktársai, a „reformnemzedék”, a nyugatos modernista fordulat végrehajtói. A vers maga pedig egy Titanic-parafraízis, mindannyian a léket kapott tengerjáró utasai, ám a közelgő katasztrófát egyedül a vers beszélője – ebben az esetben nyugodtan kimondható: Karinthy Frigyes – látja. De az igazán érdekes az, hogy itt nem valamiféle apokaliptikus világvégéről van szó, hanem az elmúlás törvényszerű botrányáról:

*Igy mult el sok nemzedék és most mi vagyunk a soron
Értitek értitek értitek végre ez nem afféle hasonlat
Mi csak élet voltunk semmi egyéb csak erdei fák
És a fák nem nőnek az égig mint a kegyetlen szörnyű hegyek*

A végesség belátása (legalábbis ez a vers ajánlata) kétféle választ vonhat maga után: a már jól ismert, kétségbeesett ordítást, vagy a címbe foglalt dicsérő karének – „*Szörnyűséges miatyánk győzelmes és diadalmas*” – felzúdulását. Karinthy nagyszabású kései költészetében, ahogy azt Dolinszky Miklós megfigyeli, valamiféle üdvtörténeti aspektus bontakozik ki, egy *jó hír* üzenete, amely jó hír nem titokként áll felette a befogadható valóságnak, hanem folyamatosan jelen van benne – olyan tudás, amely minden emberben adva van, s ilyen módon minden embert közös nevezőre képes hozni.

A megszólalás módja is ehhez az általános emberi látószöghöz igazodik. Az *Üzenet a palackban* a versek számát tekintve nem haladja meg

az első kötetet, a terjedelmét tekintve azonban legalább a duplája annak, a versek túlnyomó többsége ugyanis bőszéggel áradó szabadvers. Ez a Karinthy-féle félhosszú vers a költőietlen költészet projektje: hangsúlyozottan nem-irodalmiasított megszólalási módról van szó. Tandori Dezső 1981-ben egy egész esszékötetet szentelt a félhosszú vers műfajának, amelyben Karinthy verseivel külön fejezet foglalkozik. Itt írja a *Karácsonyi elégia* kapcsán: „nem egy bizonyos helyen van kimondva »egy bizonyos dolog«, hanem a versszöveget folytonossága adja a mintát. Ez az ő félhosszú műveinek egészen egyedi, mindenki másétól eltérő jellege.” Aki ezekben a versekben beszél, nem valamiféle retorikus szerkezet felépítése révén akar eljutni valamiféle csúcspontig, hanem zaklatott igyekezettel próbál elmondani, olykor kifejezetten elhadarni valamit. „*Igen bizony és még mit is akartam mondani*” – ilyen váltásra egy gyászvers (esetünkben a *Mindszenti litánia*) kellős közepén csak olyan szerző képes, aki látványosan távol akar tartani magától bármiféle műfaji vagy retorikai konvenciót. (Megjegyzendő, hogy mindebben a gondolatmenet látszólagos esetlegessége, a köznapi szóhasználat, a helyenként fésületlen fordulatok játszanak kulcsszerepet, miközben a sűrűn előforduló daktilusok és spondeusok mégiscsak megemelik a szövegeket. Abody Béla tesz egy érdekes említést Karinthy összegyűjtött verseinek 1957-es kiadásához írt utószavában: „Erről egyébként ő maga nem tudott, fiatal-költő tisztelője lepte meg kimutatásaival; milyen jól skandálható számos verse. Csak álmélkodott; hiszen ő úgy írta, ahogy jött, a verstan nem érdekelte.”)

Karinthy költészetében átveszi tehát az uralmat a formátlan forma. „Az egész életművé tétje az, hogy sikerül-e létrejönnie a forma-beavatás megkerülésével” – írja Dolinszky Miklós, aki arra a belátásra jut, hogy Karinthynek a kései versek és az *Utazás a koponyám körül* révén sikerül túllépnie ezen a dilemmán: „A szabadversek, a regény: annyi zseniális munka után Karinthy első *felnőtt* művei, melyek az irodalmi forma felvállalása révén első ízben végzik el a leválást, az elszakadás tettét az Abszolútumról.” Ez az irodalmi forma pedig maga a Könyv, amely önmaga forrása: mint ahogy Dolinszky éles szemű megfigyelése szerint az *Utazás a koponyám körül* bibliai keretelését Thomas Mann József-regénye adja, amelyet Karinthy a betegsége előtt, illetve a műtétje után olvas, úgy a szabadversek „bibliai forrásaik révén kétségkívül a neoklasszicizmus nagyon is létező és eleven áramlatához törnek utat, Babits és Kosztolányi vallásos és számadásverse-

inek közelébe, tágabb szemszögből az egész európai Biblia-recepció nagy megújulásának részeseként kérve helyet maguknak”.

Karinthy ezek a kései, nagy versek úgy helyezik el a modern magyar líra első vonalában, hogy mindeközben társtalan, újra és újra fölfedezni való alkotó marad. Az *Üzenet a palackban* a versek szinte egyenletesen kivételes színvonalra emeli az első kötet fölé, a megjelenése mégsem vált ki nagy visszhangot; a *Nyugat*, amely Karinthy halálát követően méltó tisztelettel vesz búcsút szerzőjétől, később nem közöl bírálatot a kötettről – és ami azt illeti, Karinthy mint költő már 1930 után megszűnik a folyóirat szerzője lenni. A lírikus Karinthy Frigyes talán még ma is a magyar költészet leginkább szélárnyékban lévő klasszikusa. E jelentős költeményeknek a méltó, átfogó újraolvasása nem ennek az írásnak a feladata; az alábbiakban csupán a kötet főbb csomópontjaira igyekszem egy-egy pillantást vetni.

Karinthy kései versei számadásversek, ugyanakkor a kötet egésze is olvasható egyetlen nagy számadásként. Hogy a szerkezete Karinthy Frigyes szándékát tükrözi-e, arra nézve nem rendelkezünk perdöntő bizonyítékkal, bár erősen valószínűsíthető. Mindenesetre az *Üzenet a palackban*, akár csak Karinthy első verseskötete, szigorúan komponált ívet ad ki. A nyitóvers itt is mindjárt kulcsot ad a teljes kötethez: a *Számadás a tálentomról* úgy halad előre, hogy közben a Karinthy-életmű nevezetes darabjainak a forgácsain tapos, és a végső számvetésben a hangsúlyt a műalkotásokról az élet tényeire helyezi át, hogy aztán fanyar beletörődéssel záruljon:

*...itt a számadás nem loptam semmit s hía ha volna
Legfeljebb annyi amennyit hozzátenni nem akartam vagy nem sikerült
Igy találtam ezt a világot mikor idehozták s most ha úgy érzed
Hogy úgy hagyom itt ahogy találtam semmi se változott ám te ítélj*

Az írói névhez kötődő személyes teljesítmény helyett az általános és közös tapasztalat kerül a számadás centrumába. Voltaképpen a kötet legszemélyesebb verseiben is ez történik, noha a két gyászverset, a nővére halálára írt *Mindszenti litániát* és a kutyáját elsíró *Tomit* első pillantásra profán gesztus egymás mellé állítani. Mégis, a veszteség személyes megrázkódtatása mindkét versben beíródik a lehető legátfogóbb emberi tapasztalat rendjébe. Az előbbi esetben az élet a megismételhetetlen pilla-

natok diszkrét sorából álló emlékekben desztillálódik – *nem lesz pillanat, egy se / (...) / Hogy egymást messe mégegyszer szempillantásra a két út / Elvillanva hogy lássalak s te is, és intsünk az ablakon át –*, a második a szeretet fogalmában oldja fel az élet fogalmát: „*Élete sincs már nem is akar már élni csak szeretni akar / Ész nélkül lélek nélkül ösztön nélkül élet nélkül való szeretet*”.

A kötetben egyébként is feltűnően gyakoriak a párversek – bár ez nem azt jelenti, hogy Karinthy mindent kétszer mond, inkább arról van szó, hogy ezek a költemények más-más nézőpontból világítanak meg egy-egy témát. Ahogy például az *Ezerhatszázharminchárom június 22* és *A lapda* a szellemi kontinuitás esélyeinek színét és visszaját veszi szemügyre, úgy a *Karácsonyi Karénekhez* hasonlóan *A reformnemzedékhez* is nemzedéki számadás, számvetés a nagy *Nyugat*-generációval – az előbbi versben a közös vállalkozás horizontja, az utóbbiban a személyes teljesítmény megítélése felől. Itt Karinthy a saját generációja peremvidékén helyezi el magát, aki láthatatlan emberként jelenik meg a nagy, közös lakomán, az egzisztencia súlypontja pedig egészen nyilvánvalóan a művészeti-irodalmi szcéna hagyományosnak tekintett tartományán kívül helyezkedik el:

*Az a reform hogy sejtelmem se volt soha bizony semmi reformról
Csak azt éreztem mint a diák hogy nekem majd vizsgáznai kell ebből
Ebből az életvalamiből amivel megbíztak s amit én is akartam
És csak utóbb derült ki hogy nem az én kedvemért találta ki hajdan
Valami örjítően érthetetlen óriás akarat és bátorság és erőfeszítés
Valami ordítás egy rettenetes hang nem tudni fájdalomtól vagy örömtől
Ordított ekkorát de még most is remeg és gyűrűzik és torlódik tőle
minden atom*

A kései Karinthy szecessziós költő, nem a szó stílustörténeti értelmében, hanem a kifejezés eredeti jelentését tekintve: a versekben kirajzolódó irány az elszakadásé, kivonulásé, folyamatos mozgás akár a nagy nyugatos nemzedék közös vállalkozása, akár az általában vett művészi-irodalmi létezés felől ennek az „életvalaminek” az irányába. A kötet lezárásaképp a két összegző költemény, az *Egy reggel dátum nélkül* és az *Üzenet a palackban* ennek megfelelően világosan kijelöli a végpontokat. A könyv záró (és címadó) verse Karinthy művészi különütasságának félreérthe-

tetlen allegóriája: amíg a kollégák „szép jelzőket” és „új szóvirágokat” fedeznek fel a meleg égtájon, addig a vers hőse ember nem járta és emberi létezésre alkalmatlan sarki tájon vezet magányos expedíciót – „*És kíváncsi vagyok, lehet-e még jutni előbbre.*” Az *Egy reggel dátum nélkül* – a kötet és az egész életmű egyik legfontosabb verse – a „jó író úr” halálának reggele; a vers az én halálát mint születést írja el. Hogyan képzelhető el a világ létezése a halálunk után, nélkülünk? Karinthy válasza az, hogy csakis rajtunk átszűrve: az én a megszemélyesített és ezáltal önmagáról félig-meddig leválasztott képzelet által megszüli – mondhatni: világra hozza – a rajta kívül álló világot: „*Most szüli meg most nyomul ki lelkéből most születik a világ / Az a teljesség ami eltűnt nem tudott lenni mióta ő megszületett*”. A világ teljességének ezek szerint az én volt a korlátozója, és e szokatlan szülés révén immár meg tud mutatkozni: „*Mert ő Valódi Világ ő a Nemén ő az Éntelen Élet*”. Beck András esszéje, *Az elgondolhatatlan születése* ezt a költeményt olyan kulcsversnek tekint, amelyben Karinthy választ talál az életmű központi problémájára, a valóság és az én radikális elválasztására és szembeállítására. A haláltusa és a vajúdás itt egyetlen folyamattá olvad, a személyes és a személyen túli egyaránt érvényessé válik:

*Ez már semminek is olyannyira semmi hogy már csaknem valami
Ott ahol semmi sincs ez a semmi nagyon hasonlít valamihez
Egy ágyon az emeleten nemlétező tárgy fekszik nemlétező párna fölött
S egy nemlétező arc hajlik az arca fölé s nemlétező ujjával
Lefog egy nemlétező szemhéjat...*

Karinthy a jó öreg müncheni trükkal megy át a vizsgán „ebből az életvalamiból” – az én és a képzelet szétválasztása révén mintegy a saját hajánál fogva rántja ki magát a csávából. Nem a Steinmann makulátlan felelete, de nem is a bukott diák pokolbéli magánya ez.

TITKOSÍRÁSMŰ. Karinthy költészete bizvást olvasható az életmű alapvető problémáira adott válaszok sorozataként. Ugyanakkor ez a lírai *oeuvre* mindentől függetlenül is helyt áll magáért, és szerzőjét a huszadik századi magyar költészet legjelentősebb alkotói között helyezi el. Tagadhatatlan, hogy Karinthy különös és saját utakon járó költő – egyszerre sokak és

kevesek szerzője, akinek a lírai munkássága sem szorítható gördülékeny magyarázattal szolgáló sémák közé.

Mi sem példázta ezt jobban, mint a kötetekből kimaradt versek egyik furcsa darabja, a *Tükör nyájas hájó kérem senkinek hajó*. Karinthy játékos rejtvényként publikálta a *Színházi Élet* 1937/52. számában. (Alatta az oldalon egy másik rejtvény szerepel, ahol két színész és egy színész nevét kell kitalálni az öltözőben lógó ruhák fotói alapján; a két rejtvény megfejtését együtt (!) kellett beküldeni, jutalomként pedig egy darab húsz- és tíz darab tízpengőst sorsoltak ki.) A vershez fűzött feladvány így szól: „Karinthy Frigyes titkosírású verse, amelyben minden szó a vers egyik betűjét jelenti. Magunk is nehéznek találtuk a feladatot és megkérdeztük Karinthytól a titkos írás kulcsát. Karinthy azonban ridegen megtagadta a segítséget, mondván, a megfejtést nem mondhatom el senkinek.”

Innen persze már könnyű a megoldás, a rejtjelezett szöveg az *Előszó* címét, valamint első négy strófáját adja ki. Ugyanakkor kérdés, hogy a rejtvényként feladott dadaista szövegfolyamra a szerzője milyen megszorításokkal akarhatott versként gondolni. Mert hát a *Tükör nyájas hájó...* azon túl, hogy erősen ritmizált, egyszersmind rendkívül önreflexív is, tekintve, hogy Karinthy a felhasznált szavakat saját kötetének a címéből veszi. Ha értelmet nem is kínál, értelem-töredékeket, mondatforgácsokat pörget ki elének. És akkor állítsuk csak oda mindezek mellé Karinthynek ezt a naplóbejegyzését: „Mint sziklában a szobor: a szótárban is rejtve van a végső igazság, a döntő tétel, a megváltás ígéje, csak meg kell keresni. A szavak logikus *permutációján* túl (filozófia) a szellem szerencselovagjai: költők, szójátékosok, paradoxon-csinálók merészen kísérleteznek...”

Mi tehát ez a vers? Összekötő kapocs a Dada és az Oulipo között? Kabbalizmus egy színházi lap szórakoztató rovatában? Netán egyszerű vicc, orfeumi tréfa? Milyen feltételek mellett lehet egyazon vállalkozás részese a költő, a szójátékos és a paradoxon-csináló?

Hajlok a gyanúra, hogy Karinthy nál az egyszerű viccek sem azok, aminek látszanak.

•••

A hivatkozott szövegek forrásai:

Abody Béla: A költő Karinthy. In Karinthy Frigyes: *Számadás a tálentomról*, Magvető, Budapest, 1957.

Babits Mihály: Karinthy Frigyesről (Egy angol kiadó érdeklődésére), *Nyugat*, 1926/1.
Babits Mihály: Nem mondhatom el senkinek. Karinthy Frigyes versei, *Nyugat*, 1930/3.
Beck András: Az elgondolhatatlan születése. Karinthy Frigyes: Egy reggel dátum nélkül. In uő: *Nincs megoldás, mert nincs probléma*, JAK-Pesti Szalon, Budapest, 1992.
Beck András: *Szakítópórába. Karinthy, a Nihil és akiknek nem kell*. Műút-könyvek, Miskolc, 2015.
Dolinszky Miklós: *Szó szerint. A Karinthy-passió*. Magvető, Budapest, 2001.
Kőríz Imre: Egy új Karinthy-kép felé. Beck András: *Szakítópórába, Élet és Irodalom*, 2016/11.
Tandori Dezső: *Az erősebb lét közelében. Olvasónapló*. Gondolat, Budapest, 1981.
Tóth Árpád: Karinthy Frigyes. In *Tóth Árpád összes művei 4*, Akadémiai, Budapest, 1969.

A mottók Kőríz Imre verséből, illetve Babits Karinthy-nekrológiájából (*Nyugat*, 1938/10) származnak. A Babits-szövegek kötetben: Téglás János (szerk.): *Babits és Karinthy Frigyes*. Ságvári Endre Nyomdaipari Szakmunkásképző Intézet, Budapest, 1988.

Szögek a szájban

Czakó Gábor: +

I.

Hányszor és milyen könnyedén leírjuk különféle regények kapcsán a „radikális”, a „felkavaró” és a „provokatív” jelzőt, hányszor jelentettük már ki, hogy egy-egy mű őszinte szembenézésre készítet, hogy kényelmetlen igazságokat tár elénk... Hovatovább a „kíméletlen őszinteség” az irodalmi alkotások *epitheton ornans*ává lett, s valóban: egyre-másra tetten érhető a szorgos igyekezet a folyamatos *szembesítésre* (vagy ennek híján legalábbis a meghökkentésre és/vagy sokkolásra). Ehhez a szembesítésdömpinghez képest persze aránylag kicsi az olyan munkák aránya, amelyek aztán valóban újraolvasásra szólítanak.

II.

Arról volna szó, hogy kerülgetem már egy ideje Czakó regényét (ejtsd: *plusz*; noha az író honlapja novellafüzérként tartja számon, vérbeli regényről van szó, a Szépirodalmi hozta ki 1982-ben), azóta kerülgetem, amióta jó néhány éve először olvastam. Már az első nekifutás alkalmával is bosszantó könyvnek találtam, mert egyszerre volt provokatív és magával ragadó – kezdeni kellett valamit vele, pontosabban egyszerre több dolgot is kezdeni kellett vele.

Mindenekelőtt regényként kellett olvasni. Ennél mi sem természetesebb egyfelől – mindvégig sodró, izgalmas, szellemes történetről-történetekről van szó. Másfelől viszont, ahogy Czakó egyik későbbi regénye kapcsán Alexa Károly írja: „gyakran felvetődő elemzői dilemma, hogy az író teoretikus elkötelezettségei, esetleg rögeszméi, kényszeres képzetek »a lét titkairól« nem veszélyeztetik-e azt a – bizonyos határok között – kívánatos önmérsékletet, amely lehetővé teszi, hogy a létezés tárgyai és esetei »szabadon« megtalálják a maguk esztétikai terepét az alkotás során és az alkotásban. Magyarul: hogyan tud mesélni az az író, aki ugyan eredendően

elbeszélő – *story-maker* – alkat, és akinek ugyanakkor nagyon *határozott ideológiája, hite, erkölcsi világnézete* van.”

Mindez írói műhelykérdés, mi sem természetesebb, önismeret és arányérzék kérdése. Ám az írói műhelykérdés az olvasó felől olvasói műhelykérdéssé válik. Ha úgy adódik, az olvasónak adott esetben egyszerre kell igent és nemet mondania egy-egy alkotásra (és hogy úgy adódjon, ez az író nagy feladata). Merthogy nem pusztán arról van szó, hogy egy regény bizonyos „tanításaira” igent, bizonyosokra pedig nemet mondanánk. Ha mindössze téziseket göngyölné bele az író a fikció omlós ostyájába, egyszerűbb döntés volna kiköpní vagy lenyelni.

Persze ha mindössze téziseket (mindegy, milyeneket) göngyölné bele az író a fikció omlós ostyájába, akkor nem állna fönn a zavar esete, valamint ennek az esszének az esete sem.

III.

A + párhuzamos életrajz. Két világhírű magyar szobrász, Arcz János és Oroszlán János életét mutatja be, „a század két legnagyobb szobrászáét”. A fejezetek felváltva követik a két életút egy-egy szakaszát, miközben a regény hősei nem találkoznak egymással (eltekintve a nyitó fejezettől, amikor ifjúkorukban a véletlen egy fedél alá hozza őket – erről később még ejtek szót). A regénynek ilyenformán nincs egyetlen keretbe foglalható, külső, elmesélhető története: a két életpálya párhuzamosan halad, Arczé a kisszerű magyarországi viszonyok között, mintegy önként vállalt, belső száműzetésben, míg Oroszlán nemzetközi karriert fut be.

Mindezek azonban pusztán külső és külsődleges körülmények, legalábbis a szerző intenciói szerint. Czakót jóval inkább a pályák belső elmozdulásai foglalkoztatják: mihez kezd a küldetésével Arcz, illetve Oroszlán? Ugyanakkor az ő sorsukon keresztül kibontakozó vita – mert hiszen ebben a könyvben vita zajlik, folyamatosan és egyszerre több szinten – nem művészetfilozófiai természetű, jóval inkább etikai és metafizikai. Az alkotás éthoszáról van szó.

A + kulcsregény. Arcz figurájának Bocz Gyula a mintája, és sejtethetően Oroszlán alakjának is megvan a maga előképe. De nem biztos, hogy közelebb kerülünk a könyvhöz, ha kulcsregényként, akár a Bocz-legendárium felől olvassuk: Czakó nem Bocz életét dokumentálja, hanem kibontja belőle a saját anyagát. A kérdésre tehát, hogy mit is

kezdjünk ezzel a tudással, azt felelném, egyelőre ne kezdjünk semmit, ha csak annyit nem, hogy elrugaszkodási pontként vegyük elő Czakó egykorú, *Bocz* című esszéjét, amely a regény munkálataitól nyilván nem függetlenül született.

Czakó itt írja Bocznak a villányi alkotótelepen megkezdett, majd kényyszerűen félbehagyott monumentális vállalkozása, az *Élet* kapcsán (kiemelések az eredetiben, itt és a továbbiakban is): „Bizony, profi nem bolond olyan szobrot faragni, amiért nem remélhet pénzt, ami nem szállítható el az Isten háta mögül valami forgalmasabb városba. A legyintők pontosan rámutattak arra a mezsgyére, ami századunk művészeit két élesen elhatárolódó csoportra osztja. Az egyik *kizárólag* belső készítésből dolgozik, a másik nem *kizárólag*. A *kizárólag* pedig nem virág a mondat füzérére, és véletlenül sem cserélhető mondjuk egy kevésbé tövises *is*-re. Pedig magunkba tekintve lenne hajlamunk rá!”

Ez az idézet a regény legfontosabb etikai kérdését exponálja. Mind Arcz, mind Oroszlán olyan művész, aki *kizárólag* belső készítésből dolgozik. Amikor az ifjú Oroszlán jó kapcsolatokkal rendelkező anyósa közbenjárására nagy nehezen elvállal egy köztéri bányászszobrot Komló főterére, a teljességgel külsődleges megbízatáshoz akkor is igyekszik fellelni a belső mozgatóerőt. Az elhatározás még több-kevésbé külsődleges: „Oroszlán elsősorban kíváncsiságból gyürkőzött neki a bányásznak: mit kell tudni, ha az ember állami megbízásokból akar megélni?“, aztán a munka során az indíték belsővé válik: „Oroszlán a maga bányászán a saját kinkeservét próbálta rögzíteni, amiért kíváncsiságból és anyósával szembeni gyöngeségből elhanyagolta küldetését.”

Mindezt egy szarkasztikus jelenetsor követi, melynek során a kiszálló zsúri meglekinti a modellt, kifejezi tetszését, és azt javasolja, hogy az egyértelműbb azonosíthatóság kedvéért a figura viseljen bányászsapkát, majd a következő zsúri – elismerését ugyancsak kifejezve – a didaktikus-sztereotíp bányászsapka levételét javasolja; a harmadik látogatás már természetesen botrányba fullad, és a megbízatás kútba esik. Az anekdotikus konfliktus mindazonáltal belső tétellel bír. Oroszlán a küldetés és a kiválasztottság különbségéről elmélkedik: „Küldetésében mindig hitt, most megcsapta a kiválasztottság szele... Rögtön elgyöngült, le akart térti az útról, amikor jött a Cethal Kinizsi és Merci bácsi [a két zsúri elnökei – K. J.] képében: elnyelték és kiköpték. Hová? A kiválasztott le sem tud térti az útról, ám

a küldöttnek magának kell rátalálnia, az ő lábát nem egy fölső hatalom rakosgatja a cél felé.”

A kiválasztottság nem személyes döntések kérdése, a küldetés azonban igen. A küldetés eljátszható, elhibázható. (Ki küld és hová? Ha zavar a kifejezés akusztikája, behelyettesíthetnénk a „sors” vagy a szekularizált „tehetség” szóval is – ha Czakó könyve a „tehetség” fogalmát éppenséggel nem teljesen más értelemben használná, minden bizonnyal pontosan azért, hogy kizárja ezt a szekuláris behelyettesíthetőséget. Erről majd később bővebben is.) Saját, teljességgel eltérő pályájuk befutása közben mind Arcz, mind Oroszlán igyekszik szem előtt tartani a küldetését, tehát igyekszik folyamatosan közelíteni a művészi kompromisszumok nulla fokához. Arcznak ez, úgymond, „zsigerből” megy, ő alkatiilag képtelen bármiféle kompromisszumra; Oroszlánnak, mint láttuk, át kell gondolnia a helyzetet – nem azért, mintha csábítanák a világi előnyök, hanem azért, mert az ő munkájának mindig a gondolkodás, a reflexió az első fázisa. Arcz nem lép be sem a Művészeti Alapba, sem a Magyar Képző-és Iparművészek Szövetségébe; miközben erről gyözködik, ő a vállát vonogatja, és villanydróton gyülekező fecskéket figyel: „Öt szál dróton tömérdek frakkos ifjonc. Arcz bánta, hogy se kottát írni, se zenélni nem tud: milyen gyönyörűséges dallam kerekedne, ha valaki a fecskepartitúrát lejátszaná!” Oroszlán helyzete annyiban más, hogy ő a világ szemében befutott művész: kitelepül Németországba, vásárolják a munkáit és elismerést elismerésre halmoz. Mindennek azonban semmi köze a saját belső útjához.

IV.

Aligha kell megmagyarázni, hogy milyen veszélyekkel jár, ha egy regény terét a különféle nézetek küzdőtereként írjuk le. Az egymásnak feszülő érvek rekonstrukciója célt téveszt, ha nem képes számot adni róla, hogy – példának okáért – mivé lesz egy jó szándékú értetlenséggel előadott riposzt, ha közben a szereplő véletlenül kis híján kidönti az előtte álló kancsóból a bort. Márpedig Czakó csípős humorú, szellemes prózája gazdag gesztusrendszerrel és érzékletes leírásokkal él. Jellemző fogása, hogy egy-egy kijelentés és a rá adott viszontválasz közé illeszti azokat a néhány bekezdésnyi gondolatmeneteket, amelyek megvilágítják az adott vita tágabb kontextusát. Ilyenformán a hagyományos dialógusszerkezetet megbontva a narrátor hangja belép a párbeszéd terébe, miközben maga a párbeszéd

a regény tágabb világába ágyazódik. Az afféle váratlan mozzanatok, mint a „fecskepartitúra” vagy a megbillentett boroskancsó, nem pusztán a vita ornamentikus körítései, hanem lényegi alkotói. Még ha eszmék összecsapása áll is a kötet centrumában, mindez a regényvilág részeként jelenik meg, és nem fordítva – tehát a regényvilág nem az eszmék fölvonulási terepeként szolgál. És mégis: mivelhogy eszmék csapnak össze a + lapjain, az elemző nem térhet ki a feladat elől, hogy számot vessen ezekkel az összecsapásokkal.

Kezdjük Oroszlánnal. Az ő vitája elsősorban az immár halott baráttal, a katolikus Gönczi Jánossal zajlik, s ez nem az alkotás mikéntjét, hanem az alkotás metafizikai előfeltételeit járja körül. A három főszereplő (három János!) viszonya sajátos alakzatot rajzol ki. Arcz és Oroszlán – mint már említettem – egy fiatalkori, futó találkozástól eltekintve nem ismerik egymást. Gönczi az, aki mindkettejüket ismeri alkotóerejük teljében, és világosan látja munkájuk jelentőségét, rokonságukat és különbségüket. Az arányok ezáltal némileg eltolódnak, méghozzá Gönczi javára: az ő tekintete lesz a megítélő tekintet, az Oroszlánnal folytatott vitájában az ő oldalára billen a mérleg nyelve. Anélkül, hogy a regényvilág fönt említett gazdagságát szem elől tévesztenénk, mégiscsak érdemes ezt a vitát néhány idézet segítségével röviden összefoglalni.

Gönczi azt veti a barátja szemére, hogy a kereszténységet maga mögött hagyó Oroszlán „utánérzett brahmanizmusa” eltávolodás Krisztustól, a személyes kegyelem megragadásától. Kettejük vitája mégsem teológiai, hanem világnézeti vita, hiszen nem hittételekről szól, hanem a világ alapszerkezetéről. Oroszlán indulatos válaszelevelében így ír: „Az, hogy egy szó, egy fogalom ismeretes, nem jelenti azt, hogy örök. Gondolj arra mindig, hogy pillanatról pillanatra változik minden. Mi akkor vagyunk elevenek, és addig, amíg a világ változásával lépést tartunk, szinkronban vagyunk. (...) Nincs hit, nincs logika, nincs kvantummechanika, és newtoni. Volt, amikor kitalálták. A fölismerés pillanata létezik csak. Ez az élet. Állandóan fölismerni, fölfedezni: élni. Nem tudsz senkinek a bőrébe bújni. (...) Minden megváltozik pillanatonként. Két török férfi és egy nő vár a zöld lámpára. A nő fején virágos kendő falusi kötéssel, kék, hosszú kabát és bő zöld nadrág. A férfiak zsebre dugott kézzel. Elmentek. Már nincs ott senki.”

Viszontválaszában – mely az utolsó levele, nem sokkal a halála előtt írja – Gönczi azt fejt ki, hogy „a világ nem csupán folyékony, nem

parttalan áramlás, nem a saját farkát harapó kígyó, hanem az én farkamat harapja, a tiédet, mindenkiét. Ugyanis a létnek csupán az egyik fele a Szeretet, az örök Törvény, a másik fele a szüntelen változó Anyag: a török, a japán és az orosz nők, a sósav meg a szürke márvány, olykor az alabástrom is. A lét e kettő csatája.” Ha helyesen értem Gönczit, azért neheztel Oroszlánra, mert ő kivonni igyekszik magát ebből a csatából, s ilyenformán nemet mond a saját küldetésére. S mint egy korábbi passzusból megtudhatjuk, újabb szobraival Oroszlán művészi választ is ad erre a dilemmára: „olyan szobrokon kezdett dolgozni, amilyeneket a közönségre lehet bízni. (...) Végtelen változatuk lehet, ha az ember valamelyik elemén kicsit mozdít, máris változik a tér, a tárgyak viszonya-értelme, másként törnek a fények, az eddig kicsi növekszik, a domború homorodni látszik, az elemek a csiszolt felületeken megsokszorozódnak vagy éppen fogynak.”

Gönczi ugyancsak az utolsó levélben számol be Oroszlánnak az Arczcal történt találkozásáról: „Megdöbbszent volt számomra a hasonlóságok és a különbözőségek. Te bejártad a világot, ő két négyzetkilométeren mozog; te az ágyadban *fekszel*, ő ezen a két négyzetkilométeren *mozog*; te okos típus vagy, ő inkább buta. Ugyanarra törekedtek, de te ésszel, ő bölcsességgel; te szigorú gondolkodással, vagy ha így kevésbé tetszik, spekulációval, ő intuícióval; te elhatárolni igyekszel magadat a Részektől, hogy ez Egészhez közelebb juss, ő azonosul velük; te minél előrébb jutsz, annál passzívabb leszel, ő tevékenyebb. (Bizonyos, hogy nem ugyanazt ismeritek föl, ha ő is az Egyet ismerné föl, nyilván az ujját se mozgatná, hisz fölösleges és lehetetlen az Egyhez bármit hozzátenni.)”

Gönczi nézőpontja túl van az esztétikai szférán. Ő már fölhagyott a művészettel, elvetette mint az önmagára találás eszközét, „már nem tanulhat többet ezen a világon”. Ezt a némileg ideologikus túlsúlyt csak fokozza a két regénybeli öngyilkosság is – egyrészt az utat vesztett Oroszlán sikertelen kísérlete, másrészt korábról az epikureista patikus öngyilkossága, aki szerint a világban „minden manipulált”, tehát nincs semmi értelme a cselekvésnek. Mind a meghitt vitapartner, mind a materialista mellékszereplő kilátástalan reményvesztettsége, ha közvetve is, de Gönczi igazát erősíti, s mindez számomra egy kicsit soknak, vagy ha tetszik, kevésnek: túlzottan illusztratívnak tűnik.

Ugyanakkor más megvilágításba helyezi az képet az a tény, hogy Gönczi immár halott – Oroszlánt ilyenformán a múlt súlya nyomasztja,

a világszemléleti váltás mellett a gyász súlya is. Ő voltaképpen mindvégig egy halottal – egy forrón szeretett halottal – vitatkozik: talán frivolan hangzik, de Oroszlánnak ebben a vitában aligha lehet igaza, hiszen Gönczi folytonos lépéselőnyben van vele szemben. Az ő alakja itt, a regény befejezéséhez közeledve a két főszereplő fölé nő, Arcz útját mintegy példaként, de legalábbis alternatívaként állítva Oroszlán elé.

V.

A halott jóbaráttal vitában álló, tehát a múlt felé forduló Oroszlánnal szemben Arcz szigorúan a jelenben él; mi több, őt nem az alkotás előfeltételei foglalkoztatják, hanem kizárólag maga az alkotás, az éppen soron következő kő természete. Ugyanakkor egyfajta aszimmetria mutatkozik a két szobrász élettörténete között is: a nagyvilágban otthonos Oroszlán története kevésbé mozgalmas, míg a mozdulatlan Arcz körül – mivel épp e mozdulatlanság roppant provokatívan hat a környezete, a Kádár korabeli kisvilág számára – folytonosan zajlanak az események.

Ez a két életút – legalábbis fizikailag – egyetlen ponton metszi egymást. A regény Arcz és Oroszlán fiatalkori, futó és véletlen találkozásával indul: a biciklitúrán lévő Oroszlánt az eső bekergeti Arczék portájára. Fölmerül a kérdés (a regényben), hogy mindez valóban két jelentős művész találkozásának tekinthető-e? „Nos, ha eredeti kérdésünkre iparkodnánk válaszolni – szól a válasz –, meg kellene állapítanunk hogy Oroszlán, a Mester, 1961. július 14-én *nem* találkozott Arcz Mesterrel, mert nem létezett, helyette az az ember pucérkodott a konyhában, aki mintázás helyett egyre kérdezte, mi a szobor, a szobrász, a kő, a fa, az út, a lélegzet, a bicikli, az eső, az Isten, a pokróc... (...) Világos, hogy Arcz Mester sem létezett még 1961. július 14-én. Lakatossegéd elődje *tán akart* szobrász lenni...”

Mindkettő szobrászok szeretnének lenni, ám egyelőre még nem azok. A regény egyik fő kérdése, hogy miként válhat valaki önmagává, miként teljesítheti be a küldetését. Ebben az értelemben persze a + nem úgynevezett *művészregény* (noha más értelemben persze nagyon is az!): a küldetésnek a művészi kiteljesedés nem a célja, legföljebb az útja vagy az eszköze. Ám az sem biztos, hogy a szobrászat fogalma ugyanazt jelenti Arcz és Oroszlán számára.

Amikor Gönczi az okosság és a butaságot (bölcsességet) két lehetséges útként állítja egymás mellé, akkor voltaképpen két megismerési for-

máról beszél. Az első fejezetben pontosan kiderül, hogy a két fiatalember milyen motivációk révén fordul az alkotóművészet felé. „Oroszlán világlétében a valóságra vágyott, pontosabban a lényegre, vagy nem pontosabban, azaz: *pontosan*. (Ilyen a fokozás a magyarban.)” – írja Czako elegáns szellemességgel. Aztán valamivel később, még mindig Oroszlánról szólva: „A szobrászatot eszköznek tekintette, aminek révén utánajárhat annak, hogy mi micsoda.” A két szöveghely között Arcz gyerekkoráról beszél, aki az apjához járó nőket figyeli: „Történetkéiket folytatta, színezte, kerekítgette, aztán továbblépett, átalakította az egész *jelenséget*, szavastul, látványostul, fogható, ízlelhető, tapintható, szagolható *valami mássá*, amivel teli lett a konyha tere, s ami meghatározta, megváltoztatta a bútorok közt terjengő távolságokat, lecövekelte a ténfergő időt a várakozó asszonyok zavara köré.”

Oroszlán számára a művészet a metafizikai megismerés médiuma, Arcz ellenben nem intellektuális úton közelít a „tárgyához”. Ő a *jelenséget* alakítja *valami mássá*. Az ő módszere: intuíció útján kibontani az anyagból a „benne szunnyadó erőket” („amiért megcsiszoltam, kiszabadítottam őket, attól még nem lettem szobrász, csak egy kicsivel jobban figyeltem rájuk másoknál”). Ha egy pillanatra mégiscsak kapjuk elő gyorsan a kulcsregény-érvet, láthatjuk, hogy mindez szinte szó szerint megegyezik Bocz hitvallásával. Amikor Arcz hozzájut a nagy carrarai márványhoz, az is világossá válik, hogy mit jelent mindez a gyakorlatban:

„Nyolc hónapja állt a csodakő a telken. Platót épített neki, tágas teraszt, mert amint megérkezett, rögtön teret kért, egyre nagyobb, tehát kigazolt körüle, elhordta máshová a várakozó kisebb köveket, aztán fölballagott a házához, és nézte naphosszat a vörösboros pohara mellől. Az akácospól egy borostyán ölte fa törzsén ülve szokta lesni, hogy mit művel a nagy, fehér óriás; a mókusok eleinte méltatlankodtak, amiért pont az ő ösvényük alá telepedett, de aztán megszokták. Ha letről figyelte, a szomszéd lugasos szőleijébe húzódott, különösen hajnalban meg késő délután. Hajnalban a kő különösen fényes lett a harmatverítéktől, és szemből, Arcz nézőpontjával párhuzamosan, telibe kapta a fényt; délután a hegygerinc mögé bukó napból dühösen-vörösén porzott rá. Ő meg izzott, reszketett kihevülten, pár arasznyira az erdő hűvös árnyékvonalától, fehér teste együtt forrt a levegővel, majd kétszeresére duzzadt a délibábnak; anyaga reszkető határvonalakon át szivárgott szét a meredek telek sárgára aszott terében.”

A műalkotás egyfelől radikálisan autonóm jelenség, másfelől itt mégiscsak valami önmagán túlit közvetít: Czako könyve mint művészregény többek között azért bizonyul olyan provokatívnak, mert egyszerre tartja érvényben a műalkotás esztétikai autonómiáját és metafizikai heteronómiáját.

Arcz prakszisének pedig az a fő kérdése, hogy vajon mire, miféle tudásra van szükség ahhoz, hogy valaki előhívja-kibontsa a kőben lakozó erőket.

VI.

Arcz a saját környezetével áll vitában. Ez a vita egyfelől a tehetség, másfelől a siker természete körül forog. Pályája kezdetén ő maga éppenséggel képtelennek bizonyul a szakmai fogások iskolás elsajátítására, például a megfelelő perspektívaszerkesztésre, és korai tanárai a saját példájuk révén elsősorban arról győzik meg, hogy milyen utakat *nem* szabad követnie. A saját út megtalálása, ha kell, együtt jár a szakmai hagyományok, a korlátozó „iskolás” módszertan, a készen kapott receptek félresöpprésével. Miután folyamatosan kudarcok érik a képzőművész-szakkörben, radikális döntést hoz: „nem akart többé se okos, se tehetséges lenni, lemondott Déli Ábrahám szakmai bölcsességének kihüvelyezéséről; nem foglalkozott a mit miérttel, a honnan hovával, a milyennel és amiért olyannal; magára a *mi*-re koncentrált, arra, ami *van*, önmagában és függetlenül a hozzá kapcsolódó jelenségektől, hagyományoktól, elő- meg utóítéletektől.”

Arcz „tehetségtelensége” nem más, mint intranszigencia és előítélet-mentesség. A kötelezően előírt szakmai stúdiumokból annyit hasznosít, amennyit a saját útja megtételéhez szükségesnek talál. Emögött természetesen az a belátás munkál, hogy a szakmai alapok önmagukban nem garantálnak semmit: egy eszközkészletet biztosíthatnak ugyan, de magát a belső késztetésből fakadó utat nem jelölik – nem jelölhetik – ki. Más kérdés, hogy az ifjú szobrászoknak („Hiába, öreg, lehetsz zseni, de ez szakma. Szakma is. Mesterség nélkül elképzelheted a világ legzseniálisabb melóját”) szigorúan nézve igazuk van. Csakhogy a regényben – ezt akár a terhére is föl lehet róni, de hát éppen ez a fő témája – kettéválik az autentikus (kizárólag belső késztetésre dolgozó) és a nem autentikus művész figurája, és az utóbbi oldalra kerül a tehetség (értsd: rátermettség, ügyesség, pusztán szakmai érzék), valamint az okosság (egyfelől taktikai érzék, másfelől a diszkurzív-fogalmi különbségtétel képessége).

Azt hiszem, hiba volna mindebben csupán a természetes-ösztönös zseninek a romantika óta használatos közhelyét látni. Más a tétje a dolognak. A magát emésztő, töprengő Oroszlánban végbemenő változások ezt a kérdést is új megvilágításba állítják: „A maga idejében egyetértett Gönczivel: az ember nem véletlenül tartózkodik itt vagy ott, mert okkal-céllal jött a világra, tehetsége kijelöli a helyét. Utóbb egyetértett Ive kapitánnyal: a művészet hit, a tehetségen túl kezdődik, a szellemnek abban a tartományában, ahol a készségek már inkább nyűgök, a mesterembség koloncai.” Mondhatnánk, hogy a + hőseinek mozgása (jövel, Kierkegaard!) az esztétikaitól az etikai, illetve a vallási szféra felé irányul. Látni kell azonban, hogy a regény szellemében már maga ez a felosztás is erőszakot, de legalábbis mesterséges-modernista tévút. A regény szelleme a három szféra egységét, azonosságát tételezi – a világ mélyebb értelemben vett realitását. Mindennek azonban, úgy látom, súlyos előfeltételei vannak.

VII.

Mindeddig mást se tettem, mint igyekeztem rekonstruálni a regényben egymásnak feszülő eszméket, lefejtve róluk a fikció húsát. Mindezt ráadásul illetlenül sok idézet segítségével – mentségemre szolgáljon, hogy világnézeti viták regényéről van szó. Ám ami a legfontosabb: nem merő bonctani érdeklődés vezérel. Bevezetőképp arról beszéltem, hogy a + *egyszerre* provokatív és magával ragadó könyv: ez a két vonása (legalábbis számomra) nem választható el egymástól. Ráadásul maga a regény is megnehezíti az értekező dolgát, hiszen látható lenézéssel beszél az úgynevezett „szellemi életről”: „egyszer homorú tükörnek lenni, másszor domborúnak vagy vakotásnak, áttetszőnek, sejtelmesnek és csillogónak; semmit sem *élményként* fogadni-átélni, hanem *információként* rögtön szerteszokratatni – szívárványosan.” Ha ebből indulunk ki, az elemző-értekező próza eleve vesztes helyzetben van: csak úgy beszélhet Czakó regényéről, ha hűtlenné válik a szelleméhez.

De hát ekkor máris a provokatív vonásoknál vagyunk.

Még mindig a tehetség kérdésénél maradva, nézzük csak meg, hogyan írja le a kötet narrátora Arcz vitapartnereit, egykori tanárait: „A szó köznapi értelmében tehetségesek voltak ők, művészek, de mi értelme a köznapi tehetségnek? Csontváry, Michelangelo, Dosztojevszkij, Napóleon, Shakespeare, Balczó, Krúdy nem voltak tehetségesek: *nem* tehetségesek

voltak. Munkácsy volt tehetséges, Benvenuto Cellini, Thomas Mann, John Smith, Marie Legrand meg Kovács Imre.” Világos, hogy a szakmai ügyességre vissza nem vezethető zsenialitás nagy példái sorakoznak ezen a helyen, szemben a csupán „tehetséges” alkotókkal. De ha már regényt olvasunk, figyeljünk fel itt a regényírókra, a Dosztojevszkij-Thomas Mann szembeállításra! Kézenfekvő, hogy Dosztojevszkij miért kiemelten fontos Czakó számára, de vajon mi a helyzet Thomas Mann-nal? (Emlékszem, hogy a neve láttán sok-sok éve, már az első alkalommal is csóváltam a fejem.) Honnan nézve lehet Thomas Mann csupán „tehetséges”?

Úgy gondolom, hogy az ironikus kultúraszemlélete felől, mely az eszmék örvénylő változásából igyekszik kibontani a drámai erőt. Mert hiszen ha a pillantásunkat a lét változatlan alapszerkezetére igyekszünk szegezni, de legalábbis ez a vizsgálódásunk fő iránya, akkor a kultúra folytonos önmozgása, mindaz az efemer és változékony holmi, amit az ember létrehoz, aligha lehet az alapszerkezet megismerésének a médiuma. „Mélyes mély a múltnak kútja. Ne mondjuk inkább feneketlennek?” – azt gyanítom, erre a kérdésre a + válasza egy határozott „ne!”.

Ugyancsak innen fakad a Czakó regényén végighúzódozó, ugyancsak határozott modernitáskritika. A disszidens Oroszlán lényegtelennek minősíti a szabadság fogalmát a nyugatnémet poszt-hatvannyolcas és miliomos és sznob és műpártoló hölgyek körében (bár, ami azt illeti, ez a nyugat-európai társadalmi karikatúra jóval halványabbra sikeredik, mint a késő Kádár-kori figurák remekbe szabott portréi), a regény végén pedig át-fogó kultúrkritikát fogalmaz meg: korunk „szétzúzódozott szerkezetű” kor, „amelyben a konzumidiotizmus tengerén a demokrácia művi hullámai elmosták a kasztok szellemi határvonalait. Hogyan is lehetnék bárki? (...) Szegény Európa! ez a gyönyörű liba fölült a bika hátára, és elhitte, hogy szabad lesz, mihelyst elhagyja természetes kötelékeit! Milliósámra szüli azóta a szerencsétleneket: mind a maga szellemi szintjén kívül keresi a boldogulását, aztán a vak körülményeket és föltételeket vádol kínjában; hol erősebb parancsért könyörög, hol több szabadságért, jogokért és kor-bácsért; inkább öngyilkos lesz, szolgál, fasiszta vagy alkoholista, hogyszem *befelé* kelljen tekinteni, és igazi döntést, felelősséget, szenvedést merjen vállalni. Szabadság! A Sötétség Korának fiai a demokrácia szabados zúrvarában bukdácsolnak, akár a lottókerék golyói, és ugyanannyi az esélyük, hogy a helyükre kerüljenek.”

A szellemileg elkülönülő kasztok rendje mint „természetes kötelék”: ez az a pont, ahol határozott nemet mondok, ha mindezt egy esszében olvasom. Egy regény, tehát egy *par excellence* modern irodalmi műfaj terében azonban (feltéve persze, hogy jó regényről van szó) mind a modernitásellenesség, mind az antropológiai pesszimizmus különös visszhangot ver. A + hősei ráadásul művészek, s e regény világát nagy részben a művész életstratégiáira irányuló kérdések határozzák meg. Itt pedig szinte észrevétlenül, de kényszerítő erővel, a + modernitásellenességének a sorvezetőjeként jelenik meg a modern művészet nagy társadalmi paradoxona, miszerint a művészet tere nem demokratikus tér, hanem, ha már jelzöt kell aggatni rá, inkább arisztokratikus. Nem gondolom, hogy a „kasztrendszer” fogalmával jó leírását lehetne adni ennek a térnek, hiszen a szigorú és merev elkülönülésnél jóval finomabb és bonyolultabb viszonyrendszert működtet; ugyanakkor kétségtelen, hogy a művészeti élet nem az általános és egyenlő részvétel demokratikus eszményére épül. Mindez természetesen folytonos és feloldhatatlan feszültség forrása a modern demokratikus társadalmak demokratikus döntéshozatalra alapozott művészeti intézményrendszerein belül. A legkülönbélebb érdekek átszötte társadalmi tér nem kedvez a kizárólag belső késztetésből dolgozó művész autonómiájának. Megkettőződik, sőt, megsokszorozódik az „elismerés”, az „érték”, a „siker” fogalma, s ilyenformán az intézményes, a piaci vagy a szakmai siker egybeesése inkább csak ritka kivételnek tekinthető.

Arcz és Oroszlán történetének talán éppen ez a legfontosabb aspektusa: a siker fogalmát mindketten radikális mozdulattal választják el minden intézményes vagy konszenzuális feltételtől.

VIII.

Amikor bevezetesképp bosszantó könyvnek neveztem Czako regényét, mindenekelőtt a modernitáskritikájára gondoltam. Azt hiszem, ingoványos talajra vezet, ha általános magyarázóelvvé tesszük a művészet terének arisztokratikus karakterét. (Arról nem is beszélve, hogy ha a szellemi kasztok határvonalait érvényben tartó művészet kulcsként szolgál a reális lét szerkezetének a feltáráshoz, akkor ez a lét sem egyenlő arányban hozzáférhető – ami pedig már nem társadalmi-politikai, hanem súlyos antropológiai és teológiai kétségeket is felvet.) Amikor azonban nemet mondok ezekre az eszmékre, ám a könyvet nem esszéként, hanem regény-

ként olvasom, sajátos helyzet áll elő. Mert a regénybeli eszméket éppen *regénybelieknek* tekinteni egyáltalán nem azt jelenti, hogy egy fikció keretei közé szorítanánk őket. Éppen hogy nem korlátozott érvényességűek lesznek, hanem kiterjesztett érvényességet nyernek: olvasóként például képessé válhatok *átélni* – mondjuk – Sztavrogin igazságát még akkor is, ha egyébként nem szívesen válnék a követőjévé. Czako regénye épp erre a lehetőségre épít, és ezt igyekszik kiaknázni. A + lapjain (ha – ismétlem – ismét csak a regény szellemétől idegen kategóriákkal élünk) folytonos mozgás tapasztalható az esztétikaitól az etikai felé – ám mégsem történik kilépés, a regény nem válik tanítássá, tehát regény marad.

Mégis, ez a határközelítés adja a folytonos feszültségét. A nagy erénye éppen az, hogy nem igyekszik patikamérlegen kiadagolni az igazság porcióit. Amikor az esszéjében Czako ihletett leírását nyújtja Bocz *Spiráljának*, számomra úgy tűnik, hogy ez a leírás bizonyos értelemben a saját regényére is érvényes: „Talán belemerülnénk a századunkban nagy művészeti hatású euklideszi geometria valamely olcsó logikai játékába, ha nem karéjoznánk a hatalmasan lüktető kő körül, és nem tapasztalnánk, hogy a szobor minden körben másként és másként viselkedik.”

Bár az is lehetséges, hogy az olvasó viselkedik másként és másként: jómagam egész biztos másként olvasom Oroszlán és Gönczi metafizikai vitáját, mint a regénybeli modernitáskritikát, az alkotás eltérő útjairól vagy éppen a művészi kérlelhetetlenség szóló részeket. Ugyanakkor – nem győzőm ismételni – mindezek nem önálló, elkülönülő tézisekként bukkannak föl a regény lapjain. Az írásom elején idézett Alexa-passzus azt a dilemmát vetette föl, hogy egy író világnézete, ideológiai elkötelezettsége vajon milyen viszonyban állhat a regény műfajának eredendő szabadságával. Úgy gondolom, hogy a + megoldja az önmaga elé állított nehéz feladatot, mivel úgy képes ábrázolni az álláspontok egymásnak feszülését, hogy eközben elkerül bármiféle etikai relativizmust. Ilyenformán van, ahol vitára ingerel, van, ahol fölbosszant, s alighanem az a könyv sikerének a legfontosabb bizonyítéka, hogy ennek révén az olvasót is bevonja a lapjain zajló vitákba.

Mindennek az előfeltétele – s a nagy művészi kockázata – persze az, hogy a regény ne csupán provokálja az olvasóját, hanem tartsa is a vonzáskörében, magyarán, hogy elég jó regény legyen az éles kérdésfelvetéseken túl (vagy innen) is. Márpedig színes és szórakoztató, okos és szarkasztikus ez a regény. Eleven és gazdag, és valami egyszerre megragadó és kérlelhe-

tetlen – és nem csupán a Bocz-legendáriumból táplálkozó – nonkonformizmus árad belőle. Emblematikus az a jelenet, amikor a filozófiatanár Vidra Béla felháborodottan kéri számon Arczon, hogy a menyasszonya mind több időt tölt a „koszos remete” házában „Mit akar Évától? Mit akar tőle?” – kérdezi a szobrásztól, aki éppen palát szögel a háztetőn. „Arcz hasalt a tetőn. Lenézett az eresz fölött. Szájában tartotta a szögeket; olyan szót keresett, amit anélkül is kimondhat, hogy kipotyognának a szájából. »Szeretem.«”

A közvetett „szerelmi vallomáson” maga Arcz is meglepődik, és csak ezt követően igyekszik végiggondolni, hogy ez a kapcsolata miben is különbözik az összes eddigitől. Ebből a pazar humorú jelenetből ismét csak világossá válik, hogy a nonkonformizmusa nem a környezetének szól, nem önépítési stratégia, hanem a személyiség alapszerkezetének az alkotója.

Nem pusztán arról van szó, hogy Arcz fittyet hány a környezetében uralkodó viszonyokra, hanem arról, hogy egész egyszerűen mást ért bizonyos fogalmak alatt. Azt állítottam, hogy az ő vitái egyfelől a tehetség, másfelől a siker természete körül forognak. A tehetség fogalmáról már esett szó főntebb: az ő számára a „tehetségtelenség” vállalása mutatkozott a járható útnak. A másik vitája a siker természetéről szól. A siker Arcz számára az *élmény*, a teljesség élménye: „mivel a művészet egyszerűen azonos a realizmussal, ennél fogva a művész nem találhat ki semmit, legkevésbé szobrot; fölfedezhet törvényt, összefüggést, az élet értelmét, »az égi hatalommal, az élő Istennel a közvetlen kapcsolatot« meg lehet találni, de kitalálni nem lehet, ahogy Istent se lehet kitalálni, a mészáros tulajdonságait se, a sziklákba szunnyadó erőket sem: vagy életre kelti őket a szobrász – ha megtalálja! –, vagy nem.”

Nem az a legfontosabb kérdés számomra, hogy ez valóban így van-e, hanem az, hogy a sikernek ezen a fogalmán Arcz folytonosan, kizárólagosan és megalkuvás nélkül méri önmagát. Még csak alternatív nézőpontként sem állítja a siker hagyományos, köznapi fölfogása mellé. S azt hiszem, hogy a + nonkonformista „alkotás-etikája” ma talán még szigorúbb elvárásokat támaszt, mint szűk három évtizeddel ezelőtt. Ez az éthosz számomra nagyon imponáló – talán minden kifogásom és ellenérzésem dacára ezért kerülgetem egy ideje Czakó regényét.

Mondhatjuk úgy is, hogy sikeres könyvnek tartom.

•••

Alexa Károly írását lásd: „Regény és regényítészet». Grendel Lajos: Tömegsír; Bodor Ádám: Az érsek látogatása; Czakó Gábor: Aranykapu.” *Kortárs*, 2000/8. Kötetben: *Ugyanazon gyuradékból*, Kortárs, Bp., 2000, 139-183.

Czakó esszéje: „Bocz”, *Mozgó Világ*, 1981/2., újraközölve: Dr. Romváry Ferenc szerk.: *Bocz Gyula gyűjteményes kiállítása, 1987-1988. Pécs, Szekszárd, Paks*, k. n., h. n., é. n. (1987)

Az írásomhoz a *Holmi* ugyanazon számában Radnóti Sándor fűzött vitacikket *Újra-olvastam...* címmel.

Janikovszky-jegyzetek

1.

Gyerek- és ifjúsági könyvekről egyre gyakrabban születnek ugyan recenziók, de a magyar irodalomkritika jelentősebb fórumain – az olyan tematikus kezdeményezéseken túl, mint például a *Csodaceruza* folyóirat – nincs szisztematikus gyerekirodalom-kritika. Ami mégis van, az kivételnek számít, s nem a normál kritikai ügymenet része. Mi sem jellemzőbb például, mint hogy nincsenek kritikai viták egy-egy könyvről, vagy ha vannak is, azok leginkább a piaci siker és az érték kérdése körül forognak (például Harry Potter vagy Bartos Erika kapcsán), nem pedig poétikai kérdések körül. S többnyire az irodalomkritikával rendszeresen foglalkozó napilapok, folyóiratok, portálok sem tartanak fenn önálló rovatot a gyerekirodalom számára, noha a gyerekkönyvek a könyvpiac egyik folyamatosan prosperáló és folyton új olvasókhöz eljutó ágazatát adják (örvendetes kivételként itt kell megemlíteni a *Prae.hu* általános művészeti portál nevét).

Attól tartok, hogy mindez mégsem valamiféle szerkesztői nemtörődömség kérdése, hanem leginkább annak tudható be, hogy a magyar gyerekirodalomnak valójában nincs kialakult kritikai nyelve. Lehetséges, hogy valamiféle nehezen leküzdhető nehézséggel jár a gyerekirodalom poétikájáról beszélni? És ha így van, vajon miért? Talán van valami speciális elem a gyerekirodalomban – például a „gyerekség” –, amelyet előbb el kellene különítenünk, meg kellene határoznunk, hogy aztán magát a művet mérlegre helyezhessük? S hasonló volna a helyzet az ifjúsági irodalommal is, ezzel a sajátos, köztes helyzetben lévő zsánerral? Vagy esetleg pusztán a szokásos csólatásról volna szó: mi, kritikusok elsősorban azzal foglalkozunk, ami az orrunk előtt van, arra pedig nem marad időnk és energiánk, hogy a szépirodalmi termelés menetrendszerű dömpingje mellett „perifériális” jelenségekre is figyelmet fordítsunk?

Beteszem a gyerekeknek a dévédét, és megírom a feuilletont az *ÉS* számára.

2.

A gyerekirodalmat a „felnőtt” irodalomtól leginkább az olvasóik, a gyerekek különböztetik meg. Ők egész egyszerűen másra használják a szöveget, mint (már ha létezik ilyen) az ideáltipikus felnőtt olvasó, és ezzel a helyzettel az irodalomkritikusnak is muszáj kezdenie valamit.

A gyerek számára ugyanis a művészet elsősorban nem kulturális, hanem pszichológiai tény. Az értékek és fogalmak bonyolult hálójára, mely a kultúra szövetét alkotja, az ő számára még nem eleve adott, s ennél fogva a műalkotás sem arra szolgál, hogy elhelyezze ebben a hálóban, esetleg továbbbszöjje-gazdagítsa azt. Bár a modern kultúra a művészetet az önismeret és az önpallérozás médiumának tekinti, észre kell vennünk, hogy önismeterről szólván a gyerek és a felnőtt olvasó esetében két különböző dologról beszélünk. A nagy modern esztétikai imperatívusz, a rilkei „Változtasd meg élted!” egész biztosan nem a gyerekkönyvek belső hajtóereje. A mese másra kell. Hogy pontosan mire is, arról sokat beszél a fejlődéslélektan: a gyerek – különböző életkorokban különbözőképpen – önmagát igyekszik elhelyezni a világban, igyekszik megerősítő mintákat találni, illetve háritani és feloldani mindazt a feszültséget, amely a bizonytalan státuszából fakad. Számára a tét tehát nem az önismeret gazdagítása vagy átformálása, hanem a megalapozása. S ehhez jórészt más eszközök is állnak a rendelkezésére, mint a felnőttnek: más típusú percepció, világkép, tájékozódási eszközök, illetve a társas viszonyok más típusú felfogása. (Többek között ezért van, hogy a mesébe szőtt didaxis – esztétikai értelemben – nemcsak tökéletesen idegen elem, hanem – pedagógiai értelemben – tökéletesen fölösleges is, hiszen célját téveszti: a gyerek a történetet a legkevésbé sem a megcélzott erkölcsi mondanivaló mentén fogja földolgozni. És ezért lehetséges, hogy azokat a meséket, amelyeket felnőtt fejjel, gyakorló szülőként elviselhetetlenül bornírtnak és szájbarágoznak találunk, gyerekkorunkban nagy kedvvel követtük – hiszen egész egyszerűen másra használtuk őket.)

A kritikai gyakorlatban érvényesíteni kell azt a belátást, miszerint a gyermekirodalomról szólva nem csupán az irodalmi szöveg poétikájával, hanem egy igen speciális pszichológiai hatásmechanizmussal is számot kell vetnünk.

3.

Mindez azért jut most az eszembe, mert nemrég egy környezetvédelmi reklámfilm kapcsán szisztematikusan végigolvastam Janikovszky Éva több könyvét, mégpedig azokat a köteteket, amelyek a monológ formájával dolgoznak. Az volt a feladat, hogy hasonló hangfekvésben szóló szöveget írjak a reklámfilmhez, ezúttal tehát nem egyszerű olvasóként ültem neki, hanem azt kellett kiderítenem, hogy vajon miként lehetséges imitálni Janikovszky gyerek-monológjainak a hangját. Arra figyelni tehát, ami tetten érhető a monológok működésében.

Janikovszky a monológjaival – olyan könyvekről van szó, mint a *Ha én felnőttné volnék*, a *Velem mindig történik valami*, a *Kire ütött ez a gyerek?*, a *Már megint vagy az Akár hiszed, akár nem* – sajátos, egyedi műfajt alkotott. Nem mesék, és ifjúsági irodalomnak is csak megszorításokkal tekinthetők. Egyaránt szólnak például a felnőtt és a gyerek (vagy kamasz) olvasóhoz, ráadásul olyanformán, hogy ez a két szint nem válik el egymástól: minden olvasója pontosan ugyanazt az „üzenetet” kapja kézhez.

A szövegek szerkezete szekvenciális: mellérendelések, felsorolások váltakoznak elbeszélő részekkel, ami jellegzetes ritmikát kölcsönöz a monológoknak (mindezt egyaránt erősíti a tördelés és Réber László nagyszerű illusztrációi). E három-négy-öttagú szekvenciák többnyire a felnőttekre jellemző gesztusok, tanácsok, a gyerek elbeszélő pedig ezeket kommentálja és értelmezi, a saját logikája alapján. Ennek folytán jön létre a leleplező hermeneutikai távolság a felnőtt világ gesztus- és szabályrendszere, illetve a mindezt elfogulatlan pillantással feltérképező gyerektekintet között – és Janikovszky műveinek alighanem az a legnagyobb erényük, hogy ez a távolság a felnőtt és a gyerek olvasó számára egyaránt beláthatóvá válik.

A felnőtt e kommentárok révén egy különös emberfajta színében tűnik föl, akihez alkalmazkodni kell, noha nehezen átlátható és értelmezhető preferenciákkal bír. Megjelenik időnként egy-egy idős rokon, és meg kell mondanunk neki a nevét – mert a felnőtt „szereti tudni, hogy ő kicsoda”. Vagy ha rossz fát tettünk a tűzre, az apánk közli, hogy beszélni akar velünk: „Mert ha nincs baj, akkor nem mondja, hogy beszélni akar velem, hanem mindjárt beszél.”

Janikovszky könyveiben a gyerektekintet mindenekelőtt nem-morális. Nem létezik a társadalmilag megkövetelt normákat számon kérő, fegyelmező külső nézőpont, s így nem létezik sem normaszegés, sem a normaszegés

következmenyeképp beálló szégyenérzet: „Sajnáltam apukámat, hogy helyettem szégyellte magát, mert szégyellni már én is tudom magamat a tanító néni előtt, csak szép kövér karikákat nem tudok még egyedül rajzolni.” Így hát ezekből a könyvekből hiányzik a didaxis, pontosabban lépten-nyomon különféle didaxis-paródiák bukkannak föl a felnőtt szereplők részéről. A fegyelmező mechanizmusok negligálása pedig azt eredményezi, hogy nincsenek kínos helyzetek, csak és kizárólag normális helyzetek – pontosabban a gyerek-narrátorok kommentárjai minden konfliktust a normalitás keretei közé helyeznek vissza, mert ezt tekintik kézenfekvő alaphátternek. Istvánka állandóan lökdösi a többieket, de őt is meg lehet érteni, mert egész egyszerűen arról van szó, hogy szeret lökdösődni – és hát egyedül nem tud.

4.

Mindenek azonban messzebb ható következményei is vannak. Janikovszky monológ-könyveinek a fő hatóereje abban áll, hogy rámutat a társadalmi szerepek mimikri-jellegére. A gyerek-komentátor ugyanis abból kiindulva igyekszik értelmezni a világot, hogy a felnőtt (illetve minden ember) azt mondja, amit gondol. Nem pusztán arról van szó, hogy nem hazudunk, de arról, hogy a kijelentéseink és a szándékaink között nincs semmiféle távolság. Ennél fogva tehát minden kijelentést névértéken kell venni. Ebben a megértési folyamatban nincs helye sem a metaforikus, sem az ironikus beszédnek.

S éppen ezáltal válik roppant ironikussá a szöveg egésze. A gyerek nem lázad a felnőtt világ ellen, nem tiltakozik, nem akar távolságot teremteni tőle, hanem értelmes egészként kíván rátekinteni. A felnőttek különféle kijelentései között meghúzódó ellentmondásra nem mutat rá, mindössze ugyanabba az értelmes rendszerbe próbál helyet találni az egymásnak ellentmondó kijelentések számára. Ha minden névértéken vehető, akkor egész biztos, hogy anyu tényleg örül a vendégeknek, mert az a kis ebéd, amit gyorsan meg kell főznie, igazán mindjárt megvan – mint ahogy apu is örül nekik, mert olyankor mindig van otthon hideg sör, és én is, mert két összetolt fotelben alhatok. A három kijelentés nem válik el három szintre, mert egész egyszerűen nem válhat el. A kapcsolatuk kézenfekvő, mint ahogy ezekben a monológokban az értékek is kézzelfogható élvezetekhez kapcsolódnak: az öröm forrásai sosem a fejünk fölött lebegő,

elvont fogalmak, mint például a szeretet vagy a barátság, hanem konkrét-tárgyi dolgokhoz kötődnek, mint a hideg sör (apunak), az összetolt fotel, a fagy vagy a pocsolójában ugrálás.

Az imént azt mondtam, hogy Janikovszky rámutat a társadalmi szerepek mimikri-jellegére. Igen ám, de mindez nála sosem válik leleplezéssé: amikor kicsi voltam, a szüleim gyakran felsóhajtottak, hogy milyen jó, hogy nem olyan vagyok, mint a szegény Déneske (Réber rajza itt, ha jól emlékszem, egy elálló fülű, kövér, szemüveges kisgyereket ábrázol); jó néhány oldallal (és esztendővel) később immár azt kérdezik, hogy miért nem olyanokkal barátkozom, mint Déneske, mert Déneskétől csak jót tanulhatok. A gyerek-kommentátor nem mutat rá arra, hogy milyen belátásokból fakadhat a két álláspont közötti különbség, mert az olvasó (gyerek és felnőtt egyaránt) enélkül is igen pontosan látja ezt: „Nálunk az a baj, hogy apukám is túl van terhelve, meg anyukám is túl van terhelve, meg a Bori is túl van terhelve, de ehhez én még sajnós kicsi vagyok, és ezért nekem kell itthon mindent megcsinálnom.”

Ezekből a kommentárokból hiányzik minden konfliktusképző, leleplező-támadó mozzanat. Éppen ebben az elfogulatlan jóindulatban rejlik a hatóerejük. S mindamelllett, hogy megbízhatóan ismerős világra vonatkoznak – a szülők, a nagyobb és kisebb testvérek, a közelebbi és távoli rokonok, a szomszéd felnőttek és gyerekek világára, valamint az itt előálló viszonyokra –, van Janikovszky monológ-könyveiben valamiféle szelíd felforgatás, ami minden korosztály számára elevenné és (még ha kissé éles is ez a kifejezés) húsba vágóvá teszi ezeket a szövegeket.

5.

S ha nem is mesekönyvek ezek a szó hagyományos értelmében, mégis azt gondolom, hogy a pszichológiai mechanizmusuk, amelyet megpróbáltam röviden fölvázolni, mélységesen rokon a mesét hallgató-olvasó gyerek szövegértelmezésével. Ezt a tapasztalatot talán a kritikai gyakorlat során is hasznosítani lehetne, számot vetve azzal, hogy a különféle korosztályok miket szűrhetnek le az egyes szövegekből, s hogy a „többfenekű”, egyszerre több korosztályhoz szóló szövegek mely rétegeivel mit tudnak kezdeni. Milyen eszközök állnak a rendelkezésükre a könyvekben megjelenő konfliktusok feldolgozásához. Hogyan alakítják át önmaguk számára értelmezhető és értelmes elemekké a morális üzeneteket és az egyéb úgy-

nevezett tanulságokat, s egyáltalán, mihez kezdenek az iróniával. S persze, ha belátás tárgyává tesszük a különféle szövegek eltérő használati módjait, mellékesen az sem elképzelhetetlen, hogy mindez visszacsatolható a felnőttek számára szóló irodalom olvasásához is. De ne értsük ezt félre: nem ez a cél. A gyerekirodalom – másról sem beszéltem mindvégig – nem propedeutika, nem a „felnőtt” irodalom előszobája (mint ahogy a gyerek sem alacsony növésű és tapasztalatlan felnőtt). Ennél jóval bonyolultabb viszonyban áll vele, ám a saját jogán érdemes a kritikai figyelemre.

Lábass Endréről, háromszor

I. Vándorparadicsom

Van úgy, hogy beüt valami, bumm, a fejbe, egy könyv, egy film, egy utca-kép, akármí. A legszebb az egészben, hogy mindig váratlan irányból érkezik. A nagyvárosi kószáló, Baudelaire nevezetes *flâneurje* ezekre a váratlan pillanatokra vadászik, ezért járja az utcákat. És, naná, könyveket is pont ezért olvasunk, mi másért is kószálnánk közöttük, ha nem azért, hogy néha kapjunk tőlük egy-egy szelíd taslit, amitől aztán végre pár pillanat erejéig valódi csillagokat láthatunk.

Engem a napokban Lábass Endre elvarázsolt könyve talált telibe. *Vándorparadicsom*, ez a címe, az alcím pedig: *A letagadott Budapest*. Apró történetek, életképek, monológok színes kollázsa. A közepe táján Lábass beszámol egy tervről. Két végén lefüggönyözné a Szivárvány utcát, a belépők számára pedig a következő volna a játékszabály: „...nem állhatnak meg, és nem szólhatnak senkihez. Míg áthaladnak, komolynak kell lenni. Odabent majd jönnek velük szemben mások, és elhaladnak egymás mellett. Amilyen szűk ez a kis utca, szinte egymáshoz fognak érni. És egyszerre ott lesznek a szemközti függöny előtt. És kilépnek. Nagyon hamar. Összesen ennyi. Ezért végig ezen a rövid útszakaszon próbálják azt játszani, hogy az összes találkozás nagyon komoly dolog. Hogy minden pillantás, amit a szemből közeledőkre vetnek, pótolhatatlan, meg nem ismételt. Az Istenért, próbálják ezt eljátszani. Ezért jöttek Ide.”

Lábass alighanem a mai Budapest legnagyobb *flâneurje*. Manapság, amikor sok szó esik Budapest kitalálásáról, modernizálásáról, élehetővé tételéről, akad valaki, aki hosszú évtizedek óta egészen más szempontból, szerelmes elfogultsággal szemléli ezt a várost. Ezen a városon nincs mit élehetővé tenni, mondja a könyv, ez a város él, és mindig is élt. A másik, a titkos Budapest körvonalai bontakoznak ki előttünk, anélkül, hogy a nosztalgia lakkjával vonná be mindezt a szerző. És a város ebben a könyvben

nemcsak a helyeket, a nemrég még düledező, azóta eldózerolt házakat, udvarokat jelenti. A titkos pincerendszerek, a piaccsarnokok, ivók, kézműves-műhelyek, kiskereskedések bámulatra méltó életek színterei. Mert ebben a könyvben egytől-egyig mindenki bámulatra méltó, az idős mesteremberek, a hajléktalanok, a kínai piac árusai, mindenki. S mivel minden pillantás pótolhatatlan, így e könyv, noha egy percre sem válik unalmassá, rendelkezik valami sajátos monotonitással, a természeti jelenségek érdekfeszítő pulzálásával. Elvileg befejezhetetlen, csak abbahagyni lehet, lezárni nem.

Lábass Endre szenvedélyes érdeklődéssel vizsgálja a lomtalanításon talált dokumentumokat, ám ebben a könyvben voltaképpen az egész város a lomtalanítás tárgya. A Vándorparadicsom a folyamatos lomtalanítás alatt álló Budapest nagy enciklopédiája, egyszerre szelíd és heroikus leletmentő munka, minden Budapest-rajongó számára kötelező olvasmány – de nemcsak nekik szól. Mert itt vagyok például én: az én Budapesthez fűződő viszonyomat – régebben idegenségérzet, újabban tartózkodó kíváncsiság – jócskán megváltoztatta ez a könyv. Vagyis hát, fogalmazzunk engedékenyebben, a világhoz fűződő viszonyomat. Mert a tét itt jóval több magánál Budapestnél. A folyton pusztuló világ romjai közül kiguberálható méltóságunkról van szó. A bohócorrú Manyika, a pékmester özvegye, akinek „lakásából végül kivésték a villany- és gázórát, s igazi kísértetkez méltóan imbolygott a földszinti lakás homályában”, az életét meséli, de elírja magát: „mert sokat ivott és már megöregedett, és szegény maradt világeletemben, és talán valami hálát várt a világtól, ő tudta, miért. Mindannyian erre az oktalan hálára várunk, hálára azért, hogy voltunk.”

II. Laudáció Lábass Endre Déry-díjához

Laudatio urbis – ez volt az alcíme Lábass Endre első könyvének, *Az ünnepnek*, ennek a pompás esszéfolymának, melyet gyilkos melankóliát árasztó, szívbemarkoló Budapest-fotók füzérére fűzött fel szerzője. *Laudatio urbis* – és akkor talán kezdhethetnénk innen a laudációt. Kezdhethetnénk a várossal, a város ugyanis, ahogy Walter Benjamin írja *A kószáló visszatér* című, nevezetes esszéjében, „mnemotechnikai manó; a magányos sétálóból többet hív elő a gyerekkoránál, ifjúságánál, többet a saját történeténél”.

Lábass Endre író, fotóművész, festő – és mindenekelőtt kószáló és felfedező. Úgy bolyong Budapest utcáin, pincerendszereiben és padlásteriben, mintha egy végtelen könyvet lapozgatna, és úgy olvas, 13. száza-

di útleírásoktól kezdve 19. századi brit naplókra át egészen (mondjuk) Kosztolányi Dezsőig, mintha egy ismerős-ismeretlen tükörvárosban bolyongana. Sétára hív bennünket a mélyen szunnyadó közös emlékezet tereibe, mert hiszen a *flâneur* a váratlan találkozások és ráismerések művésze. Lábass könyvei ennek az iskolapéldái, gondoljunk akár nagyszabású Budapest-könyvére, a *Vándorparadicsomra*, akár *A madárfészekárus* címmel tizenöt évvel ezelőtt megjelent brit olvasónaplóra, akár ennek folytatására, a friss *opus magnumra*, a háromkötetes *Árnyékkereskedőre*. Ez a szépséges könyv hatalmas utazásra hívja az olvasóját: kétezer év irodalom- és kultúrtörténetén vezet keresztül-kasul, a nagy tatár kánok udvarától Dickens dolgozószobáig és vissza, és fel és alá a lábjegyzetek szűk csigalépcsőin, és az olvasó, aki hadd váltson át itt egyes szám első személyre, szóval én, ennek az esszéfolymának az olvasója úgy lapozom az *Árnyékkereskedőt*, azzal az ámulattal és izgalommal, mint amikor kisgyerekkoromban a diavetítő gombját tekertem, minden pillanatban valami új, elképzelhetetlen, ám egyfajta sejtelemben már-már alakot öltő látványra és fordulatra várva.

A kultúra mint mesebeli város, a város mint fantasztikus táj. Egyébként Lábass második kötete *A táj* címet viseli. Ebben írja a szerző: „Nem nagyon utazgatok külföldökre. De gyerekkoromban az ágyam fölötti polcon volt egy könyv, abban azt olvastam Henrique hercegről, I. János portugál király fiáról, aki Tengerész Henrik néven vonult be a navigáció történetébe, hogy sohasem tett nagyobb hajóutat a tengeren, mégis számos földrajzi felfedezés fűződik a nevéhez. Ekkor határoztam el, hogy nagy utazó leszek.”

Így történt, Lábass Endre nagy utazó lett. Most, hogy húsz évnyi munkát követően az *Árnyékkereskedő* végre-valahára (szójáték) napvilágot látott, ez a tény újabb igazolást nyert. Mindamellettt akik követték őt a csatangolásaiban, azok eddig is tisztában voltak ezzel. Merthogy Lábass Endre nem magányos sétáló. Vagyunk jó páran, akik örömmel szegődünk a nyomába, csatlakozunk az örmény király karavánjához, elhajózunk az újvilági gyarmatokra, vagy alászállunk az elsüllyedt pesti pincekocsmákba, kisfröccsre-zsíroskenyérre. Lépteinket egy nagy *flâneur* lépteihez szabva, s ahogy azt illik, kíváncsi örömmel és ráérősen. Időnk engedi, a sorrend megfelel.

III. Lomizás a végtelenben. Lábass Endre: *Árnyékkereskedő*

Három kötet, szűk ezernégyszáz oldal. Kacsaringós utazás a középkori angol történetíróktól kezdve a mór Leo Africanus XVI. századi Timbuktu-leírásán vagy éppen az algéri fogságban sínylődő Cervantesen át Dickens folyóiratáig és az ausztráliai fegyencgyarmatokig. Joggal vetődik hát fel a kérdés: mi is a voltaképpeni tárgya Lábass Endre könyvének?

Ha ki akarjuk jelölni e tárgyat, akkor mindenekelőtt magára az utazásra és a kacsaringókra kell irányítani a tekintetünket. „Ezzel meglett irományaim »műfaja«: *kezdet*” – írja Lábass az első kötet négy századik oldala táján, majd valamivel odébb így folytatja: „Nem *esszék* tehát ezek az írások, nem valami tökéletesség elérésére tett *kísérletek*, csak új meg új kezdetek sorának – a *folyamatnak* – fejezetei, lépések.” Ám legyen bár egy utazás még oly végtelenbe tartó és befejezhetetlen, az első lépés mindig emlékezetes marad. Lábass Endre utazása egy könyvfelütéssel veszi kezdetét. 2001 januárjában találomra kinyitja a XIX. század végi amerikai szótár, a *Century Dictionary* egyik kötetét, és rábukkan a *compass* szóra, a szó jelentését megvilágító idézetek között pedig Sir John Mandeville soraira, majd e valószínűleg sosem létezett középkori angol utazó nyomába szegődik. És innen már nincs megállás.

Lábass maga a „könyvek közti viselkedését” a csavargáshoz hasonlítja: „kinyitok egy könyvet (...), ott megakad a szemem egy ismeretlen néven, az újabb élet magával ragad – új út a labirintusban, veszélyes lejtő buktatókkal, szirtekkel tele.” Valóban, a nagyvárosi kószáló jól ismert figurája áll előttünk, aki ezúttal nem passzázok és árkádok útvesztőiben bolyong, hanem réges-régi könyvek között. Angol irodalomtörténet ide, régiségek oda, már az *Árnyékkereskedő* előzménye, Lábass korábbi olvasónaplója, *A madárfészekárus* (Orpheusz, 2002) is szemmel láthatóan zökkenőmentesen illeszkedett a szerzői *oeuvre* további darabjai, a Budapestet keresztül-kasul feltérképező esszé- és fotóesszé-kötetek közé. Lábass könyveit ugyanis egytől egyig az *objet trouvé*, vagy mondjuk úgy: a lomizás logikája működteti. Bóklászni, nyomokra bukkanni, szagot fogni és új irányokba indulni – folyamatosan tanulni, de nem feltétlenül az iskolai értelemben. Ebből a logikából fakad az is, hogy az *Árnyékkereskedő* egyes fejezeteinek vagy futamainak gyakorta hirtelen-váratlanul szakad végük: nincs lekerekítés-lezárás, mert a kószálást lezárni nem, csak abbahagyni lehet.

Mindez pedig nyilvánvalóan kihat az olvasó stratégiájára is – pontosabban az olvasó szabad kezét kap ebben a három kötetben. Hiszen kezdheti az elején, és haladhat szép sorban az esszék útvesztőiben, de fel is ütheti bárhol bármelyik kötetet, vagy éppen ugrálhat ide-oda a fejezetek között. A kultúra labirintusa elvileg végtelen bolyongásra hív, ugyanakkor Lábass Endrétől mi sem áll távolabb, mint hogy ez a tény szkepticizmussal töltsse el. „Az úgynevezett pozitívizmus sokszor valódi mentőangyalunk lehet, a száraznak tűnő milliányi adat Isten fegyvertára a gonoszok hazugságai ellenében – írja. – A rossz mindig elhallgat valamit. Nem tud, hanem tudni vél, és letagadja azt, ami nem támasztja alá hazugságait. Ezért az emberiség mérföldkövei, angyali üdvözlések a felvilágosodás nagy enciklopédiái.”

Mindazonáltal az *Árnyékkereskedő* labirintus- vagy kollázsszerkezete sajátos fénybe állítja mind a kötet anyagát, mind az elbeszélőjét. Lábass Endre megidézi könyve lapjain Mary Shelley regényhősét, az utolsó embert, aki magányosan bolyong a kihalt Róma néptelen palotái és templomai között. A kultúrának az *Árnyékkereskedő* révén kirajzolódó képe ugyancsak könnyen tűnhetne efféle grandiózus és elhagyatott rommezőnek, vagy maga Lábass is egyfajta Robinsonként jelenhetne meg a könyvek hordalékaként összetorlódott, lakatlan szigeten. A rommező-hasonlat azonban figyelmen kívül hagyná, hogy a rom a *flâneur* szemében nem halott, hanem igencsak eleven tér. Idézzük csak föl Lábass első kötete, *Az ünnep* (Magvető – JAK, 1987) fantasztikus felvételeit a süllyedőben lévő Budapest romos épületeiről, vagy éppen pályafutásának kezdetét felidéző szavait a jelen kötetből: „az 1950-es években még sötétszürkén, kihaltan porban aludt Budapest. Semmi nagy ötlet nem volt abban, hogy gyermekkoromban fényképezni kezdtem a napsütötte, vagy hűvös árnyékba bújók, penészillatú romokat. Azt sem gondoltam, hogy tetszeni akarnék e képekkel bárkinek. Titkos haditudósítónak éreztem magam.”

Ami pedig a Robison-hasonlatot illeti: ezen a beláthatatlan kiterjedésű szigeten Lábass nincs egyedül, hiszen kalandozásai közben folyton-folyvást új hősökbe, rokon lelkekbe botlik. Ez a hely nemhogy nem lakatlan, de gigászi alakoktól nyüzsgő: jól megfér benne a műkedvelő angol sakkzseni az *Ezeregyéjszaka* XIX. századi angol fordítóival, a tatár birodalmat bejáró örmény király a holdutazás kora modern íróival, a XIV. századi arab világotató Dickens korának legnagyobb brit bohócával. Lábass célja épp

ezeknek a találkozásoknak a létrehozása, a stratégiája pedig messzemenően tudatos: „Magunkat valakinek alárendelni, tulajdonképpen az egyik megoldás önmagunk meghaladására.” Hozzáteszi ugyanakkor, hogy nem egy-egy választott mester követésére gondol, aki „saját kötöttségeinek hálójába szöhet minket is”, hanem az előre nem tervezett rábukkanásokra, a véletlen személytelen mechanizmusára bízta magát.

Önmagunk meghaladása azonban nem áll szemben az esszé műfajának eredendő személyességével. Bármennyit is kóborol Lábass az elmúlt századok fantasztikus alakjai és kulturális emlékei között, a személyes élettörténet rétegei is ott találhatóak a palimpszeszt-rétegek között. A *Bohócemlékiratok* című esszé lábjegyzeteiben például egy keserű családtörténet árnyéka húzódik, a Mandelli Dávidról, a „párisi magyar diogenes”-ről, e különös figurákat felvonultató kötet talán legkülönösebb alakjáról szóló fejezet pedig bizvást olvasható önportréként is – különös tekintettel a Mandelli halotti maszkiáról szóló, Sziveri János versével megemelt zárlatára.

Lábass Endre olvasónaplója egyszerre rendelkezik valamiféle szemérmesen adagolt drámaisággal és a nagy meseügyjtemények kaleidoszkópszerűségével. Ez a kettősség teszi magával ragadó olvasmánnyá az *Árnyékkereskedőt*. És persze a hang, a szerző közvetlen-kollokvialis hangja; ahogy az utópista észak-amerikai mintakolonizáció kudarcát egy odavetett, lakonikus mondattal kommentálja: „Nem volt a szabadsághoz elég rab-szolgájuk”; vagy ahogy az ausztráliai fegyencgyarmat kormányzójának reformer pontrendszerét átszámítja a saját életére, levonva a végső mérleget: „Életünk 20 000 Korbácsütés.”

Ezt írja Lábass John Ogilbyről, a XVII. századi táncanár-színháztulajdonos-könyvkiadó-térképészről: „Amint valami kis fogást talált a világon, rögtön halhatatlan dolgot hozott létre. Egy könyvkiadói életművet, Írország első színházát, Britannia útjainak első térképét – és pár keccses piruettet.” A festő-fényképész-színházcsináló-író Lábass Endre *Árnyékkereskedőjének* első kötetében a 649. számú lábjegyzet ötrészes brit olvasónapló-sorozatot ígér, e jelenlegi három mellett még két újabb kötetet. Olvasói kíváncsian várják hát, hogy miféle újabb kis fogásokat talál majd a világon.

Baka, Szeged

– emlékpróba –

1990 februárjában a *Holmi* lapélen közölte Baka István egyik legnagyobb versét, a *Farkasok óráját*, ugyanebben a lapszámban a szépirodalmi anyagot pedig egy Petri György-klasszikus, a *Hogy elérjek a napsütötte sávig* zárta. Húszéves voltam, és úgy emlékszem, hogy valami ilyesmit jelentettek számomra a rendszerváltás évei: hogy a dolgok összeállnak, mintegy önmaguktól a helyükre kerülnek, például kinyitok egy folyóiratot, és nagyobb nál nagyobb versek pattannak elő belőle. És arra is jól emlékszem, hogy pontosan hol is olvastam ezeket a verseket, többször egymás után: Szegeden, friss főiskolásként, a Hámán Kató (ma Szent Ferenc) utcai albérlési szobám nagyágyán.

Baka és Szeged az én fejemben a kezdetektől fogva szorosán összetartozott, és nem pusztán azért, mert a költő élete jó részét ebben a városban élte le. Sokkal inkább annak van ehhez valami köze, amit én éreztem Szegedből az ott töltött három és fél év alatt.

Babits írja az *Úti naplójában*, 1909-ben:

„Most a Tisza partján állok, mögöttem a porváros és jobbra a parton egy fényes épület. Mi volna más a porvárosban? kórház. De a por néhol csillogó és a porváros néha szép. Csillog a por az erős szélben és csillog a por a fák tetején. A lemenő nap arannyá festi a port és a kis, félelmes vizet a könnyedívű hatalmas híd alatt. A parti sétatéren tolong a tömeg; tétlen asszonyok és bámész diákok. Meleg van. A porvárosban nincs tavasz, hanem mindjárt nyár van. Poros füledés és nyitott ablakokból zongoraszó. Itt minden tág; széles egyenes utcák; s itt minden magyar és igenis durva magyar szavak hangosan járnak az utcákon. A buckák közt vagyunk s kihajtva a tanyákhoz, bokáig süllyedsz a homokba, mintha puha bársonyszőnyegen járnál. Itt az emberek szemében a homoki bor tompa fényét látom. Emlékszem egy versre, amit a porvárosban írtam.”

A kisvárosban, ahol az addigi éveimet töltöttem, hegyek húzódnak a szemhatáron. Szegeden elsősorban épületek tagolják a látóhatárt. És persze Szeged minden tekintetben más volt – legfőképp nagyobb. Nem pusztán a kiterjedése vagy a lélekszáma folytán, hanem a térkezelésében is. Mennyire más kihalt éjszakai körutakon baktatni hazafelé. Az éjjeli lámpákkal megvilágított szecessziós homlokzatok. És mindjárt a következő utcában a léckerítések. Emlékszem az első ősszel egy sétára a főpályaudvartól kifelé: néhány lépés után az ember visszaugrik vagy száz évet az időben, sáros és néma falusi utcán jár. Egymásra csúszik az alvó porváros és a nyüzsgő egyetemi város. Boszorkánysziget. A Boszorkánykonyha (rántott máj rizzsel, baráti áron). Ihatatlan csapvíz. Homoki fröccsök. Megragadt bennem még egy kép arról az első őszről: nem utazom haza hétvégére, maradok, az ágyban fekszem, szürke, tetszhalott vasárnap délután, és akkor eszeveszett károgással elhúz egy varjúcsapat az ablak előtt.

Hálót fon az est, a nagy, barna pók.

Folyamatosan éreztem, vagy inkább csak éreztem, akár egy túlonútl mély alaphangot, valamiféle egyszerre feltárulkozó és fenyegető – apokaliptikus? – vonást a városban. Nyilván nem Szegedről beszélek *an sich*, hanem a bennem létrejövő érzésről, amiben jókora szerepet játszott a túlérzékenység és az ifjúkori elveszettség valamiféle kegyetlen koktéla is. És vastagon benne vannak ezek a versek, a Bakáéi, még akkor is, ha jól tudom, hogy a korai darabok Szekszárdon keletkeztek, és hogy Baka mindvégig ezer szállal kötődött a szülővárosához. Az első kötet, a *Magdolna-zápor* fülszövege is Szekszárdról beszél még, de a megjelenés évében, 1975-ben Baka már Szegeden él. A hátsó borítón apró portré, bőrkabát, szakáll, kucsma, balra fönn kopasz fák, ősz lehet vagy kora tavasz. (Ősz lesz az, a nyakamat rá.) Fillérekért találtam rá az első versesköteteire a Kárász utcai antikváriumban, a három könyv együtt – már akkor is nevetséges ár – huszonnyolc forint volt '91 novemberében.

Kovács András, aki nagyszerű irodalomórákat tartott a tanárképzőn, az egyik szemináriumra meghívta Bakát. Arra emlékszem, hogy Baka a költői mesterségről beszélt, a tanulható fogásokról, a formáról, és a Gáldiféle verstanról, arról, hogy ő azon képezte magát – egyszerűen nekiült és végigment rajta, mint egy tankönyvön. Most, ahogy a *Magdolna-záport* lapozgatom, azt látom, hogy a költészete – nem csak a technika, hanem a hang is – voltaképpen már a kezdetektől fogva készen állt. Nem vé-

letlen, hogy ebből a kötetből két verset szinte változtatás nélkül (egész pontosan egy jelzőcserével és új központoszással) át tudott emelni az 1994-es *Sztyepan Pehotnij testamentumába*, méghozzá a Pehotnij-versek közé. Szinte minden megvolt tehát a kezdetektől fogva. Az indulástól kezdve ott a jambikus hangfekvés, a magabiztos rímtechnika, ott a szerepversbe oltott történelmi érdeklődés, a tragikus hangoltság, az allegorizáló (és fenyegető) tájvers, ott az „oroszság” – és már ott vannak azok a mozdulatok, amelyekkel majd a nagykompozíciók íveit fogja meghúzni a későbbi kötetekben.

Ezeket az íveket az aprólékosan kibontott hasonlatok füzére rajzolja föl. Vegyük például mindjárt a *Farkasok óráját*. Az egész gondolatmenet – az éjszakai pánik leírása – fokozatos építkezés eredménye. Baka az allegorikus egységeket szekvenciává szervezi: mindegyik egység a „Felébredek” nyitómondatból indul, és mindegyik egység – a fehér takaró mint mozdulatlan dermedt lidérc, a lámpafény mint csiganyál, a vekkeróra ketyegése mint vonatzakatolás, a frizsider mint alvó kutya és így tovább – egy olyan sorozatnak lesz az építőeleme, amely a végére egyetlen közös tablóképbe áll össze. Majd erre következik e rémálom-panorámának a lezárása:

*s Pallasz baglyának hányadéka, én
görögök, rút szőrgolyó, a Föld színén;
s törött ezüstmaszk: utcalámpa-rom
csillámlik jéggé dermedt arcomon.*

Minden egy irányba mutat, az éjszaka ijesztő képei és zajai egyetlen látomásban egyesülnek, és ebből az összetett, sokrétegű képből nyomasztó jelenés bontakozik ki. Ez az apokaliptikusság, a ráerőszakolt rendhez igazodó táj és a ráerőszakolt rendhez (sorshoz?) igazodó lélek egymásra kopírozása – legalábbis számomra – Baka István érett költészetének a kézjegye maradt. Ez az alaphang volt az, ami az én fülemben egybefolyt Szeged alapmorájával, egy olyan városéval, ahol a rárakódott rétegek alól ugyancsak folyton fölsejlik valami atavisztikus vonás.

Nem beszélve arról az érzékenységről, amely a vidéki létből táplálkozik. Erre, hogy úgy mondjam, megint csak volt fülem, noha az én hangoltságom a legkevésbé sem volt borúlátó. A peremről, a perifériáról az egészre irányuló tekintetet azonban mindig is a magaménak éreztem. Ám

ha szemügyre vesszük, mondjuk, Baka prózáit, azt látjuk, hogy a történetek hőse minduntalan az archetipikus figura, a kisvárosi magányban pácolódó értelmiségi, aki az energiái jó részét arra fordítja, hogy ellenálljon az őt körülvevő közeg hatásának, amely a saját képére próbálja alakítani.

Innen nézve talán az sem véletlen, hogy a legterjedelmesebb prózai vállalkozása, *A kislíú és a vámpírok* című kisregény a vámpírmítoszhoz kötődik. A modern populáris mítosz vámpírja nem csupán pusztít, de fertőz is, és ennek révén a maga képére alakítja az áldozatát. Azt hiszem, ennek a toposznak a szimbolikája visszatérő eleme Baka munkáinak. A környezet, mind a természeti, mind társadalmi-politikai környezet nem pusztán megbéklyóz, hanem át is formál, és miközben erről a versek beszélője beszámol, igyekszik is ellentartani ennek a hatásnak, vagy legalábbis számot vetni saját erőfeszítéseinek a perspektíváival.

A kislíú és a vámpírok ugyancsak társadalmi és politikai motívumokkal fűzi össze a klasszikus rémtörténet-motívumokat: a regénybeli Sárd – ahogy Havasréti József írja a két Kádár-kori vámpírregényt, a Hernádiét és a Bakáét egymás mellett tárgyaló esszéjében – „az Adyt idéző kelet-európai perem- és mocsárvilág” allegóriája. A történet a nem túl távoli jövőben játszódik, amikor is a nagy világegést követően az ország apró városállamokra esik szét. Baka sötét humorát dicséri, hogy ezeket a városállamocskákat tizenkilencedik századi attribútumokkal szereli föl: főispánokkal, despotákkal, zsandárokkal (államforma: „demokratikus despotizmus”!), a vármegyeházán székelő bürokráciával, a kispolgári létre berendezkedő mezővárosi lakossággal (külön telitalálat az egyik mellékszereplő, az egykori tajvani helyőrség itt maradt dandártábornoka, aki naphosszat a temetőkapuban ül, és a tisztiszolgája kéreget helyette). Ezt a magába roskadó kisvárost pedig körbeöleli az egyre terjeszkedő temető: a Kádár-kor időtlen mozdulatlansága a nekropolisz képére íródik rá. Menekülés persze nincs ebből a világból, a történet végére mindenki vámpírrá változik – Sárdnak nem jön el a maga Van Helsingje.

Erről a vámpírregényről is szó esett azon a szegedi délelőttön. Baka elmesélte, hogy mennyire kezére játszott a szerencse, mert a témaválasztással nagyjából egy időben jött ki a *Galaktika* vámpír száma, fontos forrásszövegekkel. És azt is elmondta, hogy nyilván a Kádár-kor viszonyait próbálta átültetni a disztópiába. A motívum végigkíséri az életművet, és nem csupán a színpadi szövegekben köszön vissza; talán elég földidézni a Pehotnij-kötet záróversét, a *Testamentumot*:

*Burok-koporsó rejsen embrióként!
Gyökér-köldökzsinór köt össze itt
A Föld-Anyával, – szívom majd a hólét:
Vérét az Utolsó Ítéletig.*

A *Sztyepan Pehotnij testamentuma* ugyancsak a fontos Baka-könyveim közé tartozik; egyébként az 1994-es esztendő sikerkönyve volt. Kézenfekvő volna azt mondani, hogy Baka a modern orosz költészet fordításán készre csiszolt nyelven szólal meg itt, de azt hiszem, ez a nyelv az orosz irodalom bennfentes ismerőjeként már korábban is birtokában volt, mielőtt a nyolcvanas évek első felében elkezdett volna rendszeresen fordítani. És persze nem csupán arról van szó, hogy a fiktív hasonmás, a Pehotnij-figura révén Baka szovjet díszletek közé helyezte önmagát. A hang alapjaiban nem változott ugyan, mégis új fűszerezést kapott. Belengi helyenként valami szelíd ironia, a nyugati peremvidék provinciáinak a fölényes távolságtartása:

*Ó, szovjet népek tengere, belőled
Vízcseppként párolognék el, de menten
Határőr jön kutyával, s visszazökkent
Álmomból, elkérve a dokumentem.*

Ez a magyar közönség számára mélyen ismerős hangfekvés bizonyára hozzájárult a könyv óriási népszerűségéhez. Talán nem tévedek nagyot, ha a Pehotnij-ciklust még a rendszerváltás utórezgéseivel érkező szellemi izgalmak közé sorolom. Aztán a következő évben már az utolsó kötet, a *November angyalához* került sorra.

Emlékszem rá, hogy az óra végén dedikáltattam vele az antikváriumban talált köteteket. Észrevettem, amikor egy gyors mozdulattal fordított egyet a belíven, hogy vessen egy pillantást az árbejegyzésre.

Babits az *Úti naplóban* a porváros után egy hirtelen váltással Pécsről (akkor még: a szénvárosról) kezd beszélni. Én is oda kerültem még '93 tavaszán, de aztán még visszatértem egy félévre Szegedre, befejezni a főiskolát. Arra is emlékszem még, hogy a Pehotnij-kötetet Szegeden vásároltam meg, a főpályaudvarra menet ott volt a kezemben, azt olvastam, miközben a vonat kigördült az állomásról, és elindultam hazafelé.

Padova, 2013. november

(a Trieszti-öböl)

Ahogy az éjszaka kellős közepén befut az autóbusz Triesztbe, félálomban észreveszed a hegyoldalra meredeken felfutó lámpafényeket. Amikor felébredsz és egyáltalán rájössz, hogy hol is vagy (nem kell sokat gondolkodnod rajta, onnan jössz rá, hogy megáll a busz a monarchiabéli vasútállomás előtt, és a sofőr bemondja, hogy Trieszt), először nem Ottlik jut eszedbe, hanem Verne, még inkább az a rohadék Sárkány és Torontál Simon, az álnok szívű bankár (ugye, megint a bankárok?; Verne Gyula mindent tudott előre!), akik ebből a városból fúrták meg a magyar szabadság ügyét, kotorták szét a szabadságharc féltve őrzött, pislákoló parazsát, és juttatták az osztrák rendőrség vértől izamos kezére Sándor Mátyás gróft (Bujtor István). Ottlik akkor jut eszedbe, amikor a busz visszafordul, és ekkor a te ablakod oldalán terül el a Trieszti-öböl: hatalmas sötét folt, némi csillogás itt-ott, tulajdonképpen semmit sem látni belőle, inkább csak tudni lehet, hogy ott van. Hajnali négy óra. A *hatalmas*, az csak egy szó, mondhatod helyette egyszerűen, hogy *nagy*, mert sem ennek, sem annak nem voltál tisztában a jelentésével: buszotok visszafelé már vagy negyedórája, és még mindig ott az öböl, és ekkor kapsz némi halvány – és minden bizonnyal még mindig igencsak téves – benyomást a tengerre vonatkozó léptéktévesztésedről.

(a pálma)

Goethe pálmájára például nyugodtan mondhatod, hogy hatalmas: amikor felemeled a fejed, hátrahajolsz és a lombját vizslatod, akkor sem gondolod beláthatatlannak, noha tényleg jókora darab. Több egymásba fonódó törzset is növesztett az idők folyamán. 1585-ben ültették, ő az Orto Botanico legrégebb lakója, és azóta nevezik Goethe pálmájának, amióta a Mester 1790-ben erre járt, majd megemlékezett róla. Egy üvegházat emeltek fölé,

a lombja közt egy feketerigó motoz.

(Otthon aztán lapozgatod az *Utazás Itáliában*, de a magyar kiadás szemelvényes, nem találsz benne, és nem találsz a neten sem a német szövegben, sem a *Der Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* internetes kiadásában; utóbbiban az általában vett pálma általában vett elemzése megvan, de arra nincs utalás, hogy éppen Padovában figyelt föl volna rá Goethe. Lehet, hogy a levelezésben kellene keresni? Mindegy, feladod.)

Az Orto Botanico a világ legrégebbi botanikus kertje, 1545-ös alapítású. Kis kertcskék, parkocskák, lugasok egybeépített sorozata. November dereka valószínűleg nem a legkedvezőbb időpont a meglátogatására, de így is impozáns, olyan, mint egy kertbe oltott ismeretterjesztő könyv: emitt a ritkaságok, ott a mérgező növények szép sorban, külön részen az északi fajták, kis, rekeszekkel elválasztott tavacszában a vízinövények, és így tovább. A gyakorlatilag alvás nélkül töltött éjszakát követően a megérkezés izgalma frissen tartott benneteket, így hát nekivágtatok a városnak; most az Orto Botanico padján, a meleg őszi napsütésben szakad rátok a fáradtság, és nyitott szemmel bóbiskoltok, miközben a kert macskája, egy dús bundájú, koromfekete kandúr a házigazda magabiztosságával, nyugodt, puha léptekkel vonul el előttetek. A szokásos délelőtti körútját végzi nyilván.

(felhívás az olvasóhoz)

*Vándor, múzsai szörfös, kommenteld ide, kérlek:
Pádua pálmáját Goethe hol írja le vajh?*

(kézben tartott lelkek)

Giottót abszolváljátok, rövid álldogálás a Scrovegni-kápolna előtt, aztán végig kell nézni az előtérben a rövidfilmet, míg odabenn páratlanítják a teret az előző csoport után. Negyedóra jut a látogatásra, nem igazán bőre szabott idő. A bejárat fölött az *Utolsó ítélet*, az üdvözültek a rendezői balon karba rendeződnek, miközben a fél térdre ereszkedett Enrico Scrovegni felajánlja a kápolna makettjét a Szent Szűznek, mintegy kivásárolva ezzel papáját, az uzsorán meggazdagodott Reginaldót a kárhozatból, ahova Dante a *Pokol* XVII. énekében elhelyezte. A rendezői jobbon pedig

a kárhozottak: hatalmas tűzfolyam viszi őket a mélybe, akárha valami lefolyó, ahol az apró kis kápódémonok már el is ragadják, aztán ütik-ve-rik, kínozzák és gyakják őket, köztük minden biztonnal Reginaldo degli Scrovegni kevésbé befolyásos pályatársait is. A freskókat 2001-2002-ben restaurálták, és többek között itt derült fény néhány apró részletre: Giotto például a betlehemi gyermekmészárlás jelenetében könnyeket festett az anyák arcára, fönn, a magasban. Onnan, ahol a néző áll, ezt persze nem látni, mint ahogy nyilván annak idején sem lehetett.

Kombinált jegyet adnak, egyszerre szól a kápolnára és a múzeumra, és a múzeumlátogatást nem lehet eltolni másnapra. Okulva a tavalyelőtti tapasztalaton, miszerint egy szuszra lehetetlen ennyi mindent alaposan megnézni, az elején és a végén csak átszaladtok (eleje: az egyiptomi és az etruszk anyag, meg persze a római ókor; a vége: a tizenharmadik század). A tárlat közepe táján egy kis kápolnát mintázó teremben aztán ott vannak a trecento mester, Guariento di Arpo fatáblákra festett, valóban túlvilági angyalai. Úgy helyezték el őket, mint ahogy annak idején a kápolnafalon voltak, alulról fölfelé kell nézni. Egyes angyalok ronda kis démonokat döfnek keresztül a hosszú lándzsájukkal, a mozdulatban érződik némi kecses rutinszerűség, más angyalok kezében pedig mintha aprócska kesztyűbábok volnának: pici emberi lelkeket tartanak vigyázva, óvatosan.

Másnap a házigazdátok, Patrizia mutatja meg, hogy honnan került az anyag a múzeumba. A Carrara-család egykori kápolnájából alakították ki az Akadémia dísztermét, onnan kellett elbontani az egyik falat, azon voltak a táblaképek. (Aztán sokáig egy folyosón heverték, amíg végre össze nem szedték őket.) A díszterem épp aznap látogatható: a régi falán ott a nagy Guariento-freskó, egyetlen kompozíció, a mester épületfalakkal, árkádokkal teremt átjárást a különböző bibliai jelenetek között. Az épület a Carrarák palotája volt egykor; mellette komoly, sűrű, téglaberakásos építmény magasodik, egy iskola. Ez új, mondja Patrizia, tizenkilencedik századi.

(konyak)

Az ázsiai fiú áttör az olaszok gyűrűjén, és elkecseregett tigrisugrással igyekszik bejutni a taxiba. Elsőre elhibázza, a földön csattan, kiröhögik. Aztán ismét átverekszik magát rajtuk, a feje már benn van, a fenéke még kilóg; a kabátjánál fogva egy középkorú nő rángatja kifelé. A fél kezében egy

térképet szorongat, miközben azt kiabálja, hogy ő hívta az autót. Végül sikerül bejutnia, és elmeg – már ő is vagy félórája próbálkozott kocsit fogni. Hiába a telt házú koncert, a Gran Teatro Geox parkolójában egyetlen taxi sem várakozik: biztos azt gondolják, hogy mindenki autóval érkezik. Az emberek a sztráda szélén állnak, integetnek, és amint megáll egy taxi, csoportosulás támad körülötte. Túlzott szervezettségről, de különösebb felebaráti érzületről sem lehet beszélni, van olyan kocsi, amelyet egyetlen ember visz el. Nektek körülbelül ötven percbe telik kocsit fogni; bár fölirtad a taxitársaság telefonszámát, amelyet a koncertterem honlapja ajánlott, basznak fölvenni. Igaz, legalább az eső nem esik, úgy azért rondábban festene a dolog.

Tíz év alatt hetedszer láttad Dylant, és időközben készre kalapáltad a tetszetős dumát, miszerint olyan volna, mint a jó borok, minden évjárata más és más. Az ideai műsorban nincs semmi rock'n roll és semmi rhythm and blues, és szinte semmi a hatvanas évek dalaiból. Ehelyett egy csomó dal a sötét és szomorú *Tempest*ről, valcer meg szving, öregesen, letisztultan. Ami pedig a hőskorszakból való, mint a radikálisan újragondolt *She Belongs to Me*, az is inkább olyan, mint egy gyászének. A koncert közepén húszperces szünet, kimehetsz inni egyet, aranyárban úgyis ritkán sörözöl. A második rész, ha lehet, még bensőségebb, nem szükséges hozzá befurakodni a tömegbe, nincs semmi közönségvadítás (noha a közönség persze tapssal és hangos biztatással jutalmaz minden nüanszot), szép melankolikusan szól a *Simple Twist of Fate*, keringő lesz a *Hard Rain*ből és így tovább. Nem, most tényleg nem működik a borhasonlat, az az érzésed, hogy sokkal inkább valami érett, öreg konyak ez.

(két bazilika)

A Szent Antal bazilikában látjátok az ereklyéket, a szent állkapcsát és nyelvét: apró, fekete csomó az aranyozott ereklyetartóban. A hozzá fohászoló hívek a sírkövénél állnak, fél kezükkel érintve a kőtömböt. A fekete nő jut az eszedbe, akit két éve láttál ugyanezen a helyen: előtte egy nyitott babakocsiban egy kisfiú aludt, furcsán kitekeredett pózban, ő pedig – mit is csinált? Némán fohászodott volna? Igaz, hogy egy hang nem jött ki a torkán, de mégsem lehet némának nevezni. A babakocsi fölött enyhén előrehajolva fájdalommal arckifejezéssel, a fejét csóválva, harsányan gesztikulált, és csak mondta, mondta, egyetlen hang nélkül. Egyszerre könyörgött,

vitatkozott és veszekedett: talán még az alkudozáshoz állt a legközelebb ez a némajáték. És most is ott állnak a hívek a nagy sírkő mögött, a nagy sírkövet megérintve, fotókat, könyörgéseket, felajánlásokat helyezve el. Van az egészben valami számotokra szokatlan, keresetlen, közvetlen testiség, mint ahogy a Santa Giustina bazilika főoltáránál, a lépcső két oldalán elhelyezett ételadományokban is: nagy szőlőhalmok, déligyümölcsök, vekni kenyerek, sonkák, borok szakajtószámra.

A Santa Giustinába belépve elfog a szédülés, kinyílik a tér. Óriási fehér oszlopok, fölül ablakos kupolák karzatokkal. Kell hozzá pár perc, hogy rájössz a magyarázatra: a főhajó teljesen dísztelen, sehol egy festmény vagy egy szobor, köröskörül csupán az oszlopok ölelte csarnok, odafönn pedig a magasba kanyarodó ívek. Az oldalkápolnák oltárai és oldalfalai persze díszítettek, de maga a belső tér csak és kizárólag a monumentalitást sugározza: aki itt belép, kap egy kiadós tockost fönről, valahonnan. Az altemplomban ott áll az ólomláda, amelyben Szent Lukács evangélista maradványait ideszállították; nem bírod ki, benyúlsz a farácson, és megérinted. A kápolnák közül aztán a Capello della Pietà előtt állsz meg hosszabban, Filippo Parodi oltárszobra (1689) szintiszta barokk őrülettel indázik és hullámozik. Fényképezni persze nem akartok idebenn, sebjaj, majd keresel a neten egy linket. Hosszasan elüldögéltek a padban, izlelgetitek a tockos utórezgéseit. Odajön egy idős apáca, csupa mosoly, egyházi kiadványokat kínál a látogatóknak, kizárólag olasz nyelven, és csak olaszul beszél, néhány udvarias gesztust és széles mosolyokat váltogat.

(a Macska-bástya)

Padovát mindkét világháborúban bombázták. 1916. november 11-én német találat érte a vasútállomás közelében álló Macska-bástyát, a Bastione della Gattát. A bástya alatt óvóhely volt, kilencvenhárman lelték ott a halálukat aznap, köztük teljes családok is. 1924-ben aztán a bástya helyére víztornyot emeltek, és a torony aljában kapott helyet a kis kápolna, a Capella della Gatta. Misét nem tartanak benne; hosszú időn át raktárként használták, aztán öt éve nyitották meg emlékhelyként, minden esztendőben csupán pár napon át látogatható a novemberi évforduló környékén. Egy aláírásgyűjtő íven csatlakoztok a felhíváshoz, hogy a város vegye állandó használatba. Körös-körül vörösre festett betonoszlopok, a plafonjáról egy medúzafej tekint alá: a víz elmossa a vért, ez a gondolat hívta életre a

kápolnát annak idején. A fejetek fölött persze ott az igazán nem metaforikus, soktonnányi víztömeg.

Ez már az utolsó nap délutánja, tesztek egy nagy sétát belvárosban, megbámulva még egyszer az utcákat, a házakat, este pedig buszra szálltok. Trieszt előtt utolér az eső, a városba érve úgy szakad, mintha tényleg mindent el akarna mosni. Az öböl, tudod, ott van valahol, de visszafelé más utat választ a sofőr, és ezúttal tényleg nem látsz belőle semmit.

•••

A verses felhívásra Radnóti Sándor válaszolt, a kommentjét szíves engedélyével itt közlöm: Kedves Jóska, szép disztichonodra („Vándor, múzsai szörfös, kommenteld ide, kérlek: / Pádua pálmáját Goethe hol írja le vajh?”) íme a válasz: a *Geschichte meines botanisches Studiums*ban (1817/1831). Azt írja, hogy amikor a páduai botanikuskertbe belépett, először a *Bignonia radicans* tűzvörös harangjai ragadták el a szemét, majd egy legyezőpálma vonta magára a figyelmét, ahol szerencsés módon az egyszerű, lándzsaformájú első levelektől a legyező teljes kibomlásáig mindent megfigyelhetett, és mindezt még a kertésszel is elmagyaráztatta magának. sőt, néhány levelet egy nagy kartonpapírban magával is vitt, amelyet azóta is fétisként őriz. (A negyvenkötetes *Jubileumsausgabe*, 39. köt. – *Schriften zur Naturwissenschaft* –, 311. k.) Tanulságos, hogy a háló információi egymástól veszik át a téves ismeretet, hogy ez a *Növények metamorfózisában* volna megtalálható.

Az (el)olvasatlan könyvek

Borisz Akunyin *Leviathan* című bűnügyi regényében az egyik szereplő egymás után kétszer is olyan helyen üti föl a Bibliát, ahonnan a saját sorsára nézve baljós értelmű figyelmeztetést olvas ki. Fokozódó zavarát egy újabb próbával igyekezik leküzdeni: „...akkor, valamilyen misztikus élmény hatása alatt, remegő kezekkel harmadszor is felnyitottam a Könyvet, s lázas tekintetem megakadt a Számok könyvének egyik unalmas helyén, ahol könyvelői aprólékossággal fel van sorolva Izrael népének összes áldozathozatala. Erre megnyugodtam, meghúztam az ezüstcsengő zsinórját, s megkértem a stewardot, hogy hozzon forró csokoládét.”

Olvastad a Bibliát? Igen, de nem az egészet? *Lényegében* igen?

Ejnye. Pedig alpmű.

Nos, a nagy és vaskos alpműveket a legtöbb esetben kézikönyvszerűen szoktuk használni. Olvastuk a “fontos” részeket (vagy azokat, amelyekből vizsgáznunk kellett). Más részeket átlapoztunk. Ott áll vigyázzban a polcon szegény Hegel-összes, bármikor fölcsapatom a szükséges paragrafust a hindu földalatti építményekről. *Esztétikai előadások*, harmadik rész, első szakasz, második fejezet, egy per á.

A *par excellence* alpművek azok, amelyeket az is ismer, aki nem olvasta őket. Így működik a kultúránk: ezek a könyvek hatalmas cseppkövekként építik-folytatják a történeteinket. Homérosz. János jelenései. Az *Ezeregyéjszaka*. Ha nem vesszük kézbe, akkor is folyton-folyvást olvasuk őket. A szó mélyebb értelmében az alpművek sohasem (el)olvasatlan könyvek.

*

A szó köznapi értelmében vett (el)olvasatlan könyveket két csoportra oszthatjuk: vannak, amelyekről számon tartjuk, hogy nem olvastuk őket,

illetve vannak, amelyekről nem tartjuk számon. Ez utóbbiakkal nincs különösebb dolgunk, legföljebb egy-egy könyvtárban széttekintve érezzük a borgeszi zabszemet az oblomovi fenekünkben.

A kötelezően elolvasandó (el)olvasatlan művek velejárója azért nem csupán a meg-megújuló szégyenérzet. Ezek az elmulasztott olvasmányok a lelkipurdalás stimuláló hatása révén bizonyos értelemben hűségesebben elkísérnek, mint a már olvasott könyvek; egyébként pedig, lévén – legalábbis a közhelyek szintjén vagy nyolcvanas évek eleji lengyel-román-NSZK koprodukciós tévéjátékok révén – közismertek, bármikor simán letagadható, hogy ne olvastuk volna őket. Attól nyilatkozni még lehet róluk. Régen volt meg, már nem emlékszem pontosan. Tényleg, újra elő kellene venni. (Egyébként valóban nem tudom, hol olvastam vagy hallottam, hogy Babits a saját bevallása szerint nem olvasta *A Lusiadákat* – aztán az anekdota végén persze kiderül, hogy mindez annyit jelent, hogy nem portugálul olvasta, csak valami rossz német fordításban. Ennyit még a nemolvasás különböző típusai közötti komoly különbségekről.)

Az újabb keletű, divatos művekkel kapcsolatban annyira azért nem jellemző a szégyenérzet. Másféle kussolás virágzik körülöttük, sőt, akár büszke is lehet rá az ember, hogy ő nem rohan a nyájjal. Van, akinek fontos, hogy naprakész legyen, és van, aki inkább a fatalizmus lyukas garasára váltja be a frissen értesültség aprópénzét. Mindketten tisztában vannak vele, hogy az élet jóvátehetetlenül rövid, ezért az egyikük elébe megy, a másikuk pedig bevárja otthon, és addig is iszik egy forró csokoládét.

(Az újabb keletű (el)olvasatlan könyvek halmazának egyébként létezik még egy kellemetlen alcsoportja: nem olvastad, de neked dedikálták. Ezekről most nem beszélnek.)

*

Az (el)olvasatlan könyvek vagy ott vannak a polcunkon, vagy nincsenek. Amelyek ott vannak, azok közül némelyik híres vagy legalábbis valamilyen okból ismert könyv. Idáig az effajta könyvekről beszéltem. A legkedvesebb (el)olvasatlan könyveim mégiscsak azok, amelyekről szinte semmit nem tudok, csak éppen régi ismerősök – ahogy a számomra legfontosabb ismeretlenek is azok, akiket nap mint nap látok az utcán, és akikről semmit

nem tudok azon kívül, hogy ismerős az arcuk, vagyis hogy ugyanabban a városban lakunk.

Ez az elolvasatlan könyv legjobb fajtája: részévé válik az életteremnek, és az otthonosság biztonságát kölcsönzi neki. Vatta a világárva papundekliban.

Nem saját gyűjtés, hanem családi örökség. Régi könyvnek kell lennie. Végigkíséri az életemet, csábító teljességet ígérő címeikkel. *Vihar az Égei-tengeren. Timbuktuból jövök. Egy boldog élet* – ha meggondolom, a boldog élethez már-már elég a tudat, hogy karnyújtásnyira áll tőlem egy könyv, ilyen címmel. *India monszun előtt. A zsiráfok inni mennek. Háború és béke* (vicceltem).

Kisebb részben szépirodalom, nagyobb részt földrajzi felfedező, útleírások, ismeretterjesztő történelmi munkák. Nem olvasásra használom őket, hanem az aurát biztosítják. Féregjáratok a végtelenbe, mert amíg nem lapozom fel őket, a világ minden története bennük lehet.

A kamaszkori szobámban állnak, egy hatalmas, mindent uraló könyvespolcon. Ha egyedül vagyok, pihenő vulkánok, hallom a szortyogásukat. Nem vittem belőlük magammal egyik költözésem során sem, hogyan és minek is. Hazajárok hozzájuk. Ha életfogytiglan bezárnának ebbe a szobába, akadna egerutam épp elég.

Az írások eredeti megjelenési helye

- A mottó, *Magyar Narancs*, 2004/24.
- 1991 (Örvényben címmel), Kiss Ilona szerk.: *Budapest 1990–2010. Egy szabad város 20 éve*. Budapest Főváros Önkormányzata Főpolgármesteri Hivatala, Bp. 2010.
- Mikor volt '89? Kemény István: A királynál, *Jelenkor*, 2013. május.
- A rendszerváltás csöndje. Fekete Richárd: Bányaidő, *www.litera.hu*, 2016. II. 20.
- Asterix-füzetek, *Ex Symposion*, 2013/82 (Exjugó lexikon)
- Meteorkövek. Határ Győző és Rubin Szilárd, *Tiszatáj*, 2013/2.
- Buster Keaton Auschwitzban. Széljegyzet a Sorstalansághoz, *Műpa Magazin*, 2015. nov.-dec.
- A semmirekellők. Déry Tibor: A befejezetlen mondat, *Holmi*, 2008. december.
- Az Omerta margójára. Tompa Andrea: Omerta, *Műút* 2017062
- Vízjelek és szellemképek. Mészöly Miklós: Pontos történetek útközben. *Látó*, 2018. június.
- A vakond szava. A kis vakond-rajzfilmekről *Magyar Hírlap*, 2005. december 17.
- Pop, csajok, satöbbi. Bram Stoker: Drakula, *Magyar Narancs*, 2007/1–2.
- Autentikus karaoke. Punk. No One Is Innocent. Art, Style, Revolt, *Magyar Narancs*, 2008/29.

- Vissza a városba. Király Tamás divatbemutatója, *Magyar Hírlap*, 2005. május 20.
- A háború bohócai. Matei Visniec: Lovak az ablakban, *www.revizoronline.hu*, 2009. X. 01.
- Öt tételben. Féner Tamás: Potpourri, *www.revizoronline.hu*, 2009. II. 15.
- A korszerűtlenség retorikája. Annie Leibovitz: Fényképek, *Déli Felhő*, 1998/4. Az írás a Soros Alapítvány C3 Központja Kuratóriumának támogatásával készült, a <http://www.c3.hu/fresh.html> honlapon megjelent szöveg átdolgozott változata.
- A közös nevező. Schaár Erzsébet: „Utca”, *www.revizoronline.hu*, 2009. VI. 24. Kötetben: „Der gemeinsame Nenner, Die »Straße« von Erzsébet Schaár”, in Wilhelm Droste – Éva Zádor (Hrsg.): *Pécs. Eine Reise- und Lesebuch*, Arco Verlag und Drei Raben, Zeitschrift für ungarische Kultur, Wuppertal, 2010.
- Szellemképes Csontváryk. Pszeudo Csontváryk. Csontváry-hamisítványok kiállítása, *www.revizoronline.hu*, 2011. III. 10.
- Igazság és módszer. Sinkovics Ede: Made in China Vol. 1, *www.revizoronline.hu*, 2009. IV. 05.
- Átvilágítás. Feljegyzések *Az elveszett szaloncukor* megtalálásáról. *Jelenkor*, 2018/6.
- A vallásháborúról, *www.litera.hu*, 2008. december 7.
- Arkhimédész vs. Münchhausen. Jelenetek a versek életéből, *Élet és Irodalom*, 2018/21.
- Komoly dolog. Karinthy Frigyes költészetéről, *Jelenkor*, 2017/5. Kötetben: *Karinthy Frigyes összegyűjtött versei* (s. a. r. Kőrösi Imre), Magvető, Bp., 2017.
- Szögek a szájban. Czákó Gábor: +, *Holmi*, 2012. július.
- Janikovszky-jegyzetek, *Élet és Irodalom*, 2011/31.
- Vándorparadicsom, *Magyar Hírlap*, 2006. január 14.
- Laudáció Lábass Endre Déry-díjához, *www.litera.hu*, 2017. X. 14.
- Lomizás a végtelenben. Lábass Endre: Árnyékkereskedő, *Magyar Narancs*, 2018/8.
- Baka, Szeged. Emlékpróba, *Holmi*, 2014/10.
- Padova, 2013. november, *www.jelenkor.net*, 2012. I. 2; 2012. I. 6.
- Az (el)olvasatlan könyvek, *Magyar Narancs*, 2005/1.

Megjelenteti
a Műút folyóirat szerkesztősége
www.muut.hu
www.facebook.com/muutfolyoirat
www.twitter.com/muut_folyoirat

Kiadja a Szépmesterségek Alapítvány Miskolcon
Felelős kiadó: Kishonthy Zsolt

Szerkesztette: Jenei László

Könyvterv és nyomdai előkészítés: Tellinger András

Az első borítón egy padovai graffiti látható, a felvételt
a szerző készítette; a hátoldalon található képregény
a szerző munkája 1987–88-ból, az eredeti példány
Varga Bálint tulajdona.

A szerző a kötet megírásának az idején
a Nemzeti Kulturális Alap
ösztöndíj-támogatásában részesült.

A könyv megjelenését
a Nemzeti Kulturális Alap támogatta



Nemzeti Kulturális Alap

Nyomdai munkák: Tipo-Top nyomda, Miskolc
Felelős vezető: Solymosi Róbert

Keresztesi József
(1970)

Hamisopera.
Kritikák 1999–2007 (2007)

A Karácsondi út.
A Szőranya és az Új Párduc
zenekarok dalszövegeiből (2009)

Rubin Szilárd - pályarajz (2012)

Anabázis. Esszék, kritikák (2013)

Mit eszik a micsoda?
Gyerekkersek (2015)



2500 Ft

KÉPREGÉNY

írta és rajzolta
Kerényi János



A KIL NYOSZI HÁRFÉLÉ
BALLAGOTT

EGYSZER CSAK TALÁLKOZTUNK A KALANDORÚ
MAGYAROKKAL.



SZERETNÉM TÖL, MAGYAROK.

OLYAN JÓ NEKEM, HOGY MINDEN
LÁTTOK A MAGYVILÁGBAN. SAJNOS ÉN TÚL KICSI VAGYOK, NEM LÁTOK KI
INNEN, MAGAS NEKEM A VÁRPÁ-T-MEDENCE!



Egyet se félsz, NYHALSKA, SEGITÜNK NEMK RASTAD!

A MAGYAROK EGYMÁS NYAKÁRA HAGTAK, HOGY A NYUSZI
KILÁSSON.



MOST MÁR JÓ LÁTOD,
NYUSZKA?

KUSS, NEM VAGYOK NYUSZKA,
HAREM NYÚL ÚR. ÉS NE
BREG-MOLÓZJATOK FOLYTAN!



AZÓTA IS
ÁLLNAK, HA MEG
NEM HALTAK.

Vége van