JELENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

KONRÁD GYÖRGY: Ha megkérdezik *(regényrészlet)* 705
TOLNAI OTTÓ verse 714
LÁNG ZSOLT: A Felügyelő és a kórboncnok találkozása *(novella)* 719
SZILASI LÁSZLÓ: *„Kiknek bor lelkök" (Tinódi Sebestyén a borfogyasztás hatásairól: a bor minőségéről szóló kritikai beszéd kezdetei a magyar kultúrában)* 725
BENEY ZSUZSA versei 734
NAGY GÁSPÁR versei 736
MAKAY IDA versei 739
TATÁR SÁNDOR versei 741
ZELKI JÁNOS versei 744
ACSAI ROLAND verse 746
PODMANICZKY SZILÁRD: Az utolsó vizelet *(novella)* 748
GYŐREI ZSOLT–SCHLACHTOVSZKY CSABA verse 750
HAVASI ATTILA versei 752
VARRÓ DÁNIEL verse 753

*

BERTÓK LÁSZLÓ verse 755
GARACZI LÁSZLÓ: Hogyan teljesült életem leghőbb vágya? *(novella)* 756
MÁRTON LÁSZLÓ: Sárga lap *(elbeszélés)* 758

*

OROSZ MAGDOLNA: „A nyelv elégtelensége" *(Képleírás a német romantikában)* 765
WILHELM HEINRICH WACKENRODER: Egy művészetrajongó szerzetes szívbéli vallomásai *(részletek)* 780
HÁZAS NIKOLETTA: Ready-made, szójáték és ironikus esztétikai értékítélet *(tanulmány)* 793

*

KERESZTESI JÓZSEF: Új időknek új dalaival *(Varró Dániel: Túl a Maszat-hegyen. Muhi András és a pacák birodalma)* 808
SELYEM ZSUZSA: Glissando *(Láng Zsolt bestiáriumairól)* 813
GYŐRI ORSOLYA: Hallható és hallgató világok határán *(Láng Zsolt: Bestiárium Transylvaniae. A tűz és víz állatai)* 828
DÉRCZY PÉTER: Rejtélyes kalandok *(Láng Zsolt: A szomszéd nő)* 830
TÜSKÉS TIBOR: A csillagok éggömbje alatt *(Rajnai László: Fekete könyv. Napló)* 833
CSŰRÖS MIKLÓS: Az utókor figyelmébe *(Rajnai László: Az összművészet kísérlete)* 841

2004 JÚLIUS-AUGUSZTUS

WERNITZER JULIANNA: Mintha a tévé nézné őket *(Podmaniczky Szilárd: Feltétlen emberek)* 845
GÁCS ANNA: Szépen megöregedni *(Antal Balázs: Öreg)* 849
M. NAGY MIKLÓS: Versenyművek *(Margaret Atwood: A vak bérgyilkos)* 853

Folyóiratunk a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
Pécs Város Önkormányzata,
a Baranya Megyei Önkormányzat,
a PVV Rt. és a József Attila Alapítvány támogatásával jelenik meg.

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM

A Jelenkor az újságospavilonokon kívül a következő boltokban és elárusítóhelyeken kapható

PÉCSETT: Széchenyi István Jogi és Közgazdasági Könyvesbolt, Rókus u. 5/a. – JPTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. – Művészetek Háza, Széchenyi tér 7-8. – Írók Könyvesboltja, Kossuth Lajos u. 21. – Betűdzsungel, Király u. 9. – Zrínyi Könyvesbolt, Jókai u. 25. – Bagolyfészek Könyvesbolt és Antikvárium, Ferencesek u. 27. – Pécsi Kulturális Központ Információs Irodája, Széchenyi tér 1.

VIDÉKEN: **Baján:** Lord Könyvesbolt, Tóth Kálmán tér 1. – **Balatonfüreden:** Könyvesbolt, Tagore sétány – **Balatonlellén:** Könyvesbolt, Kossuth Lajos u. 9. – **Cegléden:** Lord Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – **Debrecenben:** SZIGET Egyetemi könyvesbolt, Kossuth Lajos Tudományegyetem – Lícium Könyvesbolt, Kálvin tér 2/c. – Ady Endre Könyvesbolt, Piac u. 26. – **Dunaújvárosban:** Lord Könyvesbolt, Vasmű út 5. – **Egerben:** Gárdonyi Géza Könyvesbolt, Széchenyi u. 12. – **Gödöllőn:** Fáma Könyvesbolt, Szabadság tér 9. – **Győrben:** Rónai Jácint Könyvesbolt, Széchenyi tér 7. – Könyvesház, Bajcsy-Zsilinszky út 35. – **Hódmezővásárhelyen:** Lord-Extra Könyvesbolt, Andrássy út 5–7. – **Kecskeméten:** Katona József Könyvesbolt, Szabadság tér 1. – Móra Ferenc Könyvesbolt, Szabadság tér 3/A – **Keszthelyen:** Helikon Könyvkereskedés, Kossuth L. u. 2. – **Komáromban:** Lord Könyvesbolt, Jókai tér 2. – **Kőszegen:** Városkapu Könyvesbolt, Városház u. 4. – **Mezőkövesden:** Könyvesbolt, Mátyás király u. 108. – **Miskolcon:** Egyetemi Könyvesbolt, Egyetemváros – Kazinczy Könyvesbolt, Széchenyi u. 33. – Széchenyi Könyvesbolt, Széchenyi u. 54. – **Mosonmagyaróvárott:** Könyvesbolt, Szent István u. 104. – **Nagykanizsán:** Zrínyi Miklós Könyvesház, Fő út 8. – **Nyíregyházán:** Bessenyei György Könyvesbolt, Kossuth tér 1. – **Pápán:** Pápai Könyvesház, Kossuth u. 3. – **Sárospatakon:** Comenius Könyvesbolt, Rákóczi u. 9. – **Sárváron:** Könyvesbolt, Batthyány u. 19–21. – **Siófokon:** Kó-Ma Könyv, Batthyány u. 33. – **Sopronban:** Vörös Cédrus Könyvkereskedés, Mátyás király u. 34/F – **Szegeden:** Sík Sándor Könyvesbolt, Oskola u. 27. – JATE bölcsészkari könyvárus – Buch Könyvesbolt, Dugonics tér 12. – Grand Café Mozi és Kávézó, Bibic u. 2. – Móra Ferenc Könyvesbolt, Kárász u. 5. – **Székesfehérvárott:** Vajda János Könyvesbolt, Fő u. 2. – **Szekszárdon:** Babits Mihály Könyvesbolt, Kölcsey ltp. 2. – **Szombathelyen:** Savaria Könyvesbolt, Mártírok tere 1. – A. Z. Könyvesbolt, Király u. 1. – **Tatabányán:** Szemethy és Tsa Könyvesbolt, Fő tér 15. – **Veszprémben:** Kölcsey Ferenc Könyvesbolt, Cserhát u. 7. – **Zalaegerszegen:** Simon István Könyvesház, Tüttösy u. 7.

BUDAPESTEN: Vince Könyvesbolt, I., Krisztina krt. 34. – Pont Könyvesbolt, V., Mérleg u. 6. – Magiszter Könyvesbolt, V., Városház u. 1. – Osiris-Századvég Könyvesbolt, V., Veres Pálné u. 4-6. – ELTE Jogi Kar, jegyzetbolt, V., Szerb u. 21–23. – Írók Boltja, VI., Andrássy út 45. – Cartafilus Kft boltjai a Kálvin téri, a Deák téri és a Kossuth téri metróaluljáróban – Odeon Videotéka, XIII., Hollán Ernő u. 7. – Stellium Könyvesbolt, V., Párizsi udvar – Helikon Könyvesbolt, VI., Bajcsy-Zsilinszky u. 37.

www.jelenkor.net

400,– Ft

JELENKOR

9 770447 642002

JELENKOR

XLVII. ÉVFOLYAM **7–8. szám**

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN
*
Szerkesztők
KERESZTESI JÓZSEF, NAGY BOGLÁRKA

Korrektor
KÖVI ANITA

Szerkesztőségi titkár
BEFTÁN KATALIN

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ
főmunkatárs

BALLA ZSÓFIA, CSUHAI ISTVÁN, PARTI NAGY LAJOS,
TAKÁTS JÓZSEF, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ
*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Király utca 21. I. emelet
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310-673, 215–305, 510–752, 510–753.
e-mail: jelenkor@axelero.hu
Szerkesztőségi fogadóórák minden hónap első csütörtökén 14-től 16 óráig
a Jelenkor szerkesztőségében.
Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. Minden felbélyegzett
válaszborítékkal ellátott küldeményt megválaszolunk.
Kiadja a Jelenkor Alapítvány
(Pécs, Király utca 21. Telefon: 72/310-673),
a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata és
a Baranya Megyei Önkormányzat támogatásával.
Felelős kiadó: dr. Hargitai János, a kuratórium elnöke.
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág.
Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,
Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Bp., VIII. Ker. Orczy tér 1. , Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900.).
További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu
Valamint közvetlenül vagy levélben kért postautalványon a szerkesztőség címén.
Előfizetési díj az I. félévre 2400,– Ft, a II. félévre 2000,– Ft,
egy évre belföldre: 4400,– Ft, külföldre: 11200,– Ft.
Megjelenik havonként.
A szedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.
Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécsett.
Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

BORI IMRE nyugalmazott egyetemi tanár, irodalomtörténész, a *Híd* főszerkesztője, a Szerb és a Magyar Tudományos Akadémia tagja 2004. április 22-én elhunyt. Emlékét megőrizzük.

*

BERTÓK LÁSZLÓ Kossuth-díjas költő elsőként nyerte el szülőfaluja, Vése díszpolgári címét. Ugyancsak a költőt köszöntötték május 27-én a pécsi Várkonyi Nándor Könyvtárban. Bertók Lászlóval *Háromkák* című kötetéről Ágoston Zoltán, a *Jelenkor* főszerkesztője beszélgetett, közreműködött *Németh János*, a Pécsi Nemzeti Színház színművésze.

*

A JELENKOR júniusi, színházi számát mutatta be *Nánay István* és *P. Müller Péter* június 11-én a pécsi Művészetek Házában. Az esten adták át a lap nívódíját, a Szinnyei Júlia-emlékdíjat, melyet idén *Parti Nagy Lajos* kapott. Laudációt mondott *Bertók László*.

*

A 75. ÜNNEPI KÖNYVHÉT alkalmából kötetbemutatókat rendeztek június 3. és 12. között Pécsett, a Széchenyi téren. Az olvasók beszélgetéseket hallhattak többek között *Bánki Éva, Bertók László, Hans-Henning Paetzke, Konrád György, Marc Martin, Méhes Károly, Tasnádi István* és *Vörös István* köteteiről.

*

BALOGH ROBERT *Schvab legendariom (Álmoskönyv)* című könyvét mutatták be Pécsett a Művészetek Házában június 8-án. A szerzővel *Zalán Tibor* költő beszélgetett, közreműködött *Köles Ferenc*, a Pécsi Nemzeti Színház színművésze.

*

A NYÍLT FÓRUMON, a kortárs magyar dráma műhelytalálkozóján átadták a fórum idei legjobb művének járó Vilmos-díjat, melyet ezúttal két színdarab megosztva nyert el. A győztes munkák: Nényei Pál *Ők*, illetve Vörös István *A lélekevők* című darabjai.

Szerzőink

Konrád György (1933) – író, esszéista, szociológus, Budapesten él.
Tolnai Ottó (1940) – költő, író, Palicson él.
Láng Zsolt (1958) – író, Marosvásárhelyen él.
Podmaniczky Szilárd (1963) – író, költő, Szegeden él.
Nagy Gáspár (1949) – költő, Budakeszin él.
Makay Ida (1933) – költő, Véménden él.
Szilasi László (1964) – irodalomtörténész, Szegeden él.
Tatár Sándor (1962) – költő, műfordító, Törökbálinton él.
Zelki János (1949) – költő, szerkesztő, Budapesten él.
Acsai Roland (1975) – költő, Budapesten él.
Győrei Zsolt (1970) – dramaturg, drámaíró, költő, műfordító, Budapesten él.
Schlachtovszky Csaba (1970) – dramaturg, drámaíró, költő, műfordító, Budapesten él.
Havasi Attila (1972) – költő, műfordító, Budapesten él.
Varró Dániel (1977) – költő, műfordító, Budapesten él.
Bertók László (1935) – költő, Pécsett él.
Garaczi László (1956) – író, Budapesten él.
Márton László (1959) – író, műfordító, Budapesten él.
Orosz Magdolna (1951) – egyetemi tanár az ELTE BTK Német Nyelvű Irodalmak Tanszékén, Budapesten él.
Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1773-1798) – német író, művészetfilozófus.
Kelemen Pál (1977) – fordító, az ELTE PhD-hallgatója, Budapesten él.
Házas Nikoletta (1970) – esztéta, művészettörténész, Pécsett él.
Keresztesi József (1970) – kritikus, a *Jelenkor* szerkesztője.
Selyem Zsuzsa (1967) – irodalomtörténész, kritikus, Kolozsvárott él.
Győri Orsolya (1975) – kritikus, az ELTE PhD-hallgatója, Budapesten él.
Dérczy Péter (1951) – kritikus, az *Élet és Irodalom* prózarovatának szerkesztője, Budapesten él.
Tüskés Tibor (1930) – író, irodalomtörténész, a *Jelenkor* egykori főszerkesztője, Pécsett él.
Csűrös Miklós (1944) – irodalomtörténész, kritikus, Budapesten él.
Wernitzer Julianna (1959) – kritikus, irodalomtörténész, Budapesten él.
Gács Anna (1970) – kritikus, a *Beszélő* szerkesztője, Budapesten él.
M. Nagy Miklós (1963) – szerkesztő, műfordító, esszéíró, Budapesten él.

KONRÁD GYÖRGY

Ha megkérdezik

Ha megkérdezik, hogy van, Kalligaro általában azt mondja, hogy jól, néha meg odáig vetemedik, hogy azt mondja, nagyon jól, elvégre a puszta tény, hogy még él, és méghozzá különösebb testi fájdalmak nélkül, hálára kötelezi a sorssal szemben.

Gyermekkorában a kertben, a baromfiketrec előtt álldogálva, fültanúja volt egy párbeszédnek. Az egyik kakas a másik hogylétéről érdeklődött. A kérdezett azt mondta: boldog, hogy ízletes, morzsolt kukoricát kapott, és hogy nappal a ketrec előtt kapirgálhat. A másik keserűen felkacagott: „És azt nem láttad, hogy a húgunkat a szakácsnő kivette közülünk, és elvágta a nyakát?" „Az én nyakam nincsen elvágva, de úgy látom a tiéd sem" – mondta a boldog, epikureus kakas, de sehogy sem tudott megegyezni tragikus szemléletű barátjával.

Kalligaróhoz fordultak, akkor még nem járt iskolába, és még értette a baromfinép beszédét, nemkülönben a kecskéét és a gólyáét is. Uraim – mondta az ötéves békebíró –, az eset, amelynek önök mind a ketten szemtanúi voltak, megesett. Testvérhúguk ígéretes életének egy könyörtelen konyhakés vetett véget. A tapasztalat azt mutatja, hogy egy darabig még képesek vagyunk továbbélni a hozzánk tartozók halála után. Úgy hallottam, némelyik kakas szép kort él meg, aminek örülök, mivelhogy a kínai asztrológia szerint a kakas évében születtem, vagyis mondhatni, rokonok vagyunk. De hogy önökből, kedves uraim, előbbutóbb finom kakasleves lesz, netán fehérborral egy kissé megbolondítva, afelől nincsen kétségem. Egyikük azonban túl fogja élni, és – ahogy illik – meg fogja gyászolni a másikat.

A két kakas nyomban azon tanakodott, hogy ki lesz az első és ki a második. Ezen majdnem összevesztek, mert mind a kettő második akart lenni. Aztán tovább kapirgáltak, és a szemük okos bánattal volt tele.

Az *én* szó állandó használata unalmas, ezért ennek a könyvnek a hősét időnként Kalligarónak nevezem. Kalligaro van, mert nevet adtam neki, és olykor a névből kibújik egy ember. Ezt a nevet Hegymagason, egy Balaton-felvidéki faluban találtam, kútkávákon, itatóvályúkon, megtetszett és eltulajdonítottam. Szükségem van erre a talált névre, hogy némelykor harmadik személyben beszélhessek egy emberről, akivel már hetven éve együtt élek, és akinek szívesen jósolnék világkörüli csavargásokat, félő azonban, hogy ez csak badar hetvenkedés lenne.

Lassan értettem meg, hogy az ilyen kútból-kikelt alakoktól sok minden kitelik. Kalligaro fel tud venni engem magára, és nem riad vissza a személyiségszínlelés bűncselekményétől sem. Elvált tőlem és kalandokba bocsátkozott, amelyeket én nem igényeltem, nincs előtte átutazhatatlan távolság, behunyja a szemét és áthelyeződik. Amúgy civilben a levitáció tanára, de csak azoknak árulja el a lebegés titkait, akik maguk is lebegve jönnek. Én is kóválygok a múltjában, máskor meg előrelesek valahova, ahol még nem jártam, de ahova felderítőként magam elé küldöm Kalligarót. Engedélyezem, hogy rögtönözzön, szemlélődjön és szórakozzon kedve szerint. Meglepően hasonlítunk egymásra, még a dörmögésünk is, de valahogy ő a kedvesebb, a társaságképesebb, a troglodita szörny én vagyok. Kalligaro Berlinben hat éven át a művészeti akadémia elnökét játszotta, és őszinte meglepődésemre nem kergették ki cirokseprűvel a város határáig, hogy soha eszébe ne jusson visszatérni.

Már magam sem mindig tudom, hogy ki az alany itt. Kalligaro sok minden volt már, ami én magam is voltam valaha, de sok olyasmit is művelt, amit én soha. Például tanulmányozta az írásaimat, személyes viszonylataimat, belém dolgozta magát, és egy darabig beérte ezzel, de aztán nagy merészen arra is kedve támadt, hogy mint egy önkényes házfoglaló, belülről is elfoglaljon engem, ami már szinte átlényegülés. Tetőtől talpig az adataimba öltözött, és attól tartok, bárki összecserélné velem. Már többet tud rólam, mint én magamról. Nem szabadulhatok meg tőle, és lehet, hogy nem is akarok.

Amíg Kalligaro tevékenykedik, addig én lophatom a napot. Menj csak, Kalligaro professzor (az ilyen szélháziak mind professzorok és doktorok), és vidd a cókmókot. Menj a sűrűségbe olyan feladatokkal, amelyek fontosak, nemesek és a közélettel a legidőszerűbben összefüggenek. Mint a postagalamb-tenyésztő, eleresztelek, húzz fel a magasba, menj a célra, majd visszajössz. Repülj, tartsál előadásokat, társalogj, vacsorázz, koccintsál, mosolyogjál sokat és lefegyverzően. Én meg itt maradok abban a burokban, amely mindenhol rajtam van.

Kalligaro elhatározta, hogy megpróbálja elsajátítani az üresség tudományát. Ez neked menni fog, mondtam neki, de nem sértődött meg. Megátalkodottan jól érzi magát. Van úgy, hogy belenézek egy közeli kútba, és nem látok semmit, csak a vödröt és a megsötétedett téglafalat. Ha követ dobok belé, csobban a víz odalenn. Fölé hajolva belekiabálok: „Kalligaro, gyere ki!" Aztán egyszer csak levél jön tőle, az áll benne, hogy fájhat a fejem és a lábam, kínlódhatok bármely nyavalyával, csak szóljak neki, általa ignorálhatom a bajt, szívesen átvállalja. Mindent átvesz tőlem, minden életrajzi adalékomat.

Egyszer csak séta közben a kútból szemem láttára kiszállva Kalligaro elém állt, és nyájasan nyújtotta a kezét kislányunknak, Zsuzsinak, aki a jövevény kedvéért nem volt rest engem faképnél hagyni. Kalligaro belépett a családunkba, és jóformán mindent elfoglalt, ami elfoglalható. A karját kínálta anyámnak, és persze ő sem vesz észre semmit. Sőt, ez a Kalligaro még szorgalmasabban hordja a csemegét anyámnak, úgyhogy ő csak annyit gondol, hogy a fia most, lám, figyelmesebb. Hízeleg és udvarol a feleségemnek, nevetésre ingerli, ami persze jól jön, mert egy háromgyerekes anyának némelykor elege van az egésznapos rohangálásból, intézkedésből, gyerekvisításból, szeszélyeskedésből, disznóólból, ilyenkor a panasz az enyém, de Jutka erre a szemfényvesztő házibarátra mosolyog.

Kalligaro meghajol az esetleges mai nap előtt, ez a birtoka, ittlétének eltűnő árnyéka. Most inkább nem helyeződik át egy ködalakba, egyik mondatról a másikra lép, nincs szöveget megelőző cselekmény, az észjárás maga a mese, egyik szó hívja a másikat, az emlékek elhatárolhatatlanul egymásba kapaszkodnak, és így lesz a könyv hosszúra nyúlt tartalomjegyzék. Kalligaro akkor tud a tárgyára figyelni, ha ő maga nem kérdés önmagának, ha nem kell tanakodnia azon, hogy mit csináljon holnap vagy jövő ilyenkor. Az önsajnálatot elhessenti, az olvasó felé fordított tükörrel hátrál.

Asztalhoz ülve folytatni próbálja tegnap félbehagyott magánbeszédét, neki az írás életfunkció, mint a testmozgás vagy a tisztálkodás. Fogdossa a golyóstollát, és az egyszer csak megindul, Kalligaro megy a tolla után. A gyermeki ránézés az első lépés, azután elkezdődik a sodrás, amit a pontosító sűrítés követ, a saját vállára áll. Később észleli, hogy az érvényes, megtartható szöveg kidomborodik a papírról.

Azt szánja másoknak, amit magának mond. A másik ember, mihelyt kilépett az ajtón, nyugalmas kép lesz, noha Kalligaro tudja, hogy a távozó önmagától nincsen távol, és egyáltalán nem nyugodt, de nincsen írás koncentráció, más szóval önzés nélkül. Munkaláz idején semmit sem utál jobban, mint a fecsegést. Aztán elszégyelli magát, és jön az irgalmas misztika.

Az arányos látáshoz távolság kell, visszatekintés és az egész bekeretezése. Nem érez bűnbánatot amiatt, hogy kötelezettségeiről időnként megfeledkezik. A köré záródó világot lezárható és hordozható kofferré alakítja át. A csapatokból kihúzódik, megnézi őket, eszébe sem jut, hogy törzsfő legyen, nem tervez akciókat senki ellen, a környezetét inkább érteni próbálja, szembenéz, de nem áll szemben vele.

Kalligaro minél kevesebb harcot igényel, éljen ki-ki a maga módján minél kevesebb tilalommal. Ha néha panaszkodik is, nem cserélne mással. Kalligaro indulatos kos, és nem mindig megértő, de már régen nem aszerint nézi jónak vagy rossznak az embereket, hogy őhozzá milyenek. Gyanakszik az ítéletekre, és átlép az eszmei sorompókon, kényelmes a közszerepléshez, és szívesebben tölti az éber órákat az asztalánál egyedül, nem akarja semmire sem rábeszélni az ismerőseit. Irodákban, gyűléstermekben otthontalan.

Ha telefonon felhívják, elég barátságos, de a távollevőknek nem ír, fájdalmasan, kínosan nem ír leveleket. Ha meglátogatják, vagy ha Kalligaro megy vendégségbe, nem undok. A találkozásokat inkább elfogadja, mint kezdeményezi.

Mindig talált annyi embert maga körül, amennyit el bírt fogyasztani, és Kalligaro nem fogyasztott belőlük többet, mint azok őbelőle. Nem kötöttek előnytelen cseréket, nem érzi magát adósnak. A büntetése belé van helyezve, és ő maga az ítéletvégrehajtója. Bűnei az erényeinek negatív tükörképei, a hold túlsó oldala, életének kevésbé megvilágított térsége.

Kedvességgel vásárolta meg a szabad idejét. Igyekszik kevésbé tartani másoktól és attól, amit mondanak, attól, amit megtanult, a kultúrától, amely körülveszi. Ha Kalligaro semmi különösebbet nem akar az emberektől, akkor nem kell azon buzgólkodnia, hogy tessen nekik. Rosszat mondanak róla? Annyi baj legyen, igazi bosszúságra nem ér rá.

A létezést általában jónak érzi, és úgy vette észre, hogy a derű ragadós. Nem gondolja, hogy amíg mások szomorkodnak, addig neki nem illik örülnie. Ugyanattól a kellemetlenségtől mások kétségbeestek, ő nem. Igyekszik arra figyelni, ami éppen van. A cél, a terv: menekülés a jelenből, Kalligaro pedig éppen abba szeretne megérkezni. Nincsen kötelezettsége semmilyen sokasággal, hivatallal szemben. Arra készül, hogy felgyulladjon az égetően fehér fény, és aztán semmi. A megdönthetetlen bizonyosság állítólag már úton van. Ne térj ki erőltetett társalgással a hallgatag munka elől. Kalligaro gyakran úgy érezte, hogy túl sokat beszélget, kevésbé unatkozott, amikor dolgozott. Személyes-naiv beszédével a megértés betanított munkása.

Ha az utcán gyereket lát, Kalligaro nézi, megbűvölődik tőle, szebb, mint a felnőttek. Örül, hogy az ő gyerekei és unokái éppen olyanok, amilyenek, figyeli őket, a nevelésükről lemond, kíváncsi rájuk. Látja az emberek hozzávetőleges fölcserélhetőségét. Mellőle sokan meghaltak, eltávoztak, és ő ezt túlélte. Minél öregebb az ember, annál nyugodtabban gyászol. Lehet, hogy ismerőseinek nagy része már halott. Hány élő van a fényképdobozban? Megyilkoltak, öngyilkosok és természetesen elmúlók; talán majd találkoznak valahol, Kalligaro fejében vagy ezeken az oldalakon.

A távoli közeli lett, mert elérhető, mert rácsodálkozhat. Ha kontinensközi repülőúton van, megszállja a kényszer, hogy az egész emberiséget mint egyetlen élőlényt gondolja el. Az utas az emberiséget tanulja, ha már volt sok más, akkor talán könnyebb elviselnie a halál gondolatát. Megsejt emberi állapotokat, a megértés munkájában az egész testével vesz részt, meghökkenéssel, undorral és ámulattal.

A mondatok között távolság, hézag van, amelyet az elképzelő megértésnek kell áthidalnia. A szerző nem lehet biztos abban, hogy vajon az olvasó követi-e, és nem ment-e még el a kedve attól, hogy hozzá hasonlóan lássa a világot. A világot olyan regénynek látja, melynek a szerzője egyetlen embertől és állattól sem tagadja meg a megértést, és ennek érdekében akár az erkölcsi rend alkalmi felfüggesztésére is hajlamos. Vonakodások és hajlandóságok, isteni rendről beszélni önkényes, vak alakulásról beszélni ugyancsak önkényes. Úszunk egy hullámon, a sodrásról nem ajánlatos megfeledkezni.

Összecsukódzást és mozdulatlanságot akar, noha kedvét leli a körülötte álló egy-két évszázados házak eklektikus-historista mohóságában, a díszítések őrületében, a túlzó szimbólumhalmozásban, a majmoló felzárkózásban a világvárosokhoz. Kimegy az erkélyre, a peóniák és hibiszkuszok alig észrevehető moz-

dulattal üdvözlik. Az utcasarokról valaki int, baráti alak, utánozhatatlan mosollyal. A város házhoz jön. Van az asztala előtt egy szobányi balkon, nézegeti a növényeit, néha már képes akár egy óra hosszat is elnézni a jegenyefa rezgő lombozatát.

A kávéházban csendesen szól a zongora, és hajlékony acélseprűvel a dob. Mi másra gondolna a vendég, mint a paráználkodásra? A depresszió holnap kezdődik, ez most a mániacsúcs. Kalligaro megborzong, a szalonzenekarnak is nevezhető cigányzenekar eljátsza a nemzeti himnuszt, mindenki föláll, egyik-másik szem sarkában könycseppek fénylenek.

Voltak városok, ahol Kalligaro szemtelen és frivol is tudott lenni, itt nem volt az, komoly volt és udvarias. Az arányérzék határain belül a magáévá tette a helyi ügyeket. Azért hazudok egy kicsit, hogy egy kicsit igazat mondhassak, suttogta a fülébe az ismeretlen vendég. „A hazugság színváltó és termékeny, ezzel szemben a valóság hazugság – szokta mondani Dixi, az elmés kávéházi semmirekellő. – Mi ez az állatias ragaszkodás a helyhez? Majdnem minden hely megfelelő, de nem egészen, ezért kell tovább menni. Ami a hátunk mögött van, az már nem érvényes. Magában, Kalligaro, az a rémes, hogy mindig az a pad a legjobb a világon, amelynek van szerencséje a maga növekvő súlyát tartani. Messzire néz, ami talán azzal is összefügg, hogy nem megy messzire."

Oldalról figyelem ezt a kútból felszállt Kalligarót mint látványt, külön megyünk, Kalligaro fontoskodik és fickándozik, mint Gogol novellájában az Orr, aki a tulajdonosától meglóg, és cilinderrel, bundában, sétapálcával hintóba száll. Kalligaro képes a bankban aláírni a nevemet, és én, ahelyett, hogy hamisítót kiáltanék, hallgatok. Mindenütt megjelenik, ahol én szoktam, fel-alá járkál az utcánkban, ácsorog könyvesboltokban, kávézik kávézókban, borozik borozókban, előadásokat tart és interjúkat ad helyettem.

Ebbe belenyugodhatnék, mint a férj, akinek lefűzik a nőjét, de ő ebbe nem hal bele, lehetnék most valaki más. Fatális eset, hogy ez a Kalligaro kinézett magának engem a lexikonból, és úgy döntött, hogy ezentúl ő viseli a képemet. A dologban az a figyelemreméltó, hogy ez neki jobban sikerül, mint nekem. Kalligaro mindenütt úgy lép fel, mintha ő lenne az igazi, engem meg a könyökével hátralökdös, vagy mint az ikertestvérét mutat be, aki valami száraz foglalkozást űz. Kárbecsüsnek mond egy biztosítótársaságnál.

Megesett már, hogy meguntam ezt a Kalligarót. „Hordd el magad, szemfényvesztő fráter!" Erre neki volt képe azt felelni, ha nem kotródom, majd ő perel be engem garázdaságért. Döntsön a bíróság, hogy melyikünk az igazi! Beperel továbbá hitelrontásért is: zavaros ostobaságaimmal ártok neki. És még ezt is mondta: „Eleget voltál már itt. Biztosan unod is már. Nem lehet olyan részegítő folyton önmagadat játszani."

Tisztelt olvasó, ha nem hiszed ezt a Kalligarót, hát nem hiszed, akkor tedd le a könyvet, és mérgelődj, hogy feleslegesen adtad ki a pénzed. De te ide, kedves olvasó, nem azért léptél be, mert a színigazat akarod hallani, hiszen azt itt csak úgy kaphatod meg, ahogy a magántalálkahelyen a tiszta szerelmet, habár az sem lehetetlen.

Kalligarónak rám esett a választása, pedig a sarkon egész sor pofa közül választhatna, hiszen műanyagból ott áll minden neves személyiségnek a fejre húzható, szemrést és lélegzetvételt biztosító álarca. Az emberek eleinte állatokat, szörnyeket, mitológiai figurákat húztak a fejükre, később azonban élelmes üzletemberek rájöttek arra, hogy meg lehet csinálni korunk minden neves személyiségének az élethű maszkját, az arcbőr megviselt ráncaival, a mosolygó és a keserű arcvonásokkal együtt, hogy az álarc magán viselje a személyiség savát-borsát, tetszetősségét és gusztustalanságát. Így aztán minden nevesebb ember megjelent az utcasarkon, olyannyira, hogy némely híresebb személyiségből több tucatnyi szaladgál egyidejűleg a városban. Ma már az sem szégyen, ha kiderül, hogy az arc csak álarc, a kettő egyre megy, a reprodukciónak is megvan a maga értéke.

Voltak ugyan híres személyiségek, akik beperelték az álarcok felderíthetetlen gyártóit, többeket azonban meghatott, hogy más emberek őbeléjük akarnak bújni. Ahogy múlt az idő, mindenki belátta, ha egy üzletág virágzásnak indul, akkor a hatóság nem sokat tehet ellene, csak nevetségessé teszi magát a tilalmazásával. A hamisítás szenvedélye a személyiségvédelmet olyan sokoldalúan játszotta ki és olyan tömegessé vált, hogy a végén nem lehetett tudni, hogy ki kicsoda.

Kalligaro is belejött az alakoskodásba, ha emberek közé kell mennie, jobb, mint amilyen én lennék. De ki állhat jót érte? A nevem alatt bármit elkövethet, az én hangomon dörmög, barátaimmal és kiadóimmal telefonoz. Mindenütt ott van, ahol lennem kellene, előre-hátra szökdécsel a biográfiámban, felment és kivált engem. Számos országban számos témáról van mondanivalója, különböző nyelveken, de goromba nyelvtani hibákkal.

Kalligaro eleget tesz minden felmerülő kötelességemnek, mégsem tudom jó szemmel nézni sokasodó előfordulásait. Bortól elmélyedő hangon, de inkább kedélyesen felelősségre vonom: „Házfoglaló!", mondom neki. Röhög. „Vérszívó!", mondom neki. Azt a fintort jeleníti meg az arcán, amely elnézően fogadja az ízlés eltévelyedését. Mit képzelek? Lehet őt csak úgy büntetlenül kiszabadítani a kútból?

Néha eltűnünk egymás szeme elől, ő is, én is, elnémulunk. Ha Kalligaro az a részem, amely beszél, viselkedik, akkor most hova bújt? Miért nincs itt? Miért nem segít? Ma este föl kell lépnem, megmukkanni is képtelen vagyok. Kalligaro, hol bujkálsz?!

*

Mindenkinek van többé-kevésbé meggondolt életstratégiája, amely az élettörténetében mutatkozik meg. Minden ember életstratégiája jogosult, akkor is, ha szerencsétlen. Az öngyilkos életstratégiája is jogosult. A bűnözőé is, az árával együtt, a büntetéssel és a bűntudattal. A bűntettes a fejében hordozza a vizsgálóbírót.

A viselkedés időben zajlik, dimenziója a most, amely magában foglalja a múltat és a jövő elgondolását. A hosszú életen áthúzódó, nagyívű életstratégia magá-

ban foglja a pillanatok – a számtalan most – külön igazságát. Kiváltságos jelen időkben a múlt összesűrűsödik, és a gondolat tetté válik. A szopós baba a valódi most állapotában van. A most a nemzés, a fogamzás, a megszületés, a döntések, a küzdelem és a meghalás ideje. A lappangó idő jelenetei betódulnak a színpadra.

Kalligarónak nincs egyebe, csak a biográfiája és a kihagyó emlékezete. Mi volt a kihívás? Egy életterv véghezvitelének a kalandja. Egy olyan történet akarata, amelyet inkább ő határoz meg, mint mások, noha elismeri, hogy az emberben újrakezdődik az összes többi ember. Ahogy a test egyetlen sejtjében benne van az összes többi sejt, úgy egyetlen emberben benne van az egész emberiség tervrajza, mindenestül.

A számára lehetséges felszabadulás vágya hajtotta, az volt a műve, ahogy az életét vezette, döntések sokasága, noha elismeri, hogy életünket műnek tekinteni önhitt túlzás és eltévelyedés. Nem tud ellenállni a kísértésnek, hogy a biográfiáját térben ábrázolható lénynek lássa. Egy szerkezet, amely őt használja járműveként. Egy test, amely keresi az útját a nem mindig könnyű terepen.

Kalligaro a ló, és a sorsa a lovas. A jelentés uralkodik a hordozóján. Nyakába veszi a rábízott jelentést, alárendeli magát neki, szolgálja. Kinek csinálja ezt? Ki a néző? Nem bír szabadulni attól az érzéstől, hogy szem előtt van. A harmadik szem kedvéért élni? Mámorállapot, játék és megátalkodás együttese. Úgy vélte, nem illik megszökni a küzdőtérepről, lelépni és kívülről hazabeszélni nem nagy művészet. Erőt akart gyűjteni, és kint befejezni soron következő könyvét, biztonságba helyezni a kéziratot, elindítani a kiadását, aztán hazajönni, akkor már jöhet, ami jönni tud.

Ha bánkódik, hozzájárul, sőt még biztatja is magát erre. Helyeslésével és a cinkosságával a saját esze engedélyez olyasmit, amit amúgy nem helyesel és nem igényel. Nem árt emlékeztetnie magát, hogy ő teszi azt, amit tesz, akkor is, ha rossz neki.

A legtöbb dologért, amit művel, ami általa vagy az ő közreműködésével történik, Kalligaro felelős. Ne féljen, nem jönnek érte, nem viszik el, benne székel a bíróság, és viszi magával mindenhova. Végül is egyre megy, hogy elkapják-e vagy sem, így is, úgy is össze van zárva a vétkeivel. Cipeli a hátán az életrajzát, súlyosbodó teher lenne, ha nem jönne felmentő erőként az amnézia fehér serege. A múltja és ő elvannak egymással nyögés nélkül.

Ha az asztalnál felkészült, akkor lecsúszik a kútba. A szavak sorakoztatása játékszenvedély. Társulni kívánó képzeteket találkozáshoz segít. Csúszik befelé, ki tudja, meddig, süllyedés közben nem bír telefonozni. Ez a lebocsátkozás úgy is szemlélhető, mint ha magára zárná a börtönajtót. Az elmélyülés fonákja csupa mulasztás, hanyagság és a figyelem megvonása másoktól. Az írás autizmus, elszakadás. Ahogy bemegy az írószobájába, itt hagyja azt a másik világot, amely szokásosan körülveszi, és besétál egy másikba, amely az A/4-es papírlapon vagy a képernyőn nyílik meg előtte.

Ezekből a szolipszista megjegyzésekből a kedves olvasó ne következtessen arra, hogy látogatás esetén a szerző harap. Ha vendég jön, vagy ha ő megy vendégségbe, nem szokott undok lenni, sőt igencsak figyel a beszélgetőtársakra. Nagyra becsüli az udvariasságot, amit inkább az érdeklődéssel, mint az érdektelenséggel rokonít. A túlságos kedvességről azonban lebeszéli magát.

Lehet minden percben úgy nézni az életet, mintha ez az óra lenne a vége. Nagyapja a hintaszékben ül a verandán, takaróval a térdén, napozgasson. Apja sem az, aki volt, hanem akit csinál belőle. Ugyanígy jár el önmagával is, gyurma a saját kezében.

Magának való ember volt, és egy idő után úgy döntött, hogy nem is próbál más lenni, nem erőlködik, hogy másoknak valónak lássák. Egyezkedik a hiábavalóság igazságával, de nincs kedve megadni magát neki. Nem nagyon érdeklik a kacér áthelyeződések, hiába igyekezne magától elillanni, mázsás személye újra meg újra visszazökkenne magába.

Asztalhoz ülve ott folytatja a monológot, ahol tegnap abbahagyta, és megrögzötten akörül jár az esze, amit ír. Ez az állapot betegségnek is minősíthető. Túl van a kötelezettségeken, semmi különösebbet nem akar az emberektől, esze ágában sincs bárkit is megsérteni. A szövegei által létezik, többnyire az írottak, néha azonban az élőszóban rögtönzöttek által. Az elme egyik mondatról a másikra lép, ez maga a történés, az elbeszélés cselekménye az észjárás, maga a narráció. Egy időre el kellene veszítenie a szavakat. Kapott dicséretet és jókívánságot eleget, szidalmat is kapott valamennyit, elég szó esett már róla. Viszi magával a táskájában a világát, de nem az ő törvényeinek engedelmeskedik, mivelhogy nem a táskájában lakik.

Milyen feladatot ad magának, és milyen játékszabályokat szerkeszt hozzá? Mit kezd azzal, amit kapott? Tegnap sikerült aránylag elmés válaszokat adnia interjúkérdésekre, most csoszogó idős férfit lát a tükörben, náthás magánember, hazamegy. Falra mászik a hátán cipelt nemzetközi elnök beszédeitől.

A kísérlet tárgya: a saját eszméjéhez igazított élet, filozófia és biográfia egyesülése. A jelentés, az üzenet uralkodik a hordozóján, mint tigris a bölényen. Egzisztenciális sport volt ez, be akarta bizonyítani, hogy csak a belső szabadság számít. Lehet, hogy ez egy vallásos tézis volt. Utólag borzadhat is a műre, a szerzői létezésre szegezett életstratégia ridegségétől. Semmit sem engedélyezett magának, ami ettől a tervtől tartósan eltérítheti, semmi sem volt ahhoz elég hatalmas, a saját maga diktátora volt. Vigyori diktátor, csakugyan.

Különféle politikai rendszereken átöregedett. Nem volt sohasem megtérő, kitérő, betérő, nem tartotta bűnösnek a múltját, és nem akart a többiektől semmi olyat, amit ők maguk nem akartak. Külföldi útjai során figyeltem, hogy mennyire nyeli el az új környezet. Nagyon stratégikusan tervezte, hogy nyugaton erőt gyűjt, mint egy egyszemélyes hadsereg. Nem egy csapatot akart győzelemre vinni, magának pedig nem akart semmiféle rangot, állást szerezni. Kellemetlen, ha a gondolataiért piszkálják, de hát az embert annyian piszkálják, még a kedvesei is, mégsem emigrál tőlük, legfeljebb egy kissé odébbhúzódik. Fogadta azt, aki jött, és elengedte azt, aki menni készült. Senkit sem próbált eltéríteni a maga választotta útiránytól.

Nem kell a munkának alárendelni az életét. Akkor megy előre, ha nem nagyon törekszik előremenni. Tiszteli a mai napot, ez a vagyona, ez a behatárolt lét, az ő született ostobasága, a lét látszatának ez a kis szigete, ez az eltűnő jelenés, az ittlét múló árnyéka, ez a kis rendezettség a nagy rendezetlenségben, ez a kivétel, ez a kísértő egyszeriség. Mindenki talányos, ha jobban megnézi. Mi lenne magasabb, mint az egyes emberi élet?

Csak a siralomvölgy van, ahol lehet nevetni is. Kicsúszott a tanokból és vallásokból, elhúzódott a harcosok köréből, annak örült, amit csinált, képeket nézett, amelyekben a most, a régvolt és a sohasemvolt egyesült. Az a legfontosabb, hogy legyen egy jó délelőttöd. Azután pedig az a legfontosabb, hogy legyen egy jó délutánod. Ha újrakezdhetné, továbbra is érdekelné a világ. Jól sikerült, csak gratulálhat az összes alkotónak.

A végtelenbe igyekvő határátlépés igénye elválaszthatatlan az embertől, aki a halandóságával ismerkedik. Amikor az utunkat megtettük, amikor kellőképpen elhülyültünk, akkor a mindenható szánalomból hagy még rugdosni, kapálózni egy darabig, de aztán lesöpör az asztalról. Megunta a nyafogásainkat, az öntetszelgést és az önsajnálatot, ezt a sok sértettséget, bosszút, és nem leli élvezetét ebben a szagos fortyogásban. Azt kérdi: mit hányja-veti magát, mit óbégat a nyavalyás? Emberelje meg magát, és lásson a dolga után.

Az Úr felkínálta a szépen eltöltött órák gyümölcseit, de a buta emberek nem nyúltak utánuk. Hol vannak a világ szerelmesei, akik körüljárják és megcsodálják a Földet? Nekik csináltam, meghívtam őket vacsorára, ezek meg nem veszik észre, hogy mit esznek.

Kalligaro igyekezett nem félni másoktól, és megtanult kételkedni abban, amit körülötte mondani szokás, ha nem vigyáz, elvakítják. Magát felfüggesztenie csak úgy lehet, ha nem akar semmit sem a többiektől. Milyen ildomosan kevés adatra csökkenünk, gondolhatnánk a temetői sírfeliratokat, fejfák véseteit, lágerek téglafalába karcolt monogramokat olvasva. Az embernek volt neve, nincs neve, egy nagy vizes szivacs lemosta a tábláról. Sejtések, derengések, emlékrögök, papírrepülőgépek. Székre áll és elengedi.

Anyahajó fedélzet

Anyahajó fedélzet

Íróasztalomnál babrált
majd átjött hozzánk a nappaliba
azt mondta ki van ábrándulva
ugyanis írásaim alapján azt hitte
sokkal jobb minőségű
(mélyebb)
a biliárdposztó
azt hittem te klorofilból nemezeltél magadnak
anyahajó fedélzetet
úgy képzeltelek öreg költő
klorofilból képezett anyahajó fedélzeten
jóllehet tettem hozzá már sosem is fog felrepülni.
sétál térdre bukik porcelánnadrágjában.

A régi szaratovi színház

Ilyentájt négy körül decemberben
még koromsötét van
matatok még nem tudom hol vagyok
állok a teatojással kezemben
a konyhában s egyszer csak átrobog
palicsfürdőn a PUSKIN EXPRESS
kataleptikus állapotba kerülök
jóllehet már túl a katalektákon
liedjeim igézetében
illetve hát már én is fenn ülök
a teatojás
még mindig a kezemben
a fet-kötettel hónom alatt
fenn ülök a PUSKIN EXPRESS-en
noha fogalmam sincs hol kell
át- illetve leszállnom hogy sizranba jussak
fel kellene hívni barátomat most röpült
moszkvába onnan vonaton megy szaratovba
a régi szaratovi színház alagsorát (alvilágát)
asztalos- és szabóműhelyek súgászat parókakészítés

ezermesterek akik sosem is jönnek már a felszínre
szaratov fél évszázadig zárt katonai körzet volt
fel kellene hívni barátomat aki a régi szaratovi
színház alagsorát fényképezi a rá jellemző
módszerességgel alapossággal
másodszor repült vonatozott immár vissza oda
szaratovba
fel kellene hívnom (nincs mobilja) hol kell átszállni
sizran felé
egyáltalán hol is van sizran ahova igyekszem.

Elkopott a sárkaparó vas

Az idén szép lett a búzám mondja
finom mozdulattal levéve róla a gézt
a porszívó tele puzzle-lal legóval
az én időmben még elképzelhetetlen volt
puzzle lego a porszívó zacskójában
amely az abszolút barlangok
(amilyen a női nemiszerv is például
képzeld el nagy kéjben kutatsz
s egy puzzle-ra legóra bukkansz)
puzzle lego a porszívó zacskójában
az idén szép lett a búzám mondja
finom mozdulattal levéve róla a gézt
a messzi földekre gondol
a sáros tavaszi szántásokon gyalogol
egyike ama földből vétetett (tapasztott)
csontváry baalbekje előterében találkozó
két figurának
földből vétettek (tapasztottak)
jóllehet mégis meghatározhatatlanok
mutatja a küszöb mellett elkopott a sárkaparó vas
a tolsztoj utcában új névjegykártyát nyomtatott
mutatja ismét kezelik szemfogát
megajándékozott a szabadkai rezgőnyakúakról
írt dolgozatával (sokat vár tőle)
elolvasta versem mondta görbítsem meg
mint einstein mint kosztolányi a grízt
majd mikor ismét beállt a csönd azt mondta
egy rövidke időre még visszateszi a búzára a gézt.

Akkor a földre szegezte világos szemét, de nem látta a föld szépségét, hasznosságát, sem az ezernyi árnyalatban pompázó apró vadvirágokat, melyek buján tenyésztek gyér kultúrák meg a gaz között. De csak rövid időre szokott megállni, mert még fiatal volt. És hirtelen újra botorkálni kezdett a földön... *(Beckett)*

Három szeget

Anyám beteg cukor
trombózis gyomorbántalmak
az ügyeletes orvosnő
ráadásul még vérszegénységet is megállapít
ahogy kiírva a recepteket távozik
valaki azt ajánlja
szúrjon három szeget az almába
az a legjobb vérszegénység ellen
igen mondja anyám:
de nekünk már szögünk sincs.

Szépen robbanjon

Amikor a teatojás zománcba mártásának
ötlete először felmerült regény misu
felbaszódott ő nem pléhbögréket fest
kérte ki magának képeket éget
és ebben a kijelentésében benne volt minden
rossz taknyozott mázolmány felégetése is
nemcsak a zománckép kiégetése
ám távozáskor mégis zsebébe csúsztatta
fél év is elmúlott úgy nézett ki nem tudja
megoldani ugyanis közben lea lányom
prágai performanszához ólommal
öntötte tele ha üveglapra ejti
szépen robbanjon
fél év is elmúlott amikor az asztalom
biliárdposztójára öntött sivatagi homokban
(szerbhorváth gyuri ajándéka)
íbisztojásként viszontláttam.

Én megértem

Öltözteti őket éppen
még óvodás mind a kettő
hátul már tán elkezdték építeni
hallani vélem a cölöpverő gépeket
elkezdték építeni a hidat
azóta már le is bombázták a többivel együtt
ismét hallani vélem a cölöpverő gépeket
a halál is előbb akárha alapozna
akárha egy városállamot készülne

telepíteni a sós hullámokra
felmászom a kolostor maradványához
ott kellene maradnom
újraalapítani a szent ágoston-rendet
összegereblyézem a szénát
mellém bújnak a kecskék szamarak
a kis kék pulóveréről mesélt
(nietzsche mondja: A Lohengrinben sok a kék zene.)
ahogy elöl végigfutott rajta az angóra csík
lobbanó magnéziumnak vélték
selyemkóró mézet hozott
nagyapja francia volt a nagyanyja lengyel
ő meg egy echte palicsi magyar
a szalajtós egyetemista is azt kezdte magyarázni
hogy az apja montenegrói az anyja bosnyák
ő meg s akkor dadogni kezdett
mire a villanyvezetéket fektető munkások
kisegítették te meg: kínai.
azóta ő a palicsi kínai
szeretném megborotválni őket
a baktert a káplánt a kibicet
a szalajtós (kínai) egyetemistát édesapámat is
én megértem a bolond borbélyokat
hát mondta gondolkodás nélkül
miközben bejött a nővér
és kivitte a teli köpőcsészét
a fejnyi ólomgolyó falakat lehetne döntögetni
lassan felemelte gipszelt lábát
(ki készíthette
egyesek szerint volt valami története
akárha gólem elgurult feje)
hát mondta gondolkodás nélkül egy gyalupadot
nápolyi szeletre gondoltak olvasófüzérre
egy gyalupadot szeretnék mondta
ő mutatott a szomszéd ágyon letakart
hullára (elmentek már a hordágyért)
egy lepkefogó hálót kért
a psyche mediterranét kergette árkon-
bokron a túlvilágra is csak azért
futott át mire ideérnek a hordággyal
lehet már vissza is tér káromkodnak
mit rángatják őket nem tudnak egy
cigarettát nyugodtan elszívni
s már a mobil is tele üzenettel
én megértem a bolond borbélyokat
akik már csak hullákat borotválnak.

Rostélyos maszkok

Vannak szép pirosnyelű söprűk
azokat mind kiszállítjuk svájcba
mi kerti söprűvel söpörjük a járdát
vannak szép piros nyelű söprűk
vannak kék zöld és halványrózsaszín
szifonok s nekem egyszer úgy rémlett
egy elhagyott külvárosi szikvízüzem
halványrózsaszín szifonjaiba zárva
azok ott angyalok
a fogason ólomkötények lógtak
rostélyos maszkok
fal mellett szibériai nemezcsizmák
aggastyán korában mint hamlet apjának szelleme
ilyen csizmákban dobogott
nagy visszhangzó faházban balthus a festő
ólomkötényben rostélyos maszkban nemezcsizmában
ha netalán explodálnának a rózsaszín szifonok
vannak szép piros nyelű söprűk
és kék zöld meg halványrózsaszín szifonok
egész zsák vérpiros cirokmagot
vitt meséli a vasúton a vámosok soká rágicsálták
egy egész zsák vérpiros cirokmagot
a söprűgyárból velencébe
aztán ott az egyik üres templomban
kis vászonzacskókba napi adagokra bontotta le
idővel úgy beindult az üzlet hogy alkalmazni kezdett
egy kis homorú olasz lányt
szép időszaka volt életének mesélte
kartondobozban laktunk mint a macskák.

LÁNG ZSOLT

A Felügyelő és a kórboncnok találkozása

Kalapját fejébe nyomta, és nyargalt, mint egy ló. Mint egy teve. Hátán a Hivatal púpjával. Hogyan tudná egyszer s mindenkorra leszoktatni a tetszikelésről? El tetszik kicsit hamarabb engedni? De ugye nem tetszik haragudni? Tetszik tudni, mennyire fontos?

Hogy is hívják? Etelka? Meg kellene szabadulni tőle.

A sarokra már kiköltözött a virágárus. Bádogtetős asztalkáján árulta a hóvirágot. Szívesen venne egy csokorral, de kinek? Magának?

Varga Etelka? Folyton elpirul. Miközben elkéredzkedett, háromszor is. Úgy hullámzott az arca, mint napsütötte utca a rohanó felhők alatt. Vörös lett a nyaka is. Egyszer majd megkéri, mutassa meg a melleit. Vagy tán azt hiszi, hogy az ő felügyelő-szeme a ruhán keresztül is látja őket, s attól pirul el?

Pohárba tette a cérnával átkötött csokrot, majd vizet engedett rá, és berakta a kamrába; feleségétől is így látta. Igen, a pohár koccanása eszébe juttatta, hogy telefonáljon, biztosan örülne. Remélte, nem ma érkezik. Bár akkor odaadhatná neki a hóvirágot.

Még a fűtést is levette. Túlságosan is hűvös lett, rosszul aludt. Azt álmodta, hogy miközben a Nefelejcs utcában követ valakit, botladozni kezd; lenéz, látja lecsúszott harisnyáját, bosszúsan lehajol, fölrántja, s az úgy megnyúlik, hogy szinte belezuhan, mint valami hatalmas szatyorba. Fejére gyűrt paplan alatt ébredt, alig múlt el éjfél. Felkelt, rozoga papucsában kibotorkált a konyhába, benyitott a kamrába. Ahogy felkattintotta a villanyt, hatalmas svábbogarat talált a kövön, nem messze a pohártól, agyontaposta. Megjelenéséből arra következtetett, hogy legalább hat hete nincs otthon a felesége, addig hatásos a bogárirtó.

Úgy tervezte, hogy egyenesen Etelka markába nyomja a virágot, de nem lehetett. Egy: mert a Fiúk mintha várták volna a jelenetet, már mind benn voltak, és ahogy belépett, pillantásuk máris lebillent a hasa előtt tartott csokorra. Kettő: Etelkát sem rendelhette be Irodájába, hiszen az nagyobb felbolydulást okozott volna a nyílt színi csokorátadásnál is. Évek óta dédelgeti, hogy egyszerre mindenkit áthelyeztet valahová, és ameddig csak lehet, nem vesz föl újakat.

Céltalanul téblábolt a Fiúk között. Felesleges kérdéseket tett fel, a válaszokkal nemigen törődött, lépett tovább. Közben belehallgatott a Kartotékoslányok felől érkező beszélgetésekbe. A mitugrász Hekusok folyton ott legyeskedtek. Az igazsághoz tartozik, hogy ők tudták a legizgalmasabb történeteket. Az üldözéses jeleneteket a székre felugrálva, asztal alá guggolva adták elő. Az egyik kis hekus nyáron is sapkát hordott, s készségesen megmutatta, miért: ellőtték a jobb fülcimpáját. Ó, kapták szájukhoz ujjaikat a Kartotékoslányok.

Egyetlenegyszer történt, hogy valaki rálőtt. Pontosabban a társára, mert az volt a lövöldözős. Nagyképű díszfasz. Minden nőtől begyűjtött egy hajtincset. Hajszálakkal volt tele a zsebe.

Ő nem gyűjtöget semmit. Ez onnan jutott eszébe, hogy kipillantott az ablakon, és az utcán diákok nyargaltak végig ócskavassal megpakolt kordékkal. Nagy dérrel-dúrral még a kanálistetőt is fel akarták feszíteni, de rájuk ripakodott a Hivatal előtt strázsáló rendőr. Ami azt illeti, néha túl sivárnak érzi a haldoklását. Leeresztette pilláit, kissé hátradöntötte fejét, és elképzelte, ahogy megsebesült társa fölött átugorva a lövöldöző nyomába ered. Aztán ő is beleszalad egy golyóba, mellkasához kap. Mai testét képzelte oda: egy százhúsz kilós test tántorodik meg, hullámzik előre-hátra, majd lassú körözés következik, olyan, mintha láthatatlan partnerrel keringőzne. Megrázta a fejét. Nem szeret a testére gondolni. A Fiúk bezzeg uszodában kezdik a napot, vegás ételeket esznek. Az volna jó, ha máris elpárologna, mint egy hófolt. Elárvult lelke még sokáig zokogna a nedves pacni mellett. Ha lehunyta szemét, pontosan látott mindent, azt is, hogy lelke nemhogy nem zokog, hanem szinte repes örömében, mert ráébredt, hogy az elválásban az elmenő hoz számára vágyott eljövőt. Begyűjthetne egy kései, ám annál szenvedélyesebb szerelmet. Az ő korában? Meg fog halni, ahhoz gyűjt energiát. A Felemelő! A Beavató! Az Ajándékozó! A Mindentudó! Ez nála nem a Szerelem, hanem a Halál.

Meglepte, amikor társa felhívta. Nem ismerte fel a hangját. Talán épp ezért, elöntötte a boldogság reményének hűvös és lágy ígérete. Az ígéret nyugalma. A várakozással teli bizonyosság, vagy fordítva. Mély és rekedt hang, lassan kiejtett hangok. Annyi fájdalom bennük, amennyi nincs is. Megborzongott. Mi több, már a telefoncsörgés is felvillanyozta. Felpattant, s szinte rázuhant a készülékre. A hang darabos, finoman, grízesen darabos szomorúsága. A Halálra gondolt rögtön. A Halál hívja, vagy hamarosan meghallja valaki halálhírét. Azon sem lepődne meg, ha a sajátját. Ennél nem létezne nagyobb ajándék. Felügyelő úr, meg tetszik engedni, hogy egy szomorú hírt közöljek? Meg tetszett halni a Felügyelő úrnak... Örülök, hogy megtaláltalak, mondta a hang. Megismersz?

Bokor Ádám, a régi társ. A párokat ritkán cserélgették, ők majdnem öt évet húztak le együtt.

Elhagyott a feleségem, mondta Bokor, és elcsuklott a hangja. Felhívtalak, ne haragudj. Szeretnélek megkérni valamire. Beleszeretett egy fiatalemberbe. Húsz év van közöttünk, talán az volt a baj. Egy gyerekkel ideköthettem volna, csakhogy... Összeszedem magam, nem sírok.

Aztán mégis elsírta magát.

A Felügyelő még nem hallott ilyen sírást. Talán azért volt annyira megrázó, mert nem látta a sírót, csak a csupaszságot érezte. A sűrű, forró könnyeket. A föld mélyéből feltörő, érintetlen, tiszta anyag. Ősanyag. Ezért is juttatta eszébe a Halált. A haldoklás azért tud annyira édes lenni, mert csakis a mélyben rejtőző, héjatlan én képes átélni.

Irigykedve hallgatta egykori társát. Micsoda ellenszenves, felületes pofa volt. Csakis sörrel oltotta szomját, neki mindig várakoznia kellett, ha betért egy-egy csehóba. Órákat ücsörgött az autóban, napon, benzingőzben, szálldosó hajszálakkal orrában, szájában. Igazságtalannak érezte a helyzetet.

Mesélj még, akarta mondani, aztán azt kérdezte: mikor történt?

Három hete, hüppögte Bokor. Azóta csak ülök, és várom, hogy este legyen. Miután kivilágosodik, újra várom. Amíg mellettem volt, egy isten voltam. Ha tudnád! Bárcsak meghalnék már...

Mire akarsz megkérni? A Felügyelő közbevágott, mint aki képtelennek és érdemtelennek érzi Bokort az igazi meghalásra.

Menj el hozzá, átköltözött oda. Nefelejcs utca 27. Igen, Nefelejcs. Nem sírok. Mondd meg neki, hogy vigyázzon magára. Ne mondj semmit, csak nézd meg, hogy jól van-e. Eszik-e rendesen? Mindig is vérszegény volt. Menj el hozzá, de majd csak kedd délután. Egyedül lesz otthon. Én is kedden vittem el a csomagjait.

Egész hétvégén nem ment ki fejéből a beszélgetés. Többször is visszaidézte. Micsoda napjai vannak ennek a Bokornak! Még a telefondróton keresztül is megérezte káprázatos kínjait. Átjött a kagylóba, a hangszóró szénszemcséibe, a membránba. A kagyló érintésétől a tenyerében érezte a távoli lélek vergődését, s a tenyeréből felkúszott, vagy inkább villámcsapásként fölszaladt a szívébe egy mélylila színű árnyék. Nem, infarktusra soha nem gondolt vágyakozva. Azt viszont szívesen elnézte volna, ahogy hosszú és alig észrevehető alakulással megmájfoltosodik a kézfeje. Türelemmel végigvárta volna, ahogy a halálnedv, igen, a halál sűrű enzime lassú szivárgással elárasztja testét... A kedd jó lesz, az az ő napja. Kedden született, kedden lett rendőr, kedden házasodott. Az ő legszomorúbb napja.

Sehogyan sem teltek az órák, hiába jött-ment az asztalok között. Fontolóra vette, hogy bemegy a Főfelügyelőhöz, csakhogy előreláthatatlanok voltak a látogatás következményei. Előfordult, hogy nem került onnan elő órákig. Vagy olyan zaklatottan jött ki, hogy arra a napra összegyűrhette és bedobhatta magát a szemeteskosárba. Etelka még a toalettet sem kereste fel, hogy a folyosón titkon odaszólhatott volna neki, lépjen be az Irodájába, talál az asztalán valamit, azt neki hozta. Mert ezt sütötte ki. Beküldi a csokorért. Akkor legfeljebb azt látják majd a Fiúk, hogy Etelka kilopja tőle a virágot. Szerencsétlenről majd mindenfélét fognak gondolni. Nem baj. Csak nehogy azonnal hálálkodni kezdjen. Meg tetszik engedni a Felügyelő úrnak, hogy a Felügyelő urat megpusziljam?

Legyen már vége a tetszikelésnek!, kiáltotta a maga számára is váratlanul. És most ő pirult el. De ezt csak ő érezte, mert ahogy a vér tódulni kezdett a bőr alá, már fordult is be Irodája ajtaján, és kellő lendülettel bevágta maga mögött. Csend lett a Hivatalban néhány pillanatig. Még az utcai zajok is megsemmisültek. Egy ilyen röpke és véletlenszerű megsemmisüléstől képes volt órákra felüdülni. Nem, a Halálnak természetesen semmi köze a megsemmisüléshez. A Semmiben nincs halál.

Azonnal megütötte orrát a halálszag. A csokor sötét tócsában hevert az asztallapon. Úgy elfogyott, mintha valóban hóból lett volna. A Halál nedve. Ujjait áhítatosan belemártotta. A Halál esszenciája, az enzim, a minden élőlényben, sőt minden élettelen holmiban lakozó erő. A láthatatlan erő anyaga. Az erő kicsapódása. Ez marad belőle, ez a nyoma; nyomravezető azok számára, akik a halálvágyban az univerzum alkotóelemeit keresik. Megszagolta ujjait, és ekkor, mint aki hirtelen kijózanodik, megbizonyosodott: van benne egy mélyen elrejtett szem, amivel meglátja a Halált. Amivel folyton látja. Most is, ott van előtte,

annyira élesen, hogy le sem kell hunynia külső szemeit. Ahhoz is elég éles a kép, hogy lerajzolja. Bár rajztehetsége nulla. De minek is tenné? Senkinek sem akarja megmutatni. Ez az övé. Az ő halála. De nem csak. A halál egyetemes.

Mielőtt azonban belemerült volna a végkövetkeztetés számtalan gubancának oldozgatásába, amivel természetesen újabb gubancokat csomózott volna, hiszen számára már az is gonddal járt, hogy vajon melyik halál nagybetűs és melyik kisbetűs, kint üvöltözni kezdett az egyik mihaszna Hekus, hogy Dúró úr, a kellékes miért nem engedelmeskedik, neki a hosszú, a „tökös mellény" kell, mert ő nem fogja senki lustasága miatt elveszíteni a golyóit. Szentségelt folyamatosan, és mire a Felügyelő előkapta füldugóit a fiókból, és sikerült azokat megfelelőképpen behelyeznie, a halálgondolatok filozófiája elapadt végképp. Csak a bosszúság maradt, s a dugók kellemetlen feszítése.

Markába seperte az elfonnyadt virágot, s bevágta a papírkosárba. Majd előkotorta és begyűrte egy eldobott újságba, úgy dobta vissza. Bár ezek a Fiúk képesek a kukákat is feltúrni.

A Fiúk természetesen nem csupán a kukákat kutatták át. A Fiúk azt is pontosan tudták, hány félbetörött golyóstoll, felbontatlan levél, félbehagyott Jelentés hever a Felügyelő fiókjaiban. Hány első szónál, hány másodiknál félbehagyott Jelentés. Hány törött iratkapocs és lejárt zsebnaptár. Gondolkodás nélkül megmondták, hányas cipőt visel és hány pár zoknija van, hány pár szürke, hány fekete. Hány a lecsúszós szürkéből, hány a fixből. Tudták, hány piszkos zsebkendő gyűrődik felöltője zsebében. Hol rejtegeti szemüvegét, amelyet viselnie kellene már két éve. Évente hány lyukat ereszt a nadrágszíján. Melyik lába visszeres. A Fiúk egymásról is tudták, kinek van aranyere, kinek sérve, kinek más baja, kinek mennyi az adóssága, vagy éppenséggel miféle disznó viccel traktálja a pincérlányokat. Tudták, hol rejtegetik a Kartotékoslányok a csokijukat. Kivel fecsegnek naphosszat telefonon. Azzal is tisztában voltak, hogy miért pirul el mindig Varga Etelka, ha megszólítják. Tudták azt, hogy Varga Etelkának nem csupán egy, hanem öt keresztneve van, és az egyiket, az Eleonórát nem szereti, és retteg, nehogy azon szólítsák meg. Sőt azt is tudták, hogy esténként tornáztatja melleit, és az egyiket Butinak, a másikat Kukinak becézi.

Nem kis gondjába került úgy távozni, hogy senki ne fogjon gyanút. Már a szeméről leolvasták, ha valami szokatlant tervezett. Igyekezett lemásolni hétfői távozását, ezért ugyanazokkal a mozdulatokkal csapta fejébe kalapját, kanyarította vállára felöltőjét, és torpant meg a Kartotékoslányok előtt. Ezúttal azonban Etelka nem kéredzkedett el hamarabb, tehát ott ült a helyén. Ettől zavarba jött. Ráadásul azt kérdezte tőle, hogy már menni tetszik a Felügyelő úrnak. Beszélhetek is én ennek!, dohogta, és szuszogva nyargalt kifelé.

Szürke, hószagú felhők borultak a városra. A reggeli tavasz nyomtalanul eltűnt. Nem bánta, legfeljebb azt sajnálta, hogy az átmenetet elmulasztotta. A város földrajzi helyzete miatt a messzi tenger felől induló időjárási frontok a déli órákban, vagyis munkaidőben érkeztek meg, meggátolva ezzel sokakat, hogy nyugodt szemlélődés során élhessék át a változás felkavaró, emberfeletti szomorúságát. Emberfeletti fent, földrajzi lent!, szánta magának kárpótlásul az üvöltöző miatt elmaradt halálgondolatokért.

Miután megnyomta a kapucsengőt, az udvarban álló ház ablakán megleb-

bent a függöny, de senki sem jelentkezett. Második csengetés, majd harmadik. Végül megjelent az asszony. Rettentően fiatal volt, törékeny, magas lány, meg kellett tőle kérdeznie, jó helyen jár-e. A lány, azaz mégis asszony bizalmatlanul méregette. Amikor pillantásuk találkozott, azonnal másfelé kapta tekintetét.

Tudunk itt beszélgetni néhány percet? Ádám küldött.

A nő szemét elfutotta a könny. Némán befelé indult. A Felügyelő a himbálózó csípőt nézte. Jóllehet arra gondolt, hogy nem himbálózik, hanem rémesen merev. Görcsös. Talán sejti, miket gondolok.

Arra kért, hogy látogassam meg.

Megegyeztünk, hogy nem üzenget.

Nem üzen semmit. Csupán tudni szeretné, hogy jól van-e.

Jól vagyok.

Eszik rendesen? Mondta, hogy vérszegény.

Nagyon nehéz nekem is. Tényleg. De legalább már nincs a torkomban gombóc.

Furcsa meleg volt a szobában. Talán a cserépkályha miatt. Túlfűtötték. A nőn vastag pulóver mégis. Egy páracsepp futott le az ablakon, a nejlonfüggöny mögül is látszott. Nem is a nagy meleg volt furcsa, illetve azért volt furcsa, mert szaga volt. Melegszag. Levette kalapját, érezte, ahogy homloka lassan gyöngyözni kezd.

Maga nagyon fiatal.

Még iskolába jártam, amikor megismerkedtünk.

A nő hellyel kínálta. Kigombolta felöltőjét, s ahogy elindult a fotel felé, körülpillantott. Nem, nem volt az kör, legfeljebb pár fokos körcikk. Nem bírta levenni szemét a nőről. Érezte, ahogy lassan-lassan valami nagyon távolival keveredik viszonyba. Körülményeskedve készült megszólalni, akadozva; húzta az időt. Mint alkalmi látogató, aki reméli, megkínálják még egy pohárkával. Az arc különleges szépségével töltekezett. A szem külső sarkában, végül is két gombostűnyi zugban elfért az a rengeteg szomorúság.

Mondja neki azt, hogy egy-két hónap, aztán meglátja.

Nem akarok visszamenni.

Akkor mondja azt neki, hogy elege van belőle. Vágja a fejéhez, hogy minden férfinál alábbvaló.

Mit akar tőlem?

Megkért, hogy látogassam meg. Nekem sem könnyű.

Sajnálom.

A Felügyelő gyomrát hirtelen elárasztotta a melegség. Érezte, hogy mindjárt elpirul. Ő is érzékeny volt a szavakra. Sokszor egyetlenegy is elég, hogy tönkretegyen egy életet. Az ő életét történetesen Ridegh Guszti bácsi, egy kitelepített gróf tette tönkre, amikor azt mondta neki... Juszt se mondja ki. Lehajolt, megigazította harisnyáját. Kilazulós szürkét viselt aznap.

Nem ártana, ha gumiharisnyát viselne, mondta a nő.

Most aztán végképp elpirult.

Nincs itt túl meleg?

Szeretem, ha duruzsol a kályha.

Elég zajos.

Mintha volna valaki a szobában.
Sokat van egyedül?
Igen.
Tán csak nem rendőr az illető?
Nincs semmiféle illető.
Ádám szerint az új szerelem…
Nem akarom hallani ezt a szót. Ádám a legalávalóbb ember a világon. Az utóbbi időben már csak meghalni szerettem volna.
A Felügyelő ujjongó szívvel felugrott. Mennem kell, habogta. Aztán hosszasan bajlódott a gombolással, folyton elvétette. Véletlen? Igen, megint a véletlen. Azaz. Minden jel arra mutat, hogy létezik valamilyen terv. Valami anyag az emberekben, ami összetereli őket. Az álmaikban. A gondolataikban. A testükben. Ez a szag, persze! Nagyot sóhajtott. Ha másképp nézzük, nincs véletlen. A Halál sem jön soha véletlenül. Teleszívta tüdejét. Kis híján leverte az asztalkára felhalmozott könyveket.
Tanul?
Orvos vagyok.
Szakkönyvek?
Szakvizsgára készülök.
Belgyógyász?
Kórboncnok.
Kórboncnok?
Ádám ötlete volt.
És a halálenzim? Arról tetszett már hallani?

SZILASI LÁSZLÓ

„KIKNEK BOR LELKÖK"

Tinódi Sebestyén a borfogyasztás hatásairól:
a bor minőségéről szóló kritikai beszéd kezdetei a magyar kultúrában[1]

Hites Sándornak, köszönettel

I. Kompozíció és ideológia (metafora)

1554 márciusában, Kolozsvárott, Hoffgreff György nyomdájában megjelenik az első megszerkesztett magyar nyelvű verseskötet, Tinódi Sebestyén *Cronica* című munkája. A mű „minden rendbeli tudós olvasó jámboroknak" szóló ajánlásának elején Tinódi a következőképpen fogalmaz:

> *„Ez jelönvaló könyvecskét szörzeni nem egyébért gondolám, hanem hogy az hadakozó, bajvívó, várak-városok rontó és várban szorult magyar vitézöknek lenne tanúság üdvességes, tisztösségös megmaradásokra, az pogán ellenségnek mi módon ellene állhassanak és hadakozjanak, mert mint illik lélök szerént az ördöggel, testtel és ez világgal korosként az jó körösztyénnek hadakozni, úgyan ez világ szerént es az pogán ellenséggel illik tusakodni, ellene állani, örök életöt nyerni. Lám, az hadakozás, emböröldöklés régön kezdetött, még Ádám atyánk idejében, mikor az első két fia egyik az másikat, Kaim Ábelt megölte. Azulta fogva menni számtalan sok csudák, hadak, öldöklésök löttenek, az krónikában bölcsek azt mind beírták. Én azt meggondolván, és látván ez szegín Magyarországban mely csuda veszödelmes hadak kezdének lennie, czöknek megírására, hogy ki lenne végemléközet, senkit nem hallhaték. Mindezök meggondolván, és uraimnak, barátimnak erre való intésöket gyakorta hallván, készörittetém én magamat ez szegín eszömmel czöknek gondviselésére foglalnom, és ez egynéhány istóriát megírnom, öszveszednöm, és az községnek kiadnom, ki lenne az több krónikák között végemléközet, kinek munkájába sokat fáradtam, futostam, tudakoztam, sokat es költöttem."*[2]

Sajnálatosan keveset tudunk a régi magyar irodalom műfaji szerkezetéről. Annyi azonban bizonyosnak tűnik, hogy két legalapvetőbb műfaja, sőt, talán egész struktúrájának rendezőelve a *fabula* és a *história* fogalma, s e kettő szembeállítása volt.[3] A *história* „lött dolog" *(res gesta)*, olyan események pontos és hihető leírása, amelyek valóban megtörténtek, a *fabula* viszont kitalált, „költött dolog" *(res ficta)*, teljes egészében a költői lelemény produktuma. Teljesen világos, hogy e két szélsőséges (s teljes tisztaságában természetesen sohasem létező) véglet között valóban kiépíthető egy bonyolult és árnyalt műfaji

[1] Köszönöm a *Borbarátok Szegedi Társasága* (személy szerint: Fogarasi Ferenc és Kiss Attila) leleményesen elmemozdító felkérését, és az előadásszöveg átdolgozása közben Ötvös Pétertől, Pap Balázstól és Vadai Istvántól kapott szakmai segítséget.

[2] Tinódi Sebestyén: *Krónika*. S. a. r.: Sugár István. Bev.: Szakály Ferenc. Budapest, Európa, 1984. 89.

[3] Pirnát Antal: „Fabula és história", *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1984. 2. 137–149.

struktúra.[4] Tinódi versei az ajánlás szerint mindenesetre az egyik végletet, viszonyítási pontot képviselik: az ő *istóriái*, históriás énekei olyan dolgokat mondanak el, méghozzá mindenféle fikciós hozzátétel vagy torzítás nélkül, amelyek valóban megtörténtek, a nagyobb kompozíció, a *Cronica* pedig ezeket a korabeli hadi eseményekről szóló beszámolókat nagyobb s immár erősen jelentéses eseménylánccá formálja, fűzi össze. A szöveg elsődleges célja a tanítás *(docere)*: a torzítás nélkül elmondott, példaszerű eseményekből a kortárs közönség kitüntetett tagjai, a végvári vitézek megtanulhatják, hogyan álljanak ellent a töröknek, s hogyan hadakozzanak ellene, a késői utódok pedig immár saját céljaik megvalósításához nyerhetnek tudós segítséget a *végemléközet* szövegéből.

Felettébb figyelemreméltó ugyanakkor, hogy a *tanulságos igazmondás* ezen (első látásra – valljuk be – némiképp sivárnak tűnő, ám mégiscsak:) költői programja, a közvélekedéssel ellentétben, hangsúlyozottan nem kívánja saját gyakorlatát pusztán a betű szerinti értelemre *(sensus litteralis)* korlátozni. A históriás ének ebben a felfogásban elsősorban ugyan valóban beszámol, elsősorban ugyan valóban korabeli eseményeket referál, azokról tudósítja a térben vagy időben távol lévőket, s ezt elsősorban valóban tanító szándékkal teszi (még ha a másik két lehetséges retorikai opció: a gyönyörködtetés *[delectare]* és a megindítás-mozgósítás *[movere]* céljai természetszerűleg hozzáadódnak is aztán ehhez) – de azt azért észre kell vennünk, hogy a török elleni evilági, vitézi harc egyáltalán nem csupán önmagát jelenti, hanem mindenekelőtt az ördög elleni lelki, keresztényi harc megfelelője. Retorikai fogalmat használva: a testi harc a lelki harc *metaforája*. Méghozzá egy olyan struktúrában, amely az örök élet közös ígéretével végül teljes mértékben azonosítja is e látszólag nagyon is kétféle harcot (*„mert mint illik lélök szerént az ördöggel, testtel és ez világgal korosként az jó körösztyénnek hadakozni, úgyan ez világ szerént es az pogán ellenséggel illik tusakodni, ellene állani, örök életöt nyerni"*). A végvárak védelme tehát ugyanolyan erejű erkölcsi parancs, mint a Gonosz elleni küzdelem, a keresztényi és a nemzeti helytállás pedig egyaránt üdvösség kérdése. Az általában valamiféle korai, az újságok megjelenése előtti, proto-újságírói műfajnak tekintett históriás ének valójában mélységesen és alapvetően metaforikus és metafizikus műfaj.[5] Tinódi esetében (elsősorban talán Gárdonyi Géza *Egri csillagok* című regényének közvetítő szerepe révén és miatt)[6] ráadásul olyan nagyon erős későbbi recepcióval és hatással kell számolnunk, amely (azt hiszem) a mai napig képes formálni és befolyásolni a nemzeti érzület alakulását – vagy legalábbis konzerválni annak egy felettébb archaikus formáját.

Mármost: a *Cronica* összesen huszonkét énekből álló teljes kompozíciója mindösszesen három olyan verset tartalmaz, amely nem tekinthető históriás éneknek. Ezek tanító és mozgósító szándékú, oktató és feddő célzatú énekek. A XIII., *Hadnagyoknak tanúság, mikor terekkel szömbe akarnak öklelni* című, *Seregök köszt kik vattok...* kezdetű ének (1550, Kassa)[7]

---

[4] Egy efféle struktúra esetleges történeti létezésére mutatnak pl. Bornemisza Péter e tárgyú kísérletei. Erről lásd: Szilasi László: „»szabott módunk« (Szövegosztályok Bornemisza Péter: *Ördögi kísértetek* című művében)", in: *Művelődési törekvések a korai újkorban. Tanulmányok Keserű Bálint tiszteletére.* (Adattár XVI–XVIII. századi szellemi mozgalmaink történetéhez. Sorozatszerkesztő: Keserű Bálint) Szerk.: Balázs Mihály–Font Zsuzsa–Keserű Gizella–Ötvös Péter. Szeged, 1997. 561–571.

[5] Erre utalhat (többek között) már maga a kötetcím is: amennyiben Vadai István élőszóban kifejtett feltételezése helytálló, a *Cronica* cím (és az – idézett – ajánlásban kétszer is szereplő *krónika* szó) elsősorban az Ószövetség azonos című könyveire kívánja alapozni saját műfaji önértelmezését.

[6] Gárdonyi regényének a régi magyar irodalommal való kapcsolataihoz lásd Szilasi László: „Argumenta mortis (Érvek és ellenérvek a hősi halálra: becsület és méltóság a régi magyar elbeszélő költészetben és emlékiratokban)", *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1997. 3–4., 217–234.

[7] Tinódi, i. m., 409–412.

tulajdonképpen egy verses mintaszónoklat a végvári vitézek vezetőinek, s mint ilyen, a kötet hátterében álló ideológia összegző és jól memorizálható foglalata. A szöveg olyan, mintha egy bibliai história önállósított tanulsága lenne: a hadnagyok, a próféták mintájára, csata előtt tartsanak lelkesítő beszédet a katonáiknak, s imádkozzanak velük. Tinódi a tartandó beszédet és az elmondandó imát írja itt meg, a halottaknak hírnevet[8] és üdvösséget, a túlélőknek gazdag prédát és mulatságot ígérvén – a vers helye, szerepe és funkciója a kötetben és az elsődlegesen megcélzott közönség életvilágában egyaránt teljesen érthető. A másik két szöveg azonban egészen egyszerűen, ám legalább annyira váratlanul, a bor és a borbírálat körül forog. Azt hiszem, meg kell magyaráznunk jelenlétüket.

II. *Az udvarbírákról és kulcsárokról* (hasonlóság és metonímia)

Kezdjük a kitüntetett helyen szereplő, mert a kötetkompozíciót lezáró, *Az udvarbírákról és kulcsárokról* szóló (*Szeretetből ajánlom szolgálatomat...*, 1553, Bohnya),[9] közismert énekkel. Ebben a veszélyesen magasztos szövegkörnyezetben valóban nagyon különösen mutat ez a szöveg. Az énekesek ugyan korábban is gyakran célozgattak rá, hogy munkájukhoz borra van szükségük, ám Tinódi itt mást tesz. Nem bort kér, hanem megtorolja az őt ért, durván méltatlannak érzett bánásmódot. Szidalmazza és megátkozza az udavarbírákat és kulcsárokat, akik rosszul gondoskodtak az énekszerzőről: büdös, illetve vizezett bort adtak neki. A kritikából világos, hogy ebben a felfogásban a poéta által az aktuális környezettől és közönségtől elvárt gondoskodás és juttatás lényege elsősorban nem az étel és a szállás színvonala vagy a pénz mennyisége, hanem mindenekelőtt az adott bor minél magasabb minősége. Miért? A kifejtés deduktív: a tétel kimondása megelőzi a bizonyító adatok felsorolását – az értelmezésben ezért fordított sorrendet követek.

12.
Noha volna néköm csak mast jó borom,
Fejem bátorodnék, hangos lenne szóm,
Köz bortúl megszorul, rozsdás én torkom,
Kiből utálatos én horútásom.

[...]

15.
Az boros víz nádat terömt orromba,
Egészségöt nem ád néköm dolgomba,
Kössebbödik gégém az krónikába,
Kiért udvarbírák esnek átkomba.

16.
Szómat jobban rikkantom jó bortúl,
Ha jó hírt hallhatok uraságodtúl,
Kevés betegségöm feledöm attúl,
Nagy sok jó adassék mennyei Úrtúl.

[8] Hírnév és laudatio korabeli kontextusához lásd Klaniczay Tibor: „A nagy személyiségek humanista kultusza a XV. században", in: uő: *Pallas magyar ivadékai*, Budapest. 1985. 41–58.

[9] Tinódi, i. m., 503–506.

17.
Talám gonoszt monnak az udvarbírák,
Azzal sem gondolok, csak jó bort adjanak,
Ha büdös bort adnak Sebők deáknak,
Azzal ő uroktúl elbúcsúztatnak.

18.
Esznek szegin ifjak fagyos étkeket,
Rejá innyok adnak büdös lőréket,
Szolgáló lejányoknak sován étkeket,
Rejá innyok adnak boros vizeket.

Fagyos étkek, büdös lőrék, sovány étkek, boros vizek: az udvarbírák és kulcsárok által kínált juttatások minősége általában sem nevezhető igazán magasnak. Az ital illathibája vagy hígított volta a beszélő számára legalábbis éppen ugyanakkora sérelem, mint a hideg vagy alacsony kalóriatartalmú étel (18. str.). Ezért aztán fenyegetéssel próbálkozik: vagy megkapja azokat a hígítatlan és jó illatú, nemesebb borokat, amelyeknek a létezéséről közvetlen érzékszervi kontaktus nélkül is maradéktalanul meg van győződve, vagy teljes egészében megvonja szolgáltatásait az egész udvartól, s egész egyszerűen továbbáll (17.). A kilátásba helyezett, hirtelen távozás oka azonban nem csupán az, hogy a szolgáltatás és a juttatás színvonala a beszélő megítélése szerint korántsem azonos. Elsősorban arról van szó, hogy a beszélő mint énekmondó előadó a jó bortól jobban rikkantja szavát: bátrabban énekel. Az argumentáció lényege tehát az, hogy a beszélő megpróbálja elhitetni, valójában nem a saját, hanem a *megcélzott* személyek érdekében kér:[10] a jobb bor értékesebb, esztétikailag magasabb színvonalú előadást eredményezne (16.). Mi több, a vizezett bor nem csupán az előadás színvonalát rontja, és nem csupán (valamiféle érintkezési mágia révén, mint valami mocsárban) nádat teremt az orrban,[11] de magát az előadandó szöveget is rombolja – *in statu nascendi*: a rossz borok hatására kevesebb vers születik, vékonyabb lesz a *Cronica* (15.). Végeredményben tehát a jó bor (versszerzésre) bátor fejet és (éneklésre) hangos szót eredményez, a közönséges bor viszont elszorult, rozsdás torkot, amiből csak és kizárólag (bármi legyen is az:) utálatos *horútás* törhet felszínre (12.).

Tinódinak tehát első közelítésben azért fontos témája a borminősítés, mert az ének, a vers, a költészet olyan, mint a bor, amit a szerzője fogyaszt. Az íz- és illathibák, meg a hígítás akadályozzák a poézis kiteljesedését, a jó a bor viszont jó költészetet, jó éneket eredményez. De tulajdonképpen: miért is? Miért nem elég önmagában a költői szervezetbe bevitt alkoholmennyiség? Honnan ered és min alapul a bor és a költészet *minőségének* ezen közvetlen kapcsolata? Tulajdonképpen miért *hasonlít* egymásra a bevett bor és a ki-

[10] Ez az érvelésmód később Balassi Bálint szerelmi tárgyú, ill. istenes énekeiben találja majd meg égi mását: azokban a beszélő saját korábbi tetteiből és szavaiból *(ante acta dictaque)* következő kérésének tárgyát gyakorta a megszólított személyiségének központi részeként viszi színre, hogy az, a kérés esetleges visszautasításával, ily módon saját identitását is kockára tegye. (A 21., *Nő az én gyötrelmem...* kezdetű vers 4. strófájának 2. sora [„Mit engedhetnél meg, ha ellened való vétkem nem volna?"] pl. kísérteties egyezést mutat a híres 33., *Bocsásd meg, Úristen...* kezdetű vers korábbi változatának Istenhez szóló argumentumával [„S mit engedhetnél meg, ha nem vétkeznének / Te ellened az hívek?"].)

[11] Lásd még az *Eger vár viadaljáról való ének* kolofonját:
„Egör jó szerencséjén víg voltába
Vígan iszik szikszai jó borába,
Mert ha terek csúsz vala Egör várba,
Víztől nád teröm vala ő orrába."

adott költemény? Nos, ebből a szövegrészből úgy tűnik, hogy elsősorban talán valamiféle mágikus, érintkezésen alapuló, *metonimikus* kapcsolat lehet az összefüggés alapja. A rejtett *tropológiai mikrotörténet* központi helye a torok: ott megy be a bor, ott jön ki az ének. A rossz bor megszorítja, elrozsdásítja a torkot, kissebbíti a gégét, s ettől rosszabb lesz az éneklő hangja, majd maga a versezet is, a jó bor hatása éppen fordított. Úgy tűnik tehát, hogy ebben a fiktív világban a jó bor által megérintett torok, mint valamiféle testet öltött metonímia, képes átadni a külvilágba távozó szónak a testet belül megérintő folyadék pozitív tulajdonságait. De vannak más okok is.

III. *Sokféle részögösről* (metafora és szinekdokhé)

A kompozíció XV., *Sokféle részögösről* című verse (*Sok részögös, hallgassátok...*, 1548, Nyírbátor)[12] a *Gesta Romanorum* egyik elbeszélése alapján a részegesek több szempontú osztályozásával, majd részletes jellemzésükkel foglalkozik. A moralizáló bevezető két strófája után, Móz I, 9. 18–29. alapján újra megismerkedhetünk a szőlő szereztetésének közismert történetével (3–16. str.), majd a részegesek négy fő típusával: a bor hatására az emberek nagy vonalakban, főbb jellemvonásaikat tekintve olyanok lesznek, mint az oroszlán, a majom, a disznó, vagy a kecske (17–23.). Ezután a rendszer finomhangolása következik: megismerkedhetünk a részegesek húsz, tetteik alapján létrehozott altípusával (24–40.). Az adott csoportba tartozó részeges a míves strófák szerint a bor hatására

1. alázatos lesz
2. garázdálkodik
3. bűnbánatot tart
4. lop
5. dúl és fosztogat
6. megnémul
7. bölcs teológussá válik
8. udvari hízelkedővé alakul
9. elalszik
10. zabál
11. gazdagnak képzeli magát
12. hazárdjátékot folytat
13. mulatság után balesetet szenved
14. elbujdosik
15. négykézláb jár
16. megbolondul
17. gyilkol
18. hány
19. ígérget
20. szolgának ajánlkozik.

Ezután következnek a részegesek szociológiai csoportjai, szám szerint tíz: a bornemisszák(!), az urak, az asszonyok és szép leányok, a vénasszonyok, a dajkák, a hopmestörök (udvarbírák!), a lantosok, a hegedősök, a tolvajok, végezetül pedig egyéb ifjak (41–56.), legvégül pedig – miután szinte az egész világot lefedte három, egymáson is keresztülmetsző (bibliai eredetű, tetteken alapuló, illetve társadalmi hovatartozásra

[12] Tinódi, i. m., 429–436.

ügyelő) rendszerével – a vers (nem igazán meglepő módon) egy mértékletességre és józanságra intő morális szónoklattal zárul (57–60.).

Térjünk vissza *Az udvarbírákról és kulcsárokról* szóló vers értelmezésének végén feltett kérdésünkre: (az érintkezés metonimikus mágiája mellett) voltaképpen miért is hasonlít egymásra a bor és az ének minősége? Nos, a *Sokféle részögösről* harmadik osztályozási kísérletének szociológiai csoportjai között szereplő, a lantosokról és a hegedősökről szóló strófák újabb választ kínálnak erre a kérdésre.

52.
Ímé elrejtőztenek volt az vígságtevők,
Lantosok és hegedősök, kiknek bor lelkök,
Csak borért is elzörgetnek néha szegényök.

53.
Gyorsan köppent, még idején békeni magát,
Szunnyad, véti ő nótáját, vonszja az fáját,
Meg is ütik, néha történik, bottal az hátát.

Ezek a strófák, azt hiszem, igen meglepő dolgot állítanak. Az eddigiekből is világos, hogy (talán metonimikus okok miatt) az ének (minősége) olyan, mint a (szerzője által fogyasztott) bor. Ezeknek a szerző-előadóknak, a lantosoknak és a hegedűsöknek a lelke azonban már nem csupán olyan, mint a bor, hanem lélek és bor teljesen azonosak, *az ő lelkük: bor*. Az van bennük, azért dolgoznak, munka előtt azt hörpintik (*„köppent"*), az énekel ki belőlük. A kettő annyira hasonlít egymásra, hogy helyettesíthetik egymást. A lélek és a bor egymás *metaforája*. Tinódinak ezek szerint elsősorban valószínűleg azért fontos témája a bor minőségéről való beszéd, azért képes efféle versezeteket beilleszteni egy mélységesen metafizikus nagykompozícióba, mert a szóban forgó retorikai tárgy, a bor minősége olyan tényező, amely veszélyeztetheti magának e mélységesen metafizikus nagykompozíciónak a létrejöttét. Aki rossz bort iszik, annak rossz a lelke. Rossz lélekből pedig nem jöhet jó vers. Közönséges, átlagos bor – közönséges, átlagos lélek; büdös bor – büdös lélek; vizezett bor – vizezett lélek. Ebben az értelmezésben tehát a rossz bor nem a metonímia érintkezési mágiája miatt, hanem azért eredményez metafizikai értelemben is rossz költészetet (a jó meg jót), mert a költészet a lélekkel azonos, a lélek viszont a borral, végeredményben azért tehát, mert a bor, a lélek és a vers egymás tökéletes másolatai. Ebben a (poétikai) folyamatban nincs különbség és nincs információveszteség.

A kortárs kulturális kontextusból, a jelenkori poétikai és természettudományos ismeretek felől nézve, persze, ez az álláspont is archaikus sületlenségnek tűnik: a lélek nem bor – vagy legalábbis szinte teljesen bizonyosra vehetjük, hogy egyikőnk lelke sincsen abból. (Megengedem: talán nem lenne baj, ha néha Szepsi aszújával, Gere *Kopár*jával vagy Taklerék *Regnum*ával helyettesíthetnénk a lelkünket – vélhetőleg javulna az ország –, de ez egyelőre, sajnos, technikailag nem megoldható.) Éppen ezért kell megkérdeznünk: miért és hogyan volt valaha lehetséges egyáltalán azt gondolni, hogy a bor és az emberi lélek (ha csak néhány ember számára és ha csak ideiglenesen is, de) helyettesíthetők egymással?

Amikor Tinódi, mint már említettük, újramondja a bibliai történetet, hozzáteszi, hogy a vízözön után az alapító atya, Noé oroszlán-, majom-, disznó- és kecskevérrel öntözte meg a Paradicsomból a vízözön által kisodort első szőlőtőkét (7–8.), s azóta részegségükben ezekhez az állatokhoz hasonlítanak a bortól megrészegedett emberi lények. A kifejtés a következőképpen szól:

17. skk.
Részögösök megértsétök ti rendötöket,
Az bor miá külömb-külömb természettöket,
Oroszlán vérben részesnek mondják ezökct.

Bátor szívök mint Sámsonnak igen erősek,
Bajviadalt vitézökkel semminek vélnek,
Józanulván ha rákelnek, bokrot keresnek.

Az majomnak természeti igen játékos,
Mit mástul lát azt műveli, oly igen okos,
Ő vérében aki részes, olyan játékos.

Tehetségöt részegségben sokan késértnek,
De nagy sokak erejökben csak szégyönködnek,
Kik amazt es elszalasztják, táncban elesnek.

Oly rút férög disznóférög ő állatjában,
Ő bársonyát nem kíméli, hever az sárban,
Ő vérében az ki részes, hever az sárban.

Részögösök kecske vérben az kik részesök,
Mert kecskéknek természetök tombolnak, szöknek,
Magasságra felugordnak, kosul öklelnek.

Bémerülnek az bor-marók sok tombolásban,
Kecske módra felszökésben és nagy sok táncban,
Részögségben sok gonoszság lészön az táncban.

Nos, úgy tűnik, azért lehetséges azt gondolni, hogy az embereknek (legalábbis közülük némelyeknek) bor a lelkük, mert az ember (vélhetőleg: a teremtés által) ugyanazon állatok véréből részesültek, mint amely állatok véréből az Özönvíz utáni első szőlőtőke az első megöntözés által részesedett. Az ember és a bor ugyanazon létezők (egyszerű, illetve összetett) *szinekdokhé*it hordozza. Oroszlán, majom, disznó, kecske: minden emberi lény eleve e négy állat valamelyikének vérében részes. Valamennyiőnkben eleve benne van ezen négy állat valamelyikének vére, s ezáltal természete. Vakmerőség, komolytalan utánzó hajlam, tisztátalanság, paráznaság: ez lakik az emberben. A bor (amiben – s ezt az alapító történet az okok és az okozatok felől is bizonyítja – mind a négy elem megvan) csupán megmutatja, hogy melyik állat vére és természete van benne az adott emberben: előhívja belőle, a felszínre hozza, közszemlére teszi. A mechanizmus nagyjából a következő. Az emberek szinekdokhikusan részesültek a négy alap-állat valamelyikének természetéből. Az ezen tulajdonságokat együttesen és szintén szinekdokhikusan hordozó bor minden konkrét esetben csak azon hányadával tud hatni az adott emberre, amely megegyezik az adott emberben eleve benne lévő potenciális jellemvonás-együttessel. Ha azonban ez a kapcsolódás létrejön, akkor az eredendő jellemvonásokhoz hozzáadódva, azokat felerősítve a bor képes arra, hogy lehetővé tegye az emberben rejtőző (látens és potenciális) állat teljes (explicit és tényleges) eluralkodását a személyiség fölött.

Felettébb feltűnő ugyanakkor, hogy a szöveg ezen részében a moralizáló, feddő, dorgáló hang jelenléte túlnyomónak semmiképpen sem mondható. „*Részögösök megértsétök ti rendötöket, / Az bor miá külömb-külömb természettöket*": úgy tűnik, a bornak az emberre gya-

korolt ilyetén hatása itt elsősorban nem a morális kritika tárgya (s könnyen meglehet, hogy a további két, más szempontú osztályozás elsősorban azért jön létre, hogy azért azt is részletesen ki lehessen fejteni), hanem az emberi lény önmegismerésének kitüntetett eszköze. A bor az önmegismerést fokozza: *külömb-külömb* (ám osztályokba sorolható, s ezért maradéktalanul individuálisnak[13] egyelőre talán mégsem nevezhető) *természetönk megértését*. Részegedj le, s megtudod, hogy milyen ember vagy: hogy milyen állat lakik benned.

IV. A javaslat (szinekdokhék aposztrophikus találkozása [„animaltrophe"])

„A portói sírnivalóan jó volt. Drága jó déltengeri napsütések váltak ihatóvá benne" – fogalmaz egy helyütt Szerb Antal. Meglehet, az irodalomtörténeti ugrás talán túl nagynak tűnik, az idézetet mégis szervesen reprezentatívnak gondolom: manapság ugyanis nagyjából ugyanezen logika szerint beszélünk a borról. A bortesztek, borleírások, kóstolási jegyzetek tételei a mérhető fizikai-kémiai paraméterek és a közvetlen érzékszervi tapasztalatok (illat, szín, íz) után általában annak rövidebb-hosszabb, s általában igencsak élvezetes leírásába torkollnak, hogy hogyan, miképpen, milyen koncentrátumban, tisztaságban és harmóniában jelennek meg az adott borban a szőlőfajta tulajdonságai, a *terroir* adottságai, az évjárat sajátosságai vagy a borász lelkének, személyiségének, összetéveszthetetlen egyediségének jegyei. (Ez utóbbi egyébként, mellékesen, jó példa arra is, hogy a múltbeli gondolkodásmódok nyomai, azok idegenszerűségei hogyan teszik kérdésessé a jelenbeli, bódítóan otthonosnak s megnyugtatóan racionálisnak látszó gondolatalakulatokat: úgy tűnik, voltaképpen nem sokkal bölcsebb dolog azt állítani, hogy a borász lelke megjelenhet a borban – ahogyan ma gondoljuk, mint azt, hogy a bor kerülhet a lélek helyére – ahogyan Tinódi vélekedett.) Akárhogy is, e gondolatkörben s e nyelvben mozogva a borbírálat bevett nyelve, retorikai rutinjai, domináns trópusai arra késztetnek bennünket, hogy a a jó borban valami távoli és magasztos, bennünket mindenképpen meghaladó erő jelenlétét érezzük – legyen az növényfaj, földterület, mikroklíma, tájegység, időjárás vagy ember. E retorika szerint a bor minden cseppjében ott van az őt körülvevő természet tengere, s mi, elfogyasztása által, részesülhetünk ebből az egyébként hozzáférhetetlen teljességből. Világos, hogy ez a szólás- és gondolkodásmód a „cseppben a tenger" trópusának, a szinekdokhénak a retorikai srófjára jár. A borról tulajdonképpen mind a mai napig úgy beszélünk, mint az Úrvacsora egyik eleméről. Szerb Antal (és Alkonyi László) bora: *szinekdokhé*.

Tinódi borról szóló archaikus szövegeinek elsődleges érdekessége ebben a kontextusban elsősorban abban áll, hogy (a történeti környezet ismeretében: különösképpen érdekes módon) egyáltalán nem így gondolkodik. Tinódi bora nem az a magasztos ital, amely a profán világban is őrzi valamiképp szakrális eredetét, az Úrvacsora szakrális *és* profán emlékezetét.[14] Az ő szövegeiben a bor (jóllehet létrejöttét tekintve szintén szinekdokhikus eredetű, de) elsősorban nem valami távoli és magasztos entitás megtestesülése, fogyaszt-

[13] A kérdés tágabb kontextusához lásd Aron Gurevics: *Az individuum a középkorban*, Vári Erzsébet (ford.), Budapest, Atlantisz, 2003.

[14] Tinódi ezen a területen hangsúlyozottan nem követendő elődje, hanem kifejezetten ellenfele annak a Balassi Bálintnak, akinek egyik legmaradandóbb poétikai teljesítménye az volt, hogy (elsősorban a szerelmi költészet terepén, de egyéb tárgyú szövegeiben is) képes volt szent és profán szétszálazhatatlan összefonására, s aki alighanem nagyon sokat gazdagodott Tinódi-imitációiból. – A kérdés tágabb kontextusához lásd (még mindig) Mircea Eliade: *A szent és a profán*, Budapest, Európa, 1987.

hatóvá, ihatóvá válása, hanem leginkább egy olyan, nagyon is közeli, ráadásul igen aktív létező, amely képes arra, hogy *megszólítsa* az embert, pontosabban: az abban lakó állatot, sőt arra is, hogy válaszreakciót csikarjon ki ettől a lénytől. A megszólításra válaszol az az emberben lakó állat, kiderül, hogy milyen állat lakik az emberben, s ezáltal kiderül róla, hogy milyen. Tinódi poétikai javaslata szerint tehát a bor elsősorban *aposztrophikus* (pontosabb – bár némiképp ügyetlen – neologizmussal: *animaltrophikus*)[15] funkciókkal bír, a borfogyasztás pedig elsősorban szinekdokhék összecsapása: egy *összetett* (bor) és egy *egyszerű* (ember) *szinekdokhé*nak az utóbbit radikálisan átalakító *aposztrophikus találkozása*.[16]

Vegyük észre: Tinódi borról szóló szövegei egy alternatív kritikai nyelv javaslatát hordozzák. Úgy tűnik, hogy ha a magyar kultúrának a bor minőségéről való beszédében nem az Úrvacsora szinekdokhikus gondolkodásmódja győzött volna, hanem Tinódi (és a *Gesta Romanorum)* aposztrophikus-animaltrophikus beszédmódja, vagy az utóbbi legalább egy kicsiny teret kaphatott volna az előbbi mellett, akkor ma a borról szólván nem kizárólag *terroir*ról, klónokról és almasavbontásról, fás és gyümölcsös elemekről, ezek egyensúlyáról beszélnénk, hanem arról is, hogy voltaképpen miféle emberek vagyunk is mi. Nem csupán arról beszélnénk, hogy hogyan ítéljük meg mi, emberek a bort, hanem arról is, hogy hogyan ítél meg a bor bennünket, embereket. Vagy legalábbis: valamivel jobban tudatában lennénk, hogy a borok minősítésekor vagy a közülük történő választáskor magunkról is ítéletet mondunk, ítéletet mondat velünk a bor – rólunk: sokféle részögösről. S ami a legfontosabb: egy efféle gyakorlat elterjedése talán alakíthatott volna valamit akár *a műalkotásokról való hazai kritikai beszéd* (némiképp kiábrándító) történetén is, s térnyerése esetén a zeneművekről, képzőművészeti alkotásokról, irodalmi szövegekről szóló honi diszkurzusokban talán nem tehetett volna szert ennyire elsöprő fölényre, ennyire mozdíthatatlan pozícióra s korlátolt ellenbeszédeket ennyire provokáló szerepre az ítélkező hajlam, az objektiváló igyekezet és az (ezeket egyszerre hordozó és generáló) *optikai* eredetű metaforika – én legalábbis, néhány szöveget közelebbről is szemügyre véve, így *látom* most ezt a dolgot.

---

[15] Lásd Jonathan Culler: „Aposztrophé", Széles Csongor (ford.), *Helikon*, 2000/3., 370–389.

[16] Balassit a bor *mint téma* nem foglalkoztatta: XI., *Áldott szép Pünkösdnek...* kezdetű versének alcímétől *(Borivóknak való)* eltekintve versszövegben mindössze kétszer írta le a *bor* szót (XII., *Széllyel tündökleni...*, 6. str., XVIII., *Szabadsága vagyon már...*, 5. str.). Tinódi javaslatának *poétikai* mozzanatai azonban láthatólag igencsak felkeltették az érdeklődését: a *Szép Magyar Komédia Prológus*ának szerelemtanát (főként annak *Azért bár ugyan valami megtiltott szerelem forogna is ez komédiában...* kezdetű, központi jelentőségű bekezdését), továbbá Júlia figuráját (pl. a XXXVII. számú, *Ez világgal bíró...* kezdetű ének 3–5. strófáit) mindenesetre aligha jellemezzük teljességgel elhibázott módon, ha azok működési mechanizmusában egy *összetett* (nő) és egy *egyszerű* (férfi) *szinekdokhé*nak az utóbbit radikálisan átalakító aposztrophikus találkozását tételezzük elsődlegesnek.

Szerpentin

Fölfelé vezet-e a hegytetőn
emelkedő templomhoz és azon túl?
Vagy onnét le, a völgyek sűrűjén át?
Az álmokban nincs irány, mint idő sincs,

és a térnek is csak híg képzete.
De a képzet megrajzoltabb a térnél,
de a lazúros, áttetsző szinek
teltebbek napvilági önmaguknál.

Illékony létüknél durvább anyagból
szőtték a vásznat, mely megtartja őket.
A hajnalok fényén még átdereng
az éj és a sötét kettős spirálja.

Emlék

Nem tudom, a régi bűvöletet,
a mindmáig ragyogót mi okozta?
Talán az az irizáló üveggömb,
amely mintha héja lenne a víznek,

mint a sejtfal, sohsem különböző
a plazmától, de mert határ, szilárdabb.
Talán a papír tarkasága, tán
a csoda, ahogyan kipöndörödtek

virágformájú szirmai a vízben.
Talán a neve: jerikói rózsa.
Talán a nem ismert, most visszajátszott
történet: tánc, halál: Jephta leánya.

Szél

Egyszerre tépi át a levegő
egymás mögött álló, repedő hangú
hártyáit. Pedig csak egymás után
lehetne. Mozgásba dermedő idő,

mint az a nyíl, ami repülve áll.
A hideg lelkek serege az égből
sodorja önmagát a sír felé.
Nem kell ahhoz vihar sem, hogy pörögjön,

mint az örvény, mely csúcsával a földbe
fúródik. Bombatölcsér, robbanás
szétfreccsenő és lehulló rögök közt.
Kövek. Közöttük még bömböl a szél.

H (11)

M. G. filmje előtt és után Dsidát olvasva

Meg kellett volna értened
mi ez a túl hosszú
getszemáni konok csönd
ahol az árulás
a fügénél gyorsabban beérik
mi ez a féktelen hübrisz
a mindig nyájként igazodó jámborokban
ha nem veszik észbe lelkükben a pánikot
a hitetlenekre vagy kicsinyhitűekre
oly jellemző földrengéses csődöt
ahogy nem értik
miért a te kéretlen közeledésed
miért akarnád pont velük
menteni (talán) a menthetetlent
még a nagy omlás előtt
mikor ikaroszi szárnyakat csatolsz
és a bezúduló niagarás vízfalak
háborgó tengerek előtt
ama cédruserdők tisztásain
biztos hajót ácsolsz
és nem keresztet
mert nem megfeszíteni akarsz
hanem életeket menekíteni
s tekinteted mágnesét
a láthatatlan keresztre függeszteni
ahol élesen látod annyiféle emberarcban
azt az érvényes egyet
aki el tudta mondani még
s azóta is mindig jól hallhatóan
visszhangzik benned az álszent zsivaj közepén:
„Bocsásd meg nekik, Atyám,
mert nem tudják, mit cselekszenek!"
S mert az a kereszt: tény
ezért vagyok keresztény
így szólhatsz már te is
az angyali citerák

rekedt visszhangjaként
„...keményen és tekintet nélkül...
...farizeusoknak és vámosoknak
zsidóknak és rómaiaknak..."
szólhatsz mindenkinek
meg kell hogy értsenek!

H (12)

útban Kosztolányihoz

Hosszú és gyötrető álmodban
már végére jártál
annyiszor az útnak
de hogy végére értél-e
ezt kéne most tévedhetetlenül tudnod
a titkos szálak végül hova futnak?
És váratlanul változott meg
minden körülötted
ha eltaszított ami eddig
lágyan körülölelt
és vonzani kezdett
ami eddig durván elriasztott
s mára bizony súlyos lett
a tegnapi könnyű gondod
és ami a földhöz szögezett
gyökérzetedig nehezült és süllyedt
nyers erőt mutatván szívedig hatolt
mint vendégségben szembejött halott...
de lelked csak szállt azúr selyemként
felhők fodrain is könnyen áthatolt
már hihetted: teljesen magad vagy
kivérzett egyedüli példány
mikor elhagytad minden fölösleged
hátad és vállad mégis fájón kiérzed
e földi létből mert úgy sajog
mintha most is szörnyű málhák
nyomnák és tonnás sziklatömbök
miket cipeltél szakadatlan
s a bokád és talpad
az út éles kiálló köveihez csaptad
vérzett bizony – de ez volt a jel

hogy élsz s töviseid is valódiak
mikor rendelés szerint
csillagjai mögül rád tör majd a hajnal
és új fényeivel érted már ő felel
hogy álmodból mégis fölriadj
mert szelíd oroszlán sétál
kint a nyírott pázsiton
hátán valami hófehér lepel mögött
egy szárnypropeller pörög...
mondják is: valami elbitangolt angyal.

A hetedik szoba

Elérünk majd a hetedik szobába,
túl az Idő csillagtörvényein,
mely fölött a Hold, a Nap
díszlet csak, halott ékszer.
Nem él ott más, csak a volt:
a múlt kifakult
arca csak.

Odáig ível,
és küszöbén zárul
utunk,
ahonnan nincsen visszatérés,
ahova végül eljutunk.

Nincsenek jelek

Feketék a piros hajnalok.
Az alkonyok mély sebből
véreznek.
Késő rózsák
agóniája.
Az Idő szárnya csüng
élettelen.
Megállt az órák
szívverése.
A számlapon – nézd –
nincsenek
jelek.

A zuhanást

A zuhanást
együtt Veled.
Mikor a pillanat,
a fényes,
az öröklétbe nő.
A zuhanást,
mielőtt örökre sötét
lesz.

Ennyi volt

Remények hamvazkodása,
volt hitek hamuhullása.
Zsaráttá égett szerelem.
Magamnak Júdás-árulása,
kínzott éjek cellamagánya,
a végső hajnal vacogása,
a megtagadott kegyelem.

TATÁR SÁNDOR

‚A szénszünetre eljött a nyár...'

(alanyest)

Meg kellett volna tartani.
Meg kellett volna tartani, akkor most
lenne, aki elnéző – s csak leheletnyit
(s főképpen nem gonoszan) gúnyos –
mosollyal nyugtázza,
hogy megint túlfőzted a félkemény-tojást
A sárgája legközepéről hiányzik a
szív, az a kis sötétsárga,
lágynak-maradt rész; az egész
fakósárga, száraz és morzsalékos
Igen – igen, a porceláncsészét lehet (sőt...),
hogy nem öblítette volna azonnal el,
s így estéről estére mind határozottabb
lenne az Earl Greytől a barna karima –
De hát mi van most? *vagy minden mást hagyva őrzöd*
a föltett vizedet vagy fogadhatsz rá akár,
hogy a kanna alján ujjnyi vastag vízig és két
izgága tucat buborékig elforr
Meg kellett volna tartani
Ha mindjárt kis félhold-körmök marad-
tak volna is utána a mosdó peremén

Mandulavirág Ez jut
eszedbe, mandulavirág
S úgy elszégyelled magad, hogy
már-már merevedésed támad tőle
Mandulavirág, most, *amikor egy új évezred kezd*
áttetszeni, mondják, a régi
mind báb-burok-szerűbb, hártyává vékonyodó
bőrén! Ami bármit jelentsen (hozzon) is,
annyi bizonyos, hogy céhtársaid közül
sokan már órabérért ülnek sorban
részvényjegyzés hajnalán

A folyó piszkos hullámai fölött
sirályok Nem sokkal jobb(ak) ez se (ők se),

a mandulavirágnál, bár ezt (...) legalább látod
Hát persze ez sovánka mentség
Mentség? Ó, hogyne! Fél tucatot parancsolsz?
Meg kellett volna tartani
A sötét leszállván, a folyó tükrén
fények remegnek – elültek a sirályok –
nem látszik a piszok – az egész vízfelszín
sötét, mint az olaj Lehet a „langyos estben"
mindenféle hűvös korlátokra dőlni
De ha nincs kivel összenézni és
összevetni a szelet, akkor jobb, ha nem
hoz semmi illatot
Persze a
szelet kurvára nem érdekli a szaglóhámok szenvelgő magánya

Meg kellett volna tartani Így persze, hogy nincs,
aki megmondja, milyen címen állítsd,
de sokkal inkább ne állítsd ki
az elrontott strófákat/akvarelleket.

Ccihodráma

Ahogy a színpad kivilágosodik,
a nézőtér elsötétül.
A színész arcát maszkra cserélte;
a néző a homályló térben kontúrtalan
és névtelen. Meg kéne ismerni,
semmi kétség, ott azt a rivaldafényben ágáló alakot.
De mégis, hogyan?
Színvallásra kéne bírni azt az alig-derengésben sunyító voyeurt.
Vajon miként?

„Két fehér súly figyeli egymást,
két hófehér és vaksötét súly" – írta Pilinszky.
A figyelem fáraszt – főként ha újra s újra
célja vész – s ellankad maga is („Midőn éjten éjjel
csataviseléssel mindenik..." [Hogy lássátok, véreim,
kedvezek néktek; hiába fordítanák ezt le
másajkúaknak]).
A remény itatóspapírok között szárad.
Söralátéten szaporodó strigulák –
úgy telnek el, mindegyre el az évad napjai.

A diákszoba füstös gerendái alatt szaporán
percegett a lúdtoll – akkor még könnyű volt;
a világgal
kellett meg-, elismertetnie magát a szépfürtű ifjúnak,
a belső gazdagság tört utat
kifelé,
most a világból annyi tartozik rá,
amennyit nyomaiból magában felismer –
a kalamárisban beszárad a tinta,
az ablakon jégvirág,
a tükör csak dupláz; mi más telhet tőle:
két szimmetrikus kérdés között
szótlan síküveg.

Gnóthi szeauton – *ez a színpadon elhangzó utolsó mondat,*
amellyel az előadás visszazárul önmagába,
és gömbölyű lesz, mint a dió. A függönyszárnyak
összecsapódnak, és hogy ki hajol meg
– ha sor kerül még erre – ki előtt,
masszívan homályban marad.

Apámnak

nem azért vettem ezt a kalapot,
hogy az akasztós szekrény fölötti
polcon, mint egy UFO a berekben,
lapítva várjon valami égi
jelre, és derengjen pulóverek,
trikók mögött bújva, hátha újra
leverem rajta a port, nem azért
vettem, hogy évente egyszer nézzem
a Charles Boyer-képen, milyen is
lehetett volna, ha az a tályog
nem be, hanem kifelé szivárog
a csövön, amit az orvos helyi
érzéstelenítés nélkül rávarrt
a melledre, mert mindegy, azt mondta,
mi fáj, ez vagy az injekció, és
nem kellett már sehova kalapban
menni a születésnapod után,
nem is volt utcán soha, csak mikor
magamon hagytam a temetőből
hazafelé a fiumei úton.

p. s.

Kedves Bea, most, hogy már szerintem
többet nem találkozunk, szeretném
megköszönni utólag az összes
telefonozásokat, az esti
– kiszámoltam – mind a nyolcezernyi
percedet, mit kb. három hónap
és egy hét alatt erre áldoztál,
hanyatt fekve azon a szőnyegen,
mely a zongora s a minitévé

között egészen az ágyadig ér,
míg a föld alatti, föld feletti
vezetékeken, három közbülső
kerületen át a hangod hozzánk
a negyedik emeletre betér,
ahol hordozható digitális
készülékkel, még az összeveszés
előtt, az egyetlen nyugodt helyre,
ezekre a jó másfél órákra,
mindig a vécébe vonult vissza
szerelmed s osztálytársad, a fiam.

ACSAI ROLAND

„S gyakorta mosom kezeim"

(Füst Milán: Zsoltár)

1.

Beprogramozod a mosógépet,
Mint napjaidat a kényszerképzet.
„Miért szenvedne zárt ajtók mögött?" –

Olvastad egy plakáton, a rendelőintézet
Falán, de te nem vállalsz sorsközösséget
Senkivel, nem leszel olyan, mint a szökött

Papagájok, akik verebekhez csapódnak.
Gyakran mosol kezet, s ha kérdez-
Nek, azt válaszolod, jól vagy.

Legalább már nem a könyököddel
Nyitod, mint gyerekkorodban, az ajtókat.

2.

Kézfejed vörös volt a sok kézmosástól.
Evés előtt bemosakodtál,
Mintha műteni mennél.

Nevettek rajtad otthon, máshol –
Nem tudtál mit csinálni: ez volnál
Te, ez lennél.

Úgy hallottad, hogy kapcsolat van
Asztma és szorongás között,
Hogy az asztma okai a nyak fölött

Rejtőznek, az agyban –
Ha ez igaz lenne, nem csodálkoznál.
Sok mindent megmagyarázna,

Választ adna a fulladásra.
Megérthetnéd, mi ez a kapaszkodás,
Ez az érdekeltség a betegségben,

Ez az érdektelenség minden másban,
Aminek hiába keresed okát
A tudatod alá ásva, mélyen.

PODMANICZKY SZILÁRD

Az utolsó vizelet

Aznap reggel korán keltem, fölcsaptam a takarót, mint Zorán a zongorafedelet. Volt is benne köszönet, meg nem is. Föltettem a kávét, mert még ébredésem előtt eszembe jutott a novella első sora: „Hull a hó és hózi' / Micimackó kvázi."

A novella azokról a bútorszállítókról szólt, akik egy nappal a garancia lejárta előtt elvitték az olvasófoteljeinket szervizelni. A művészi igazság ebben a két sorban mintegy ki is merült, ugyanis sokkal érdekesebbnek tartottam, ha a bútorszállítók fertályóra múlva visszatérnek, s a nagy havazásra hivatkozva szállást kérnek nálunk. Ez aztán a komédia, gondoltam; úgy alszanak a dolgozószobámban, mint három dízelmozdony. És tervbe vettem, mert az egyik kopaszodott, hogy a reggeli mellé találós kérdéssel ébresztem őket. Azzal, hogy: Mi állítja meg a hajhullást? Válasz: A padló.

A koncepció kész volt. A feleségemnek bevittem a kávét, tejjel, cukorral, neki viszont nem ígérkezett túl jó napja, már mindjárt a kávé ízével nem volt kibékülve. Objektív okok miatt nem közös a horoszkópunk, gondoltam, majd üstöllést nekiláttam a bútorszállítós prózának.

Összességében nem voltam valami elégedett a végeredménnyel, de részeiben mintha. A befejezés férfiasan konstruktív lett: bedugtam a sliccemen a fényképezőgép objektívjét, és háromszor exponáltam. A film beadva, várom a laboreredményt, mint az esedékes utolsó vizeletről.

A feleségem időközben elvitte kinőtt pizsamáimat a szeretetszolgálatnak, s már-már egy újabb novella körvonalai derengtek erről a csekély büszkeséggel és kulturális rommorzsákkal bíró dél-alföldi városról, melyben a szeretet méret fölötti inváziójaként egy szép napon minden hajléktalan majd az én pizsamámban dekkol a sétálóutca padjain, mint a Sanzelizén az utcaművészek, itt a poszthumanoid kultúra hús-vér kollázsaiként. Csakhogy csöngettek.

Megjöttek a bútorszállítók, hozták a renovált olvasófoteleket.

Picit feszengtem, merthogy pár perccel ezelőtt fantáziám martalékaként még azt csináltam velük, amit akartam, most viszont vaskos karjaik alatt, mint egy lepkehálót, hozták a foteleket. Némi kételyt éreztem gondolataim láthatatlansága felől, s hogy dramaturgiailag elmossam a határokat, mindjárt kávéval kínáltam őket. Köszönjük, mondta az egyik, elfogadjuk, ha van hozzá tej.

Lefőztem a kávét, ők kicsomagolták a bútorokat, majd a hűtőben talált flakonos házi tejet kis kiöntőben tálalva a kávék mellé raktam, cukorral.

Mialatt kiszolgálták magukat, nagy és tompa volt a csend, mint mikor a kínai tornacipő még aznap délután ledobja a talpát.

Ivott az egyik, ivott a másik, és mint akik nem kávét, de pálinkát hörpölnek, szűkre húzták a szemük, szélesre a szájuk. Köszönjük, mondták habozva, s úgy húztak el, mint vadlibák a kolostor haranglábai között.

Még jó, hogy nem adtam borravalót, gondoltam, lefinnyázzák a kávémat, önthetem ki az egészet.

Talán még a lépcsőfordulóban elkerülték egymást, ekkor toppant be a feleségem. Fotelek a helyükön, két csésze az asztalon, cukorral és tejecskés kiöntővel.

A fotel után a kávé, aztán a tej következett. Milyen tejet adtál te ezeknek, kérdezte. A szemöldököm a fejbúbig húztam, csípőmet a kezemre tettem, s úgy próbáltam a választ megfogalmazni: Mer' milyenféle lehet a tej? S bárhogy zaklattam az agyam, a fehérség önazonosságán nem bírtam túllépni. Hát milyet, folytattam, amit a piacról szoktál hozni, a kétliteres Lambada-szörpös flakonban.

Lambada ide, lambada oda, a feleségem kivette a flakont a hűtőből és az orrom alá nyomta. Szagolják!

Meg voltam fogva, mint légy a műgyantás vonóhorgon.

Ennek bizony hagymás illata van, mondtam.

Nem is csoda, mondta a feleségem, mer' ez nem tej, te, de hagymás író! Minden, ami a hagymás sajt érlelése közben lefolyik róla. Serkenti az emésztést, és hát, nálam a gondolkodást.

Arcomról úgy hullott le az ábrázat, mint másról a ruha a mellkasi cétévizsgálatnál.

Telefonálj utánuk, kértem a feleségem. Mondd meg nekik, higgyék el, nem kibaszás. De azért egy órára maradjanak vécéközelben. És, tettem hozzá bátran, ne csöngessed sokáig, ha nem veszik fel, lehet, hogy hánynak.

A beszélgetést nem hallgattam végig, behúzódtam a dolgozószobába a képzelt dízelmozdonyok közé. Próbáltam újraolvasni a novellát, de ezúttal számomra is láthatatlanok maradtak a gondolataim. Úgy éreztem magam, mint az a férfi, aki üvöltve futott a busz után: Állítsák meg, állítsák meg a buszt! Erre az egyik utas kiszólt az ablakon: Minek rohan? Mindjárt jön a következő. Az lehet, válaszolta a férfi, de annak nem én vagyok a sofőrje.

Csúszda-avatás

– verses életkép Arany János Hídavatás *című verse nyomán –*

Szép strandidő, s csak áll a csúszda:
Tóparton órjás kék kukac.
Szezonkezdetre égbe húzta
Serény kezű munkás, tucat.
Szebbet hiában is kutatsz.

„Gyertek, fiúk, lányok, rohanvást!
Kétszáz forint csak egy menet!
Ezért lángost se kapsz fokhagymást!
Ha naptejjel jól megkened
Magad, mész, mint a rettenet!"

Megfordul erre pár sülő hús,
Közelről nézve: emberek.
Néhányuk egy tárcát előhúz,
Reménytelen' belémered,
Izzad, de szíve nem meleg.

„Minap valék még büszke bróker,
Kihíztam más pénzén zakóm,
Mint pelyva szálltak milliók el,
Leégtem szépen, mondhatom,
Minden javam: egy szál gatyóm."

„Csak rajtam állt: minden vagy semmi!
Ki írta vajh az Íliászt?
Hibás döntés volt beikszelni:
Mikszáth, akár a Zrínyiászt.
Ezen buktam vagy két milást."

„Volt egy háromszobás lakásom,
Lett nőm is, meg hozzá kölyök,
Kisült, hogy egyik sem sajátom –
Válópörök s egyéb körök,
Maradt az ég fejem fölött."

„Szereltem sok zsebrádióba
Olyan piciny, kerek bigyót
(Szakszó is volt szebb rá: dióda).
Jött új világ, a cég kihótt,
Kaptam holtig-vakációt."

„Sosem habzsoltam drága marhát,
Szűk volt vágyam s eledelem,
De megdrágult a csirkefarhát,
Azóta nincs tele belem,
Vízen élek – le-lenyelem."

Egyik se megy fel, pang a csúszda,
A bús tulaj lehangoló,
Zsebét mázsás üresség húzza:
Ezzel befuccsolt. Kész. Roló.
Lecsúszott minden strandoló.

Emlékkönyvbe való

Árnyas vidékről szellet illant,
és szállt csak egyre felfelé.
Az éji égen fénye villant:
helyét csillagként meglelé.

Eszméink, lásd: megannyi fingok,
sok tarka parfőm-búborék.
Szent vággyal tör magasba mind, hogy
elérje álmaink egét.

S ez ad értelmet életünknek,
ez hajtja szellemünk tovább –
ó, bár homályos ösztönünket
eszmévé mind így oldanánk!

Mamutok föltámadása

Lassú tömbökben súlyos hó zuhog,
jönnek homályos, szigorú idők.
Kihalnak sajnos mind a mamutok,
és fagyba dermed gyapjas, nagy szívök.

De fölzúgnak az olvadó jegek,
harmadnapon az összes trombiták,
és többezernyi mamutszív rebeg
a mindenségnek hálatelt imát.

Mert minden jó lesz végül, semmi kétség.
Ifjul a glóbusz: új imidzset ölt.
A klíma enyhül, iszkol a sötétség,
és barnán, szőrösen feldöng a föld.

reggel

mért reggel fut a háton végig a rémület ujja
gőgünk láncingét mért reggel veri át
fürge nyiláival a kétség csördül a vekker a reggel
bús hadi kürtje hahó ugrik az én gyönyörűm
vesz papucsot macisat hamar oldja le szép derekáról
két ölelő karomat fut ki pisilni hamar
mért reggel jut eszünkbe hogy elhagy a nő kit imádunk
hallva az ágyból az új nap csobogó zajait
míg cseng távoli rétek csendje fülünkbe szemünkről
most veszi játszva csak el puha lánytenyerét a halál
kint fütyörészik a víz és vígan pittyen a mikró
bögrék és kanalak összeütődnek és ím
instant oldódik kakaópor a tejben a vízben
kávé és teafű rebben ezerfele szét
mert négyféle nedűt hörpint föl ilyenkor a drága
kávét dzsúszt kakaót gyömbér ízű teát
csészefülek félénken az ujja köré tekerednek
nyújtja nyakát a fiók tátva a csőre felé
bújj még bújj ide még nyomj csókot a számra te drága
forrót és hideget édeset és keserűt
vagy csak az ujjbegyedet húzd végig az ajkamon egyszer
nem lehet ó tudom én nincs neked arra időd
nincs neked arra időd cica fut ki a kádból a víz már
futsz ki a kádhoz ezért módszeresen mosakodsz
arc fül nyak hát kéz láb intim részek a sorrend
mindet megmosod és megtörlöd bekened
arckrém kézkrém bőrfeszesítő krém meg ilyesmi
s már kezed illatosan száz bugyi közt kotorász
melltartót veszel és igazítod benne a melled
festett fürtjeidet kunkorítod kifelé
most ez a szoknya vagy az és a pink top ehhez hogyan illik
és hogy a blézer a blúz a szőrgalléros izé
mért hat reggel a testnél meztelenebbnek a lélek
mért vacog úgy miután partra sodorja az éj
hol van a nap mi süttötte a szél hova fújta ruháit
álmok gyöngyeivel vállán mért vacog úgy
most a harisnya jön itt nejlon vagy necc az a kérdés
az nem időszerű még erről a szem leszaladt

nincs egy percnyi időd hiszen annyi a tennivaló még
szemhéjpúdert kell tenni szemedre lilát
szempillát bodorítani festeni rúzzsal a szádat
gyűrű csatt divatos hajgumi fülbevaló
egyetlen vakító kincsem te vagy énnekem édes
érted hagytam el én egykor a fél szememet
érted jöttem idáig e völgybe bicegve falábon
ások a mélybe le most nyitva a láda üres
nincs meg az autókulcs kiabálsz macikám hova tettem
nem láttad valahol jársz kipp-kopp föl-alá
nézed a tegnapi táskát nézed a tegnapelőttit
nincs meg nincs meg a kulcs szépek a szádon a csék
hát hogy utálom a sok kollegádat egész nap a cégnél
ó hogy gyűlölöm én délben a pizzafutárt
mert neki rúzsos a szád és a lábfejeden neki billeg
a gonddal kipucolt francia női cipő
mert neki vagy szép mert neki mondod a cséket olyankor
négy fal közt lakom én meglett végül a kulcs
meglett végül a jó retikülben volt a helyén csak
ott volt pont legalul rajta a két telefon
négy fal közt lakom én hova nem süt a nap se be reggel
egyetlen cicomám fénysugaram te vagy és
zsebkendő szemüvegtok a tárca a jogsi a fésű
gyorsan megcsókolsz rám mosolyogsz kisietsz
elmész zacc kakaócsík ennyi marad csak utánad
ujjnyi a dzsúszból pár pöndörödő teafű

BERTÓK LÁSZLÓ

Sárga lap?

(A *Jelenkor* budapesti estjére)

Hát akkor most... (Mikor?) Most akkor sárga lap?
Méhek rézmozsárban? Mézben a darazsak?
S hogy még egy (vagy kettő?), és kiállítanak?

Derékig fölcsúszott Róma? Egy nő háta?
Bugyival letakart tükör, vörös lámpa?
Hályogos szemekbe villogó lilácska?

Hát akkor mi?... (Mégis?) Misina? Jakab-hegy?
A százhoz, ezerhez, millióhoz még egy?
Amikor az ország Budapestre fölmegy?

Őszi levél? Foci? Aki bírja, állja?
A küldő? A címzett? A postás gatyája?
Vesztesnek, győztesnek magyar Himalája?

Hát akkor hogy?... (Meddig?) Negyvenöt év? Hetven?
A jobbik rész földben? A nagyobb rész ringben?
Vagy fordítva? Száz év? S híre-hamva, az sem?

Véres csata? Játék? A pirosra sárga?
Míg láb van, ok is lesz futásra, rúgásra?
És ahol lapot kapsz, az akkor a pálya?

Bertók László, Garaczi László és Márton László itt olvasható írásai a *Sárga lap* című Jelenkor-esten hangzottak el Esterházy Péter, Darvasi László, Kukorelly Endre, Méhes Károly, Parti Nagy Lajos, Takács Zsuzsa és Tóth Krisztina felovasásai mellett 2003. október 25-én a budapesti Nemzeti Színházban. *(A szerk.)*

GARACZI LÁSZLÓ

Hogyan teljesült életem leghőbb vágya?

Életem leghőbb vágya hatévesen jelent meg tudatom horizontján abban a változatban, hogy Népstadion, vébédöntő brazilok ellen, kilencvenedik perc, győztes gól. Később tettem kisebb engedményeket, de maga a „góllövés-nagypályán-hivatalos-meccsen" idea-komplexum maró savként ivódott belém – életem másik leghőbb vágyával, Maria Schneiderrel együtt. Maria Schneider, az *Utolsó tangó Párizsban* főhősnője tizenhat évesen vált életem kettes számú leghőbb vágyává, innentől fogva két leghőbb vágya volt életemnek, e két dolog, e két hiány nyers, direkt, egyértelmű követelésként, majd búvópatakként rejtőzködve, álcázódva, formát cserélve, lappangva fejtette ki hatását. Leérettségiztem, és behívtak katonának, de közben a góllövésre és Maria Schneiderre gondoltam, megnősültem és elváltam, de közben a góllövés és Maria Schneider járt a fejemben, fiktív cserével tanácsi bérlakáshoz jutottam, de közben végig a góllövés és Maria Schneider foglalkoztatott. Mindennek, ami velem történt, e kettős szükség képezte szubsztanciáját. Könyvem jelent meg? Góllövés és Maria Schneider. Megmértem, hány centi egy tubus fogkrém kinyomva a perzsaszőnyegre? Góllövés és Maria Schneider. Megittam egy négyzetméter kisfröccsöt a Kővirágban? Góllövés és Maria Schneider. Teltek-múltak az évtizedek, évszázadok, évmilliók, negyvenéves lettem, borongós őszi délutánokon olyasmi kezdett bennem finoman motoszkálni, hogy az esélyeim talán mintha csökkenőfélben lennének. Például Maria Schneidert húsz éve nem láttam sem élőben, sem filmvásznon, nem tudtam róla semmit. Ekkor már abba is beleegyeztem volna, hogy gombfocizni Maria Schneiderrel vagy megnézni egy Honvéd–Vasast. Az *Utolsó tangó* végén Marlon Brando megszállottan üldözi Maria Schneidert, aki azt ismételgeti, hogy vége, vége, *lö finí*. Én is valami ilyesmit éreztem, hogy *lö finí*.

Kilencvenhat nyarán Berlinben bemutattak egy magyar srácnak, aki elhívott az Utopia SC nevű Freizeit- azaz Szabadidőligás focicsapat edzésére, és hamarosan abban a szürreális helyzetben találtam magam, hogy játékosa voltam egy rendes, nagypályás, bajnokságban induló, ráadásul német csapatnak, aminek az eredményeit hétfőn közli a helyi népsport. Elhanyagoltam az írást, leszoktam a cigiről, csak sört és *Ferne Brancát* ittam, maximálva a napi adagot, és még álmomban is a lestaktikát gyakoroltam. *Lázló ráusz!*, ordították gyakran csapattársaim, tele torokból üvöltik, *Lázló ráusz!*, és én iszkolok kifelé a tizenhatosról. És megtörtént a csoda, becseréltek, és megtörtént a még nagyobb csoda: a nyolcvanadik percben null-nullnál lekontráztuk az ellenfelet, Jens, kőműves csapattársam, aki állítólag pornófilmekben is szerepel, meghúzza a baloldalt, jön a labda a lehető legjobb ütemben, belerúgok, lassított felvétel, a kapus repül kifelé, kesztyűje he-

gyével eléri, csodálkozom, hisz én most gólt rúgok, nehogy ez a barom meg közben kivédje, de csak belepiszkál. Megnézem még egyszer, igen, ez gól. Nincs mese. Belőttem, kész-pász, ennyi. Kongó üresség, mozdulatlan vagyok, közömbös, dermedt és lárvaszerű, kocsonyás, ólmos és kihalt. Jelen vagyok és távol, és valami rémületféle kezd elhatalmasodni rajtam. Megfordulok, eltorzult arcok repülnek felém, a csapattársaim, tekintetük legázol, *Tor!*, azaz gól!, ordítják, pont úgy, ahogy a *Lázlo ráusz!*-t szokták ordítani, magyar barátom is magából kivetkőzve rohan felém, *Tor!*, üvölti, *Tor!*, *Tor!*, kidagadnak nyakán az erek. Fölemelem a karom, de ez nem az ünneplés, ez a védekezés mozdulata, zavarba jönnek, lehervad arcukról az extázis, hátba vernek, megbúbolnak, majd gyorsan, csöndben, szinte szégyenkezve elindulunk vissza, a saját térfelünkre. A gólöröm nullfoka. Mirelit orgazmus.

Újra elkezdtem inni, buliztam, cigiztem, visszatértem a valóságba, elég volt a ködös ábrándokból, utópia ráusz. Teljesült életem leghőbb vágya, egy a kettőből, ez is valami. Én–élet: egy-egy, iksz. Arra is rájöttem, miért nem örültem a gólnak, miért nem örülhettem neki: mert réges-rég kizsigereltem, elpocsékoltam, kizsákmányoltam és kiszipolyoztam, zsoldját előre elherdáltam, nyakán élősködtem, vérét szívtam egész életemben.

Kialakult egy új szokásom, minden héten megvettem a *Zitty* nevű újságot, amiben filmsztárokról is közöltek tudósításokat. Arról az érdekes kérdésről, hogy eljött-e filmet forgatni Maria Schneider Berlinbe, találkoztam-e vele, és e találkozás hogy zajlott le, majd egyszer máskor mesélek. Vagy mégis inkább most. Nem jött el, nem találkoztunk, nem zajlott le sehogy. Viszont egy görög ismerősöm elmesélte, hogy neki is ifjúkori ábrándja volt Maria Schneider, egészen addig, míg az *Utolsó tangó* bemutatójára Maria a barátnőjével érkezett Athénba, ő, Alexis látta is a szerelmeseket az Akropolisz tövében andalogni. Azóta eltelt harminc év. Kész a leltár: egy leszbikus néni és egy örömtelen gól. De akkor minek örülök annyira? Miért érzem most is úgy, mintha valami vibrálna a levegőben, valami izgató és ígéretes, mint vihar előtt az ózon?

MÁRTON LÁSZLÓ

Sárga lap

Az a sárga lap, amelyről beszélek, egy szoba falára volt felszúrva gombostűvel. Úgy él emlékezetemben ez a fal, mintha egész felületét ilyen apró, sárga pikkelyek borították volna, holott aligha lehetett belőlük háromszáznál vagy legfeljebb négyszáznál több. S ha ennyien voltak, méghozzá szorosan egymás mellé tűzködve, úgy két négyzetmétert sem fedhettek el. Márpedig ezek a sárga lapok szorosan álltak, mondhatnám, szorongtak. Mindegyikre egy-egy feladat vagy elintéznivaló vagy más kötelezettség volt sietősen felírva, határidővel. Ezek az időpontok nagyrészt már lejártak, kisebb részük vészesen közelgett a határnap felé, amire kétségbeesett felkiáltójelek iparkodtak külön is felhívni a figyelmet. Az összes lapon felkiáltójelek virítottak, a befizetnivaló számlákon is, még egy rendőrségi idézésen is, amely szintén ki volt szögezve. Az összes lapon, azt az egyet kivéve, amelyről beszélek.

Ezen ugyanis egy kérdőjel volt, méghozzá rendeltetésszerűen használt kérdőjel, szabályos kérdő mondat végén. A kérdés így hangzott: „Istenem, mit vétettem én?"

Volt időnk böngészni a sárga lapokat, mert az a férfi, akinek lakására felmentünk, újdonsült barátom és én, percekkel ezelőtt kiment a szobából, és nem akart vagy inkább nem tudott visszajönni. Telefonhoz hívták, és a beszélgetés, mint a kellemetlen beszélgetések általában, egyre hosszabbra nyúlt. Házigazdánkat – ha ugyan házigazdának volt nevezhető ez a hajszolt ember – fél órán belül negyedszer hívták a telefonhoz, és valahányszor visszasietett hozzánk, egyre zavarbaejtőbb kifejezés tükröződött az arcán, miközben fesztelen hangot megütve próbálta folytatni a társalgást egy minket érdeklő kérdésről, amilyen például – szerinte – az afrikai népességrobbanás volt. Ám az elmés társalgás harmadszor is, majd negyedszer is félbeszakadt, és ezúttal végleg, mivel Zoltán, mint említettem, nem jött vissza a telefon mellől. Kissé zavarba jöttem, tudniillik most fogtam csak fel, hogy újdonsült barátomat is Zoltánnak hívják, sőt még a vezetéknevük is hasonlít.

Ahogy mentünk a Nagykörúton, mondtam újdonsült barátomnak, Zoltánnak, hogy Zoltán zűrös ember, de rengeteg mindenfélét tud, és ha meg akarod ismerni a pesti értelmiség „egy jellegzetes típusát" (vagy „tipikus képviselőjét", már nem emlékszem), akkor ugorjunk fel hozzá, itt lakik egész közel, az Akácfa utcában. Barátom, Zoltán vidékről, méghozzá határon túli vidékről érkezett, ahol még tudni vélik, mi az illendőség, tehát azt mondta, hogy szerinte nem volna illendő csak úgy, minden értesítés nélkül felugrani. Ezen könnyen segíthetünk, feleltem: telefonáljunk neki!

Éppen ott volt egy fülke, véletlenül működött is benne a készülék. Zoltán megörült a hangomnak, legalábbis én azt hittem, hogy örül. „Vagy úgy – mondta –, szóval te vagy az. Persze, ugorjatok fel!"

A pesti értelmiség – magyaráztam Zoltánnak a sárga lapokkal teletűzdelt szobában –, mint azt a mellékelt ábra is mutatja, többnyire kapkodással tölti az idejét. Mi ketten a legkevésbé sem kapkodtunk, ráérősen olvasgattuk a sárga lapokat, mikor kell bemenni egy bizonyos Dr. Lükőhöz, meddig lehet beadni a fellebbezést az útlevélkérelem elutasítására; még a többrendbeli kupacokban sorjázó, kijavítatlan házi dolgozatokba is belenéztünk. Zoltán ugyanis tanár volt, az én egyik tanárom. Rebesgették, hogy hamarosan kirúgják, mert megbízhatatlan, ám egyelőre még nem volt kirúgva. Útlevelet azért nem kapott, mert a hatóságnak az volt a véleménye, hogy: kiutazása közérdeket sért. De nemcsak politikailag volt megbízhatatlan, hanem a szó köznapi értelmében is. Az egyik papírkupacban rábukkantam egy régi dolgozatomra, ha jól emlékszem, a szkíta törzsek közt zajló cserekereskedelemről szólt; Zoltán fél éve, február közepe óta ígérgette, hogy elmondja róla a véleményét. A szkíták cserekereskedelmét egy kávébarna pohárlenyomat ékesítette, valamint egy lila filctollal rajzolt pálcikaember. Aha, mondta barátom, Zoltán, szóval gyereke is van.

Megint ránéztem a sárga lapra, a kérdőjelesre, amely egy kicsit elkülönülten állt a többitől. „Istenem, mit vétettem én?"

Zoltán, tudomásom szerint, nem hitt Istenben. Ő ugyan soha egyetlen szóval sem állította, hogy nem hisz Istenben, de hát marxista volt. Az a fajta marxista, aki Marx fiatalkori műveire vezette vissza észjárását, szemben a hivatalosnak számító későbbi Marx-írásokkal. Mai szemmel nézve nem valami eget verő különbség, ám ez a történet huszonöt évvel ezelőtt játszódik, valamikor a hetvenes évek végén. Akkoriban nem volt meglepő, ha valaki marxistának vallotta magát, viszont meglepő volt a sárga lapon a ceruzával odafirkált kérdés: „Istenem, mit vétettem én?"

Egyszerre csak benyitott egy nő. Sápadt volt, és gyűlölködő pillantást vetett ránk. Pontosabban, a pillantás ránk irányult, de nem nekünk szólt. A nő tudomást sem vett rólunk. Odaköszöntünk neki, azt mondtuk, jó napot kívánok, ő pedig szó nélkül hátralépett, és becsukta az ajtót. Aztán egy idő múlva bejött az én tanárom, Zoltán. Valami verejtékszerű nedvesség csillogott az arcán, a homlokától az álláig. Meg sem próbálta tovább strapálni az afrikai népességrobbanás témakörét. Azt mondta, hogy: „Tüdőgyulladása van. Átvitték a Heim Pálból a Tűzoltó utcába. Azt mondta az orvos, hogy fel kell készülni a legrosszabbra." Aztán, amint szokása volt, hogy kijavítja magát, ha egy állítását első megfogalmazásra pontatlannak érezte, szinte bocsánatkérő hanghordozással tette hozzá: „Az orvos azt mondta, hogy legkésőbb a hajnali órákban el fog menni."

Ez a kifejezés, hogy „el fog menni", most is a fülemben cseng, és még emlékszem a furcsálkodásra, mert egy pillanatig nem értettem: hová fog elmenni? Ki fog elmenni? Akkoriban kevéssé foglalkoztatott a túlvilág.

Persze, én már tudtam, kiről van szó: dolgozatom illusztrátoráról, arról a személyről, aki a pálcikaembert rajzolta. Felrémlett, hogy valaki mesélte: Zoltán gyerekének valami betegség tönkretette az immunrendszerét, ezért egy közönséges bélfertőzés vagy influenza is életveszélyes lehet rá nézve. Már nem emlékszem, kitől hallottam ezt. Vannak mondatok, lényeges közlések, amelyek úgy bukkannak fel a hónapokig vagy évekig tartó feledésből, mint Botticelli képén Aphrodité. Bár ami az én feledésem vizéből merült fel, az nem volt olyan örömteli, mint Botticelli szerelemistennője. Már csak azért sem, mert ebben a szempil-

lantásban megértettem, mi történt. Valószínűleg az történt, hogy megfogant Nkobi Poloko átka.

Nkobi Poloko körülbelül százötven centiméter magas volt, és Dél-Afrikából jött Budapestre tanulni, bár családja eredetileg Botswanában élt. Kerek arcocskájával, vékony kis termetével olyan volt, mint egy tizenkét éves kislány. Mint egy csokoládébaba. Pedig nem volt baba, nem bizony. Már csak azért sem, mert volt neki egy komoly vőlegénye, egy szíriai útlevéllel rendelkező palesztin fiatalember, akiről utóbb megtudtam, hogy állítólag ezredes volt, és Jasszer Arafat testőrségében szolgált. Időnként elment néhány hétre, aztán mindig visszajött. Aztán egyszer nem jött vissza. Valaki mondta, hogy felrobbantották egy autóban. De most nem róla van szó, hanem a sárga lapon szereplő kérdésről, a kérdés kapcsán pedig Polokóról. Ez volt a keresztneve. Poloko zulu nyelven azt jelenti: üdvösség. Így tehát ő maga volt az üdvösség, vagy legalábbis az üdvösséget kellett volna megtestesítenie, ahogy más nők a nevük alapján a hit, a remény, a szeretet és más effélék megtestesülései volnának.

Poloko azonban leginkább a rettegést testesítette meg. Mindentől és mindenkitől félt. Egyes elszórt kijelentéseiből arra következtettem, hogy azt hiszi: Magyarországon nem ért véget a háború. Az lehet, hogy a fővárost ellenőrzése alatt tartja a párt és a kormány, de vidéken, valahol messze biztosan harcok folynak. Nem láttam még emberi lényt, aki ennyire félt volna és ennyire ok nélkül. Hiszen mindene megvolt, senki sem akarta bántani, élhetett volna gondok nélkül, boldogan is. Ám Poloko mindenkiben, akivel csak érintkeznie kellett, kínzóját és megalázóját látta.

Mindenki közül pedig leginkább tanárunktól, Zoltántól rettegett. Ha Zoltán kérdezett tőle valamit, remegés fogta el, arca elszürkült, és képtelen volt egyetlen szót is kinyögni. Zoltán azt hitte, Poloko butuska, ráadásul nem is tud jól magyarul, Poloko pedig azt suttogta maga elé, hogy Zoltán olyan, mint a *Nazi German*-ek, akik az emberekkel *torture*-t csinálnak. Tényleg nem tudott igazán jól magyarul.

Néha még most is eltűnődöm rajta, megpróbálom elképzelni Poloko gondolkodásmódját, jóllehet annak idején semmit sem tudtam kifürkészni belőle, ma pedig már azt sem tudom róla, hogy él-e még, és ha igen, a világ melyik zugában. Próbálom elképzelni, milyennek látta Zoltánt, azt az embert, akiről én körülbelül azt gondoltam, hogy: zűrös ember, de alapjában véve jó fej és rengeteget tud. Egyvalamit nem tudott, matematikát tanítani (történetesen ez lett volna a feladata), viszont ámulva hallgattam a sok érdekességet, amiket matematika helyett tárt elénk Homéroszról és az antik vázákról, a francia forradalomról, a Leibniz által konstruált szélmeghajtású bányagépről, bármiről, ami éppen eszébe jutott. Sok minden eszembe jutott róla, de az még álmomban sem, hogy ettől az embertől félni kell. Néha megmosolyogtam egy kicsit, és bevallom, bosszantott, hogy nem olvasta el a dolgozatomat, de azért úgy gondoltam rá, mint majdani barátomra, akinek megvannak a maga hibái, ám ezzel együtt szeretetreméltó ember.

Poloko azonban félt tőle. Sőt, nemcsak félt, hanem gyűlölte is. Ő maga mondta, hogy: „I hate him." Aztán a rend kedvéért magyarul: „Dzsülölöm ötet. Dzsülölöm ezt az országot." Aztán rám nézett, és megpróbálta visszaszívni. Nem igaz, nem igaz, it was only a joke. Pedig hát, ha ilyesmit mond az ember, az sohasem „joke". Megfordult a fejemben, hogy Zoltán, a tanárunk nem járna valami nagyon jól, ha valahol a botswanai határ közelében foglyul ejtené Poloko és családja.

Valami keveset a családjáról, pontosabban az apjáról is tudok. Egyszer, amikor az apja foglalkozását kérdezték, azt mondta, hogy az ő apja varázsló. Kinevettük. Ő próbálta megmagyarázni: nem rosz varazslo, jo varazslo. Marszista varazslo. Kommunista varazslo. Erre még jobban kinevettük, erre ő megsértődött, az apjáról pedig soha többé nem beszélt.

Zoltán, mint említettem, matematikát tanítani nemigen tudott, az pedig eszébe sem jutott, hogy a szemeszter végén osztályzatot, úgynevezett „gyakorlati jegyet" kell majd adnia. Más tanárok ilyenkor vagy minden hallgatónak egységesen jelest adtak, vagy mindenkinek külön-külön megajánlottak egy osztályzatot, Zoltán azonban közölte, hogy: szombaton zárthelyi dolgozatot írunk, azt ő, szokásától eltérően, ott helyben kijavítja és leosztályozza, és az lesz a gyakorlati jegy. Becslése szerint másfél, de legfeljebb két óra alatt mindnyájan túl leszünk rajta. Találkozunk szombat reggel nyolckor a harmadik emeleten, ebben és ebben a szemináriumi helyiségben.

Furcsán hangzik, amit most mondani fogok, de így igaz: sohasem felejtem el azt a május végi szombati napot, noha jóformán semmire sem emlékszem belőle. Vagy talán éppen azért. Arra emlékszem, hogy kint állok a Váci utcán, esteledik, idelent forró a levegő, odafönt sötét az ég. Az már csak számítás, nem pedig emlék, hogy eszerint legalább tizenkét órát töltöttem a harmadik emeleten a gyakorlati jegy elnyerése végett. Nem magam miatt mesélem ezt, hanem Poloko miatt, aki ugyanott harcolt a gyakorlati jegyért, ahol én, ugyanúgy tizenkét órán át, és én észre sem vettem őt, annyira tele volt a fejem számokkal és megoldóképletekkel. Pedig hiába, mert időközben azokat is elfelejtettem. Sejtelmem sincs, milyen feladatokat kellett volna megoldanom két és fél évtizeddel ezelőtt, miféle fortélyokkal.

Azt sem vettem észre, hogy fokozatosan kiürült a szoba, miközben eltelt a nap. Magammal voltam elfoglalva, pontosabban a rám rótt feladatokkal. Zoltán, aki háromnegyed órát késett, újabb háromnegyed óra múlva, fél tíz körül ránézett a dolgozatomra, és azt mondta, hogy: a feladatot megoldottam, ez igaz, de ő erre csak elégségest, vagyis kettest adhat. Mondtam, hogy ennél jobb osztályzatot szeretnék, mire kaptam tőle még egy feladatot. Ez már egy kicsit nehezebb feladat volt, hosszú és bonyodalmas mellékszámításokat végeztem hozzá. A szalámis zsömlére emlékszem, amelyet megoldás közben elfogyasztottam, és a mosdóbeli falicsap hideg, bár erősen klóros vizére, amelyet ittam utána. Zoltán közepest, vagyis hármast ajánlott, nekem annál jobb kellett, mire kaptam tőle még egy feladatot.

Első látásra nyilvánvaló volt, hogy ezt a feladatot képtelen leszek megoldani. Zoltán azonban odaült mellém, és egy kicsit segített. Közben mesélt a matematika történetéről, Gaussról és Fibonacciról, Menyői Tolvay Ferenc számelméleti alapművéről és Kolozsvári Cementes János magyar nyelvű metallurgiai feljegyzéseiről. Aztán egy kicsit elkalandozott a figyelme: szóba hozta Artemidóros Daldianos álomfejtő jóst, aki Hadrianus császár korában élt, és vele kapcsolatban egy fontos problémáról, a rontás és a varázslás tudásszociológiai értékeléséről kezdett vitatkozni velem, vagy inkább szaggatott monológot intézett hozzám e tárgyban.

Megjegyzem, Poloko egész idő alatt ott ült mellettünk a szomszéd asztalnál, és egy papirosra bámult, ám ezt akkor nem vettem észre. Figyelmemet Zoltán

kötötte le, aki megint segített egy kicsit, vagyis rávezetett a megoldásra, egyszersmind meg is oldotta a feladatot. „Ott van a megoldás leírva" – mondta kissé szemrehányóan –, „csak le kell olvasni!" Aztán ellentmondást nem tűrő hangon kijelentette, hogy: aki A-t mond, az mondjon B-t is; a jót, vagyis négyest a történtek után kétségkívül megérdemelném, de most már – véleménye szerint – erkölcsi kötelességem volna megküzdeni a jelesért, vagyis ötösért. „Ha már az abszolútumot nem érhetjük el, akkor legalább törekedjünk a maximumra!"

Ezt is úgy mondta, mintha én tehetnék róla, vagy mintha nekem kellene jóvátennem, hogy az abszolútum elérhetetlen. És adott még egy utolsó feladatot.

Addigra már elment az összes olyan évfolyamtársam, akiből később a tudományág művelője lett. És nagyrészt elmentek azok is, akik másmilyen pályára léptek vagy semmilyenre sem. Nem volt ott Kerecsendi Péter, aki három vastag kötetben összegyűjtötte és kiadta a pozsonyi halászcéh hivatalos iratait. Nem volt ott Szent-Királyi Gábor, aki Hobbes *Leviathán*járól és Carl Schmitt Hobbes-tanulmányáról írt szatirikus politológiai elemzésével tűnt fel, és akit 1990-ben megválasztottak országgyűlési képviselőnek, és aki újabban hetente kétszer Brüsszelbe repül: hajnali négykor felkel, kilenckor ott van a brüsszeli irodában, hatkor felszáll a hazafelé tartó gépre, este tíz körül hazaér, és az ingázásnak ezt a módját kissé megerőltetőnek érzi.

Nem volt ott Bánki Juli, aki jelenleg utazási irodát üzemeltet. Nem volt ott Jannisz, akinek vendéglője van Stockholmban. Nem volt ott Foktő Balázs, akiről tudni lehetett, hogy szamizdatok előállításában és terjesztésében vesz részt, és aki azzal dicsekedett, hogy a nagypapájának Békéscsabán téglagyára volt, és még manapság is emlegetik a Foktő-féle téglát, amely kijelentés utóbb freudi jellegű elszólásnak bizonyult. Nem volt ott Halápi Magdi, aki szőnyegszövéssel kezdett foglalkozni, és nem volt ott Hegyes Dezső, aki száznyolcvanöt perces dokumentumfilmet forgatott a dinnyecsőszök fáradalmas életéről.

Nem volt ott Takla Hajmanot, aki hosszú és vékony volt, mint a késő délutáni árnyék (ezt a hasonlatot Ammianus Marcellinus használja az etiópokkal kapcsolatban), és aki örökké Tandori Dezső *Miért élnél örökké?* című, jellegzetes küllemű könyvét szorongatta a hóna alatt, pontosabban egy angol nyelvkönyvet, amelyre a Tandori-kötet harisnyamintázatú védőborítóját húzta rá, de a címben feltett kérdésre így is hamarosan megkapta a választ, amennyiben az új etióp kormányzat, külföldön tanuló többi honfitársával együtt, azonnali hatállyal hazarendelte, és mihelyt leszállt a repülőgépről, személyazonosítás után falhoz állították és agyonlőtték.

És nem volt ott szegény Tőrös Tibor sem, aki elhitette csodálóival, hogy a fejében fel és alá járkál egy kis ember, és ő a kis ember utasításait követi, és aki, ha egy húszast kért kölcsön, voltaképpen százasra gondolt, és nem adta meg, és ha nyilvános helyen botrányt rendezett, belekeverte minél több ismerősét, majd váratlanul eltűnt, és ha valakire megharagudott, mutatóujjal belebökött a szemébe, és aki 1984-ben egy pinceklubban elszavalta *A béka* című Csáth Géza-novellát, aminek során a szemem láttára óriási zöld varanggyá változott, sőt nagy termetű, vedlett madárrá is tudott változni, csak repülni nem tudott, és aki ezután ismeretlen okokból belépett a KISZ-be, majd ezt követően disszidált, és Hollandiában kért politikai menedékjogot, amit meg is kapott, így tehát néhány évig

Amszterdamban élt segélyekből, alkalmi munkákból, kábítószer-kereskedésből, testének áruba bocsátásából, mígnem egy kétségbeesett pillanatában leugrott a metrószerelvény elé, amely azonban, csodával határos módon, csak a térdét zúzta össze, de annyira leromlott a szervezete, hogy néhány újabb esztendővel később választania kellett: vagy amputálják a lábát, vagy meghal, ő pedig úgy döntött, hogy akkor inkább meghal.

Végül nem voltam ott én sem, mert akkor már lent voltam az esteledő utcán, a piaristák ormótlan és kedélytelen épülettömbje előtt, amely miatt, hogy felépülhessen, száz évvel ezelőtt lebontották a régi pesti városházát, és amelyről tanárok is, diákok is ötven éven át azt hitték, tévesen, hogy ez valójában az egyetem bölcsészkara, és hogy a Pesti Barnabás utca felé eső kápolna valójában színpad. Nem voltam ott, mivel nyolc órakor, amikor megszólalt a belvárosi plébániatemplom harangja, Zoltán kijelentette, hogy látva igyekezetemet, megadja a jelest, vagyis ötöst még akkor is, ha képtelen vagyok megoldani a feladatot, vagy ha esetleg erre a legeslegutolsó feladatra nincs is megoldás.

Lent voltam tehát az utcán, és láttam, hogy a megboldogult Remy Martin presszó ajtajából előresiklik egy árnyék. Nem hosszú, vékony árnyék volt, mint az etióp évfolyamtársamé, hanem tömzsi. Ő volt Shukri, a szír útlevéllel rendelkező palesztin, akit a Salgótarján környéki terepmunkán maguk közül valónak tartottak a cigányok, mivel mondta is nekik, hogy ő egy arab cigány. Shukrinak mutatta Nkobi Poloko a leckekönyvét, amelyben üres volt a matematika rovat. Hiába ült fönt a szemináriumi helyiségben tizenkét óra hosszat, étlen-szomjan az üres papírlap fölött, Zoltán semmiféle gyakorlati jegyet nem adott neki. Sem jelest, sem jót, még csak elégségest sem, ugyanis a papírlap, amelyre Polokónak az első feladat megoldását írnia kellett volna, üres volt. Poloko annyira félt Zoltántól, hogy nem merte megszólítani, Zoltán pedig annyira nem törődött Polokóval, hogy észre sem vette.

Nem akarta vagy nem tudta észrevenni, hogy ott ül az egyik asztalnál az Üdvösség, talán bizony az ő személyes üdvössége.

Mondta Shukri, miután futó pillantást vetett a leckekönyvbe, hogy: ez a muksó elmebeteg. Mondom, nemigen emlékszem már a huszonöt évvel ezelőtti napra, de arra még most is emlékszem, milyen furcsa volt egy szír útlevéllel rendelkező palesztin férfi szájából hallani azt a szót, hogy *muksó*. Poloko nem tudta, mi az, hogy elme, nem is hiszem, hogy érdeklődött volna iránta, viszont annál inkább tisztában volt a szó másik felével. Nagy haragjában valósággal felujjongott. „Igen – kiáltotta –, beteg! Ledzsen beteg! Nadzson beteg!"

Ez volt az utolsó szó, amit hallottam tőle, ekkor láttam őt utoljára, és ekkor tanultam meg, hogy veszedelmes dolog az üdvösséget megbántani.

Így tehát két és fél hónappal később, augusztus közepén, amikor határon túli barátomat, Zoltánt felvittem tanáromhoz, Zoltánhoz, akár tudhattam is a választ a sárga lapon olvasható, ceruzával firkált kérdésre: „Istenem, mit vétettem én?" De akkor már mentünk a lépcsőn lefelé szótlanul, barátom és én. Küzdött bennünk a kielégült újdonságvágy a döbbenettel. Nkobi Poloko átka megfogant ugyan, de félre is csúszott egy kevéssé. Tényleg „nadzson beteg" lett – nem Zoltán, hanem az óvodáskorú gyermeke. Sejtelmem sem volt, mindezt hogyan is magyarázhatnám el újdonsült barátomnak a szomszédos ország

területéről. Akkoriban úgy láttam, hogy a dolgok annyit érnek, amennyire meg tudjuk őket magyarázni.

Barátom végül azt kérdezte: – „És mik voltak azok a felhők?"

Ugyanis a lakásból kifelé menet még sikerült lelöknünk egy dossziét, amelyből fényképek hullottak a padlóra, csupa felhőt ábrázoló fénykép. Feltornyosuló csipkések, szétterülő bodrosak, oszlopszerűek, függöny- és kárpitszerűek, más effélék. Évekkel később hallottam valakitől, hogy Zoltán gyűjtötte a felhőket, ahogy mások régi pénzt vagy bélyeget gyűjtenek. Időváltozáskor, ha tehette, vonatra ült, és elutazott az ország valamelyik távol eső zugába felhőt nézni. Külföldi felhőket nem nézhetett, mert nem kapott kék útlevelet, sőt még a megbízható baráti országokba szóló piros útlevelet sem kapta meg. Voltak azonban olyan barátai, akiknek szabad volt utazniuk, közülük messzi földekre is eljutott egyikmásik. Tőlük azt kérte Zoltán, hozzanak neki felhőket ezekről a távoli vidékekről, Kínából, Kubából, Dél-Jemenből, sarkvidéki szovjet kutatóállomásról, és ők hoztak neki felhőket, persze csak fényképen. Ilyen felhőkonzervek lehettek abban a dossziéban is, amelyet lelöktünk.

Mindezt akkor nem tudhattam, ezért hirtelenjében azt feleltem, hogy tanárom, Zoltán a véletlen és kényszerűség érintkezési pontjait, végső soron az üdvösség határvonalát rögzíti a felhős fényképeken, egyébként pedig esettanulmányt készít a meteorológia hatásáról a felhővarázslásra.

Mire barátom, Zoltán azt mondta, hogy most már tényleg felfogott egyetmást a pesti értelmiség jellegzetes dilemmáiból, és hogy a birtokában lévő tizenhárom forintért vajon hány darab Mackó sajtot vásárolhat, amelynek címkéjén önmaga kicsinyített képmását szolgálja fel a pincérfrakkos mackó?

Mindezek után arról kell beszámolnom, hogy mégiscsak Nkobi Polokónak lett igaza, mert az átok megtalálta címzettjét. Két hét múlva, augusztus legvégén hallottam, hogy Zoltán gyermeke gyógyulófélben van, ám Zoltánt akkor már annyira hatalmába kerítette a kétségbeesés, hogy amikor tudatták vele az örömhírt, miszerint a gyerek túl van az életveszélyen, ő még aznap végzett magával, hivatalosan szólva, tragikus hirtelenséggel elhunyt.

Ez volt a sárga lap története. A temetésen, amelyre szeptember második hetében került sor, Goethe *Wertherének* utolsó mondata jutott eszembe: „Pap nem kísérte." Próbálok elsárgult faleveleket gondolni a sárga lap mellé, de nem emlékszem, hogy hullottak volna, ahogyan jellegzetes formájú felhőkre sem emlékszem, csak némi kora őszi napsütésre. A sír mellett ott állt valaki, és beszélt. Közelében ott állt az özvegy, és nem volt megszólítható. Valamivel hátrább ott állt Petri György, a körülírt zuhanás költője, valaki a szemét törölgette, de az nem ő volt. Néhány perc múlva, amikor az összegyűlt huszonöt-harminc ember elindult a kijárat felé, megpillantottam egy kisfiút, akit nehezen tudok elképzelni harmincadik éve felé közeledő, meglett férfiként. Hosszú idő után aznap engedték ki először a szabad levegőre, szabad ég alá. Vidáman szaladgált a frissen behantolt síron, kis cipője mélyen benyomódott a laza földbe, és igen valószínű, hogy ezek a nyomok még másnap is, talán harmadnap is meglátszottak.

OROSZ MAGDOLNA

„A NYELV ELÉGTELENSÉGE"

Képleírás a német romantikában

1. Kép, képiség, nyelv és nyelviség a romantika esztétikai koncepcióiban

A német romantikát, különösképp a kezdeti szakaszában többek között az észlelés, a megismerés, a (nyelvi) kifejezés és ezek kölcsönhatásainak, illetve ezek kölcsönös feltételezettségének tudata és tudatosítása jellemzi: a mindenfajta megismerés és kifejezés közvetítő jellegéről való intenzív reflexió sokféleképp, sokrétűen és hangsúlyosan artikulálódik. Az észlelés problémája a Goethe-kor[1] észlelési paradigmáinak megváltozásában nyilvánul meg, valamint a megismerés problémájában, amely az esztétika területére kerül át, mivel többé nem (csak) filozófiai (ismeretelméleti) megismerésről, hanem elsősorban esztétikai megismerésről, illetve a megismerés különböző területeiről van szó, ami „a jénai kora romantika sajátos teljesítménye".[2]

Friedrich Schlegel a „progresszív egyetemes poézisben" az észlelés és megismerés szubjektuma és objektuma, a jelölt és a jelölő közötti közvetítés problémáját azok egyesítése és összekapcsolása révén fordítja, illetve kerüli meg. Novalis szintén intenzíven foglalkozik a reprezentáció kérdéseivel, és az úgynevezett 'mágikus idealizmusról' szóló eszmefuttatásaiban már nem csak a fogalmi megismerést és ábrázolást, hanem egyúttal az objektum intuitív magragadását is posztulálja:

> „Amennyiben nem vagytok képesek egy gondolatot önálló, rólatok leváló – s ezzel *egyszerre idegenné* váló – azaz külsőként megjelenő lélekké tenni, járjatok el hát fordítva, a külső dolgokkal így – és változtassátok át gondolatokká.
>
> Mindkét művelet idealista. Aki mindkettőt teljes mértékben birtokolja, *mágikus idealista*."[3]

A 'mágikus idealizmus' azt jelenti, hogy a racionális és intuitív észlelést illetve megismerést egyfajta kölcsönhatásban kombinálja, amint egyidejű, törékeny ellentétüket és egységüket, ambivalens egyensúlyukat tételezi: „[az ismeret] közvetlen lenne, de egyben a közvetíthetetlen által volna közvetíthető, egyszerre lenne valós és szimbolikus."[4] Végső soron egy nem jelszerű jelnek kell létrejönnie: „Egyszerre közvetíthető és közvetíthetetlen – reprezentáló és nem reprezentáló, tökéletes és tökéletlen – sajátos és nem sajátos, egyszóval a dolgok antitetikusan szintetikus ismeretére és tapasztalatára tennék szert."[5] A „reprezentáció", azaz a jelszerű közvetítés alkotja ennélfogva nézeteinek magvát: „minden csak a reprezentáció által válik *világossá*. Akkor értünk meg valamit a legkönnyebben, ha reprezentálva látjuk."[6]

---

1 Vö. Lehnert 1995.
2 Frank 1989: 233.
3 Novalis 1969: 460.
4 Uo., 388.
5 Uo., 387.
6 Uo., 445.

A kora romantika esztétikai reflexiója az ehhez hasonló megfontolások következtében intenzíven összpontosít a médium problematikájára és a nyelv medialitására, miközben a 'nyelvet' általában vett 'jelrendszerként' érti. Így például az álomképek az álom „nyelveként", jelentéshordozó és értelmezhető rendszerként foghatók fel. Novalis az álomnak a mindennapiságot átrendező és új jelentéseket feltáró szerepet tulajdonít: „Úgy vélem, az álom védszer az élet egyhangúságára és mindennapiságára [...]", úgyhogy az álom (az önmegismerés folyamatában) valamifajta ismereti értékre tehet szert:

> „Nem sajátos tünemény-e minden álom, akár a legkuszább is, nem hasít-e még isteni rendelés híján is jókora rést a bensőnkre száz meg száz redővel omló titokzatos függönyön?"[7]

A különböző műfajoknak is mind megvan a mindenkori nyelvük, Novalis állítása szerint minden műfaj egy meghatározott „jelnyelvet" használ és teremt meg.[8] Ez a felfogás hatja át a művészeten belüli intenzív foglalkozást a nyelviséggel, ami nem csak az irodalmat, de minden művészeti ágat átfog, így a képzőművészeteket is, amelyeknek szintén meglehet a maguk „nyelve". A kora romantika egyetemességre irányuló gondolkodása a „poézis" primátusa alá rendelt, posztulált egységben egyesíti az észlelés, megismerés és kifejezés különböző szféráit. Ennek leghíresebb megfogalmazását Friedrich Schlegel adta a 116-ik *Athenäum-töredék*ben:

> „A romantikus költészet progresszív egyetemes poézis. Rendeltetése nem csupán az, hogy a költészet valamennyi, egymástól különválasztott műfaját újraegyesítse, és a poézist a filozófiával és a retorikával kapcsolatba hozza [...] Átfog ez a poézis mindent, ami csak költői [...]."[9]

Ez az egység megint csak a sokféleség, identitás és differencia egysége, amit csak folyamatszerűségében lehet megalkotni. Ez a felfogás határozza meg a művészeti ágak kölcsönhatásának eszméjét, illetve a vizuális és a nyelvi általában vett, kölcsönös egymást áthatását, amiben nem csak észlelési és megismerési modalitások és ezek apóriái, de az emberi tapasztalat kifejezésének problémái is lecsapódnak. Novalis az irodalomnak (tehát a szóbelinek) kifejezetten a zene és a festészet, a „tisztán" hangzó és a vizuális közötti közvetítőszerepet tulajdonít:

> „A szigorúan vett költészet majdhogynem a képző és hangzó művészetek közötti közvetítés művészetének tűnik. (Zene. Költészet. Leíró költészet.) A ritmus vajon az alaknak – a hang pedig a színnek felel meg? Ritmikus és dallamos zene – szobrászat és festészet."[10]

---

7 Novalis 1969: 460.

8 Vö. Novalis 1969: 393. és 399. Ezen túlmenően Novalis azt állítja, hogy: „Minden csak a reprezentáció által válik világossá" (uo., 445.), és „az egész reprezentáció a jelen nem levő – jelenlévővé tételén nyugszik, és így tovább" (uo., 489). Ez a folyamat (akárcsak a „progresszív egyetemes poézis") vég nélkül folytatható és lezárhatatlan, és az így megteremtett műalkotás ebben a specifikus értelemben, ellentétek egységében „organikus": „a jövőbeli, transzcendentális poézist hívhatnánk akár organikusnak is" (uo., 380).

9 Schlegel–Schlegel 1980: 280. skk.

10 Novalis 1969: 459. A „leíró költészet" kifejezést akár 'képleírásként' is érthetjük, annál is inkább, minthogy Novalis az egyes művészeti ágak elemei és eszközei közötti pontos megfeleléseket keres.

Az emberi megismerés és kifejezés közvetítettsége egyrészt ezen előfeltételeknek a nyelv játékosságában és esetlegességében történő megszüntetésének utópisztikus-optimista és apodiktikus előfeltételezéséhez vezet (amint azt Novalis a *Monológ*ban teszi).[11] A közvetítés problémája másrészt a válság érzetéhez is vezet, ami „a tudás, az imagináció és az ábrázolás minden területére messzemenően" kihat, és intenzívebbé teszi az ismeretközvetítő „médiumokkal", mibenlétükkel és „teljesítményükkel" való foglalkozást. Erre vonatkozik Neumann és Oesterle állítása is: „a romantikát elsőrangú médiaválságnak is nevezhetnénk; olyan válságnak, amely az újonnan kialakult tudományos és művészeti médiumokban tör felszínre, miközben ezek használatát az alakítás és megismerés aktusában messzemenően befolyásolja és átstrukturálja". Ezt a válságot „a kultúra legalább három területén" figyelhetjük meg, miközben a Goethe-kort jelentős módon meghatározó vizuálissal mind a három más-más kapcsolatban áll.[12] Elsősorban a (reneszánsz óta domináns) központi perspektívának a megváltozásával, ami „olyan szubjektum-objektum viszonyon nyugszik, amely a néző szubjektumot tekinti a térbeli elrendezés vonatkoztatási pontjaként", és ami „a szubjektumot előfeltételezi a megismerés vonatkoztatási pontjaként".[13] Másodsorban „a képi- és nyelvi jelekkel történő kísérletezésekkel" van összefüggésben, harmadsorban pedig azokkal a „romantikus kísérletekkel [...], amelyeknek az öt érzékkel, azok [...] korlátozottságával és az észlelés általuk érintett szektoraival van dolguk".[14] Az a tény, hogy a romantikus elmélet nem csak a nyelvvel, hanem a kép és nyelv (illetve írás) kapcsolataival is foglalkozik, az észlelés kölönböző móduszait és a hozzájuk tartozó művészeti ágakat összekapcsolja és átlépi, a „képnek" és „tekintetnek" kiemelkedő szerepet tulajdonít, (legalábbis nagy mértékben) hasonló jelenségekkel magyarázható. Végső soron Neumann és Oesterle azt állítja, hogy „speciális [...], a nyelv szemiotikájára irányuló válságról" van szó, „ami betű, hangzás és kép nyelven belüli játékában nyilvánul meg [...], az irodalom, a zene és a képzőművészet specifikus jelei között".[15] Ezért keresi Novalis is a zene, költészet és festészet közötti, azaz a „betű, hangzás és kép" közötti megfeleléseket, miközben a képszerűségre különösen nagy hangsúlyt fektet:

> „A zenész önmagából meríti művészetének lényegét – [...] A festőnek, úgy tűnik, a látható természet mindenütt előre dolgozik – ez a festészet elérhetetlen mintája –, de tulajdonképpen a festő művészete ugyanannyira független, ugyanannyira a priori módon keletkezett, mint a zenész művészete. Csak a festő egy végtelenül nehezebb jelnyelvet használ, mint a zenész – a festő tulajdonképpen a szemével fest – [...] a látás nagyon is aktív – alkotó tevékenység."[16]

Megfigyelhető, hogy a nyelv eredetéről alkotott különféle elméletek, amelyek a Goethe-korban az emberi megismeréshez való odafordulás másik oldalának dokumentumai, a hangsúlyt az észlelés mindig más területeire vagy azok összeköttetéseire helyezik, hogy

---

11 Behler erre vonatkozólag azt emeli ki, hogy Novalisnál a nyelv „e tulajdonságának örömteli affirmációjáról" van szó, minthogy „a nyelv határai – amely a közlésnek és megértésnek az ember rendelkezésére álló szerve – egyébként mindenféle lehetséges technikák (pl. a nyelvjáték, az irónia és az indirekt közlés) révén legyőzhetők" (Behler 2001: 202.).

12 A „tudás optikai kódolásához" a Goethe-korban vö. Titzmann 1984. Mergenthaler is arról beszél, hogy a „látás magas fokon válik diszkurzívvá a tudományban a 18–19. században és a 20. század elején", s ennek irodalmi „lecsapódását" szövegpéldákon mutatja be. (Vö. Mergenthaler 2002: 14.)

13 Imdahl 1993: 116.

14 Neumann–Oesterle: 1999: 9 és 10.

15 Uo., 12.

16 Novalis 1969: 393. skk.

az emberi nyelv keletkezéséről az észlelés medialitása alapján adjanak számot.[17] Ezzel járulnak hozzá a medialitás körüli vitához.

A kép, képiség (és az etimológiailag ezzel rokonítható képzelőerő), illetve a látás és a tekintet kérdései állnak a Goethe-kor esztétikai diszkurzusának középpontjában (nem csak a romantikusok köre, hanem Goethe is foglalkozott optikával és képleírással).[18] A képiség kérdése mint a nyelv és a nyelv retorikusságának és metaforikusságának problémája általános formájában mint a „költői képre"[19] irányuló kérdezés kap új hangsúlyokat, ami „magával hozza a metaforára és metonímiára, a szavak és alakzatok képi erejére, a szemünk-elé-állítás erejére irányuló figyelmet".[20] A képiség ezenkívül a narratív elemekké funkcionalizált, azaz vizualitásukat nyelvi jelekbe fordító „képek" specifikus változataiban is felbukkan, amelyekben az ikonikus-vizuális válik eggyé a verbális-nyelvivel, s amelyek által az irodalmi szövegek sajátos vizualizációra tesznek szert.[21] Másfelől a 'kép' mint „objektivált vizualitás", mint festmény esztétikai fejtegetések tárgyaként is megjelenik: részben általános, romantikus esztétikai pozíciók kifejtésének 'ürügyeként' és kiváltójaként, amennyiben az ilyen kép romantikus művészetként értelmezhető, illetve amennyiben e művészet alapvetései demonstrálhatók rajta, részben pedig az úgynevezett „képleírás" tárgyaként, ami a képi/vizuális jelenségnek a nyelv szóbeliségébe való átfordíthatóságát különösen élesen világítja meg, s egyúttal a nyelv „képiségére" is új fényt vet.

A „képleírás" jelensége (vagy műfaja), az úgynevezett *ekphrasis* „a kép közvetlenségét a kódok általi közvetítéssel" helyezi szembe, mégpedig egy „megragadható, valós jelentett kívánalmától vezetve, ami a jelet átlátszóvá tenné",[22] amennyiben az „enargeia", a szemléletesség, a szemünk-elé-állítás elvén nyugszik. Gottfried Boehm az *ekphrasis* két alapvető fajtáját különbözteti meg, ami nagyjából megfelel az általános képiség és a konkrét értelemben vett képek közötti, fentebbi különbségtevésnek. Az *ekphrasis*t egyfelől „konkrét műre való vonatkozás" nélkül, egy „közös hagyomány" részeként, azaz fiktív képleírásként definiálja, másrészt „műre vonatkozó ekphrasisként", miközben azt az általános tulajdonságát is nyomatékosan kiemeli, mely szerint „a képet mint vizuálisan jelenlevőt a rá jellemző ikonikus különbözőség felől fogjuk fel, és ezt nyelvi hatáskontrasztként utánozzuk".[23] A kép és nyelv közötti viszony feszültsége a „képleírások" különböző variánsaiban nyilvánul meg, ami magyarázhatja a romantikában a „képekkel" való intenzív foglalkozást, illetve a képek hasznosítását elméleti megfontolások és irodalmi (textuális) gyakorlat számára. A következőkben romantikus szerzők „konkrét" képleírásainak, pontosabban festményleírásainak e leírások „technikáját" középpontba állító elemzésére kerül sor, hogy feltárjuk a művészi kifejezés medialitására való romantikus reflexiót.

---

17 Vö. Behler 2001: 197. skk.

18 Goethe képleírásairól, az eljárásairól és változásairól vö. Osterkamp 1991.

19 A de Man által a romantikus képre jellemzőnek tartott tulajdonságot, hogy éppen a tárgyra való vonatkozás elvárt transzparenciáját teszi kérdésessé, e foglalatoskodások egyik eredményének tekinthetjük („Azok sem értelmezték helyesen e kísérleteket, akik utánuk jöttek, hiszen az irodalomtörténet általában 'kezdetlegesnek', 'naturalisztikusnak' vagy akár panteisztikusnak bélyegezte az első olyan modern írókat, akik a költészet nyelvében kétségbe vonták az érzéki tárgy ontológiai prioritását." Paul de Man 2002: 137. (A fordítást kissé módosítottam – O. M.)

20 Neumann–Oesterle 1999: 12.

21 A különböző típusú „képek" mint narratív elemek kérdéséhez vö. Dieterle 1988 és Orosz 1997.

22 Krieger 1995: 44.

23 Boehm 1998: 32.

2. Festményleírások mint képleírások

A képzőművészettel való romantikus foglalkozás részben a winckelmanni hagyományt követi, bár önmagát egyúttal ellenpozícióként határozza meg,[24] amennyiben – a romantikus esztétika értelmében – a szobrászat primátusával szemben a festészetet, az antik művészettel szemben pedig az „újabb" művészetet fel- és átértékeli. A festményleírás esztétikai felfogások ábrázolásaként funkcionál, de egyúttal megkíséreli az újonnan konstruált romantikus „hagyományba" besorolandó műalkotásokat a maga médiumokon átívelő, illetve médiumokat egyesítő leírásával „képszerűen" ábrázolni, miközben e leírások néhány narratív technikájára is felhívja a figyelmet.

Wackenroder *Egy művészetrajongó szerzetes szívbéli vallomásai* című könyve, melyet e hangsúlyváltás első bizonyítékai között tartanak számon, fiktív keretben különféle eszmefuttatásokat tartalmaz a romantikus művészetről. A szövegegységeket általában erős „optikai kódolás", egyfajta stilisztikai-retorikus „képszerűség" jellemzi: ennek az a célja, hogy a szövegek a szemünk-elé-állításnak nagy általánosságban megfeleljenek. Wackenroder szerzetese saját ábrázolásait „emlékekként" állítja be, s ezzel a közlés különleges helyzetét teremti meg, hiszen a szóba hozott és leírt képek nem szemlélhetők közvetlenül, hanem kizárólag az emlékképeket előhívó belső látás számára hozzáférhetőek. Elhatárolja magát a „mai világ hangjától", mert nem tartja magát képesnek a hivatásszerű műkritikusok „hűvös, kritikus pillantására", recepciós magatartásként olyan „tiszta szívet" követel meg, amiben „a letűnt idők iránt érzett szent alázatnak még helye van".[25] Ettől vezettetve nem csak egyes műalkotásokról vagy művészekről nyilatkozik, hanem általános esztétikai és nyelvelméleti kérdésekről is, amivel egyúttal a műalkotásokkal való foglalkozásának „elméleti" kereteit is megteremti. A *Két csodálatos nyelvről és titokzatos erejükről* című fejezetben a „szavak nyelvét" az isteni megnyilatkozásának tekinti (az isteni ezzel a világ egységét és az ismeret közvetítésének szabadságát jeleníti meg), ami az ember számára két nagyon is különböző „médium", a természet és a művészet által hozzáférhető:

> „A *művészet* egy teljesen másfajta nyelv, mint a természet; de hasonló, titkos és sötét útjain ez is csodálatos erővel képes hatni az emberi szívre. Emberi, az embert ábrázoló képekben szól hozzánk, tehát hieroglifákat vesz igénybe, melynek betűit szokott formáik alapján ismerjük fel és értjük meg."[26]

Az efféle nyelv hatása az emberre (mint befogadóra) megint csak intuitív-irracionális aktus:

> „[...] míg a két csodálatos nyelv [...], mind a szellemet, mind az érzékeket megérintik; vagy inkább úgy tűnik [...], hogy (számunkra felfoghatatlan) lényünk

[24] Goethe képzőművészeti tanulmányaiban egy alapvetően „klasszikus" nézetet képvisel, még ha néhol módosít is rajta, amennyiben nála nem csak az antik, hanem a „német" művészet is méltatásra talál. Egyúttal ragaszkodik a műalkotások „klasszikus" elvek szerinti leírásához és megítéléséhez, és kritikával illeti a romantikus felfogást (vö. Osterkamp 1991: 7. és 295. skk.)

[25] Wackenroder 1991: 53. (A magyar nyelvű idézeteket Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Egy művészetrajongó szerzetes szívbéli vallomásai* című, egyelőre kéziratban levő fordításból vettem át. Részletek megjelentek az Lk. K. T. folyóiratban, Kelemen Pál átültetésében. Ahol lehet, erre a kiadásra is hivatkozom.)

[26] Uo., 98. Magyarul: Wackenroder 2001: 94. (A fordítást kissé módosítottam – O. M.)

minden részét egyetlen, új szervvé olvasztják, ami aztán az égi csodát e két módon fogja fel, és érti meg."[27]

A nyelv titokzatos-misztikus jellege Wackenroder felfogásában a „hieroglifa-írás" megjelölésben összpontosul, amely képszerűségében épp a jelszerűséget képes megszüntetni, ami által egyébként elérhetetlen „be-látást" biztosít a világ és az ember lényegébe: „[...] az emberi szív kincseit tárja fel nekünk. Pillantásunkat a bensőnkre irányítja, és a láthatatlant emberi formában mutatja meg."[28]

A szerzetes festményleírásai intertextuálisan Vasari művészéletrajzait követik.[29] Vasari nem pontos és részletes, hanem inkább csak általános leírásokat ad.[30] A szerzetes Ramdohr történetietlen módszerét is nyomatékosan elutasítja, amikor előzetesen megállapítja:

> „Ennél fogva végre bátran kijelenthetem, *H. von Ramdohr* írásainak csak néhány részletét olvastam élvezettel; aki az ő írásait szereti, az az én könyvemet akár már most is leteheti, mert nem fog benne neki tetsző dolgokra lelni."[31]

Az ő módszere sokkal inkább a beleérzésen alapul, a festmények emlékező „megidézésében" érzelmei irányítják: „Bevallom, néhányszor sírva fakadtam, amikor műveiket és életüket felidézve rendre valami kimondhatatlan, szívbemarkoló áhítat fogott el..."[32]

Az egyes művek bemutatásaiban a leírás elbeszéléssel és reflexióval keveredik. Az elbeszélő ugyanis azt állítja, hogy a képleírás mint olyan lehetetlen, a képeket csak hozzávetőlegesen lehet leírni, illetve minősíteni, olyan kifejezésekkel, mint például „remek, páratlan, [a kép] minden eddigit felülmúl", mert a nyelv, azaz a szóbeli gátat vet a képinek:

> „Egy szép festmény vagy kép, nézetem szerint, egyáltalán nem írható le; hiszen abban a pillanatban, amikoregyetlen szónál többet akarunk mondani, a képzet elröppen a vászonról, és magányos táncra kap a levegőben."[33]

E lehetetlenséget két különböző eszköz segítségével lehetne feloldani. Egyfelől olyan versekkel, amelyek a bemutatni kívánt festményt tematizálják, s ezzel a nyelv, a *prosopopeia* trópusában rejlő képiségre összpontosítanak, amennyiben a festett alakok életre kelnek bennük, és önmagukat ábrázolva, egymást dialogikusan kiegészítve beszélik el történeteiket és érzelmeiket, ahogyan az a *Két festményleírás* című fejezetben a gyakorlatban is megvalósul.

---

[27] Uo., Todorov is Wackenroder nyelvfelfogásának irracionális jellegét hangsúlyozza: „A művészet ezen irracionális jellege az alkotótól a fogyasztóig vezető folyamat teljes egészében megnyilvánul: emez sohasem tudná megmagyarázni, hogyan hozott létre egy bizonyos formát, amaz sohasem lenne képes ezt teljességgel megérteni. De az irracionális jelleg akkor a leghangsúlyosabb, ha magát a műalkotást kell jellemezni." (Todorov 1997: 228)

[28] Wackenroder 2001: 94. Novalis *A szaiszi tanítványok* című regényében szintén megemlítődik a „rejtjelezett írás", ami megfejthetetlen, érthetetlen jelekből áll, hiszen „ezekben e csodálatos írás kulcsát, e nyelv tudományát sejti az ember [...]" (Novalis 1969: 95.) A művészet nyelvét gyakran fogják fel „ős-nyelvként", azaz egy jelölő és jelölt, tárgy és (le)kép(ezés) stb. egységét megvalósító, a jelben rejlő, a közvetítést szükségszerűen megszüntető nyelvként, amint azt Novalis is hangsúlyozza: „Az első művészet hieroglifa-tan." (Uo., 392.)

[29] Wackenroder valószínűleg ismerte Vasari könyve német fordításának (akkoriban még nem megjelent) néhány részletét. Vö. Wackenroder 1991: 292. skk.

[30] Maga Vasari is használ festményleírásokat, azaz ekphrasist, amelyek Wackenroder számára bizonyos fokig példák lehettek. (Az ekphrasis problémájához Vasarinál vö. Alpers 1995: 220. skk.)

[31] Wackenroder 1991: 53.

[32] Uo.

[33] Uo., 82.

A verbális és vizuális közötti szakadék áthidalásának másik eszköze a festőről és annak tevékenységéről szóló elbeszélés, ebbe képleíró elemek is vegyülhetnek, amelyek azonban a narratívába ágyazódnak.[34] Így jár el a szerzetes például a *Raffaello jelenése* című részben, ahol a festmény keletkezését beszéli el: ez pedig úgy történt, hogy a festő egy „szellemi kép" után, „isteni sugallatra" festett.[35] A platonikus jellegű „szellemi kép"[36] jelenésének története valódi narratív keretes szerkezetbe kerül: a szerzetes egyfelől beszámol Raffaello leveléről, amelyben a festő összefoglalja művészi módszerét, másfelől a fikció egy régi kéziratot követ, amelyet véletlenül találtak meg a kolostorban (ez a narratív keretes szerkezetek kedvelt és hatékony eszköze), és amely azt adja vissza, ahogy Raffaello beszéli el a csodálatos jelenést. Ezzel az elbeszélt történetet az elbeszélő többszörös áttétellel közvetíti. Hasonló eljárás figyelhető meg Leonardo *Utolsó vacsora* és *Gioconda* című képeinek ábrázolása esetében, ahol a festmények összefoglaló bemutatása azok keletkezése körüli rövid jelenetek, anekdoták elbeszéléséhez kapcsolódik. Mindez pedig a művész élettörténetének átfogó bemutatásába (tehát egy nagyon is narratív keretbe) illeszkedik, hogy a festő „termékeny, jelentésekben és beszédes képekben gazdag" „képzelőerejét"[37] fel tudja idézni. Az ilyen és ehhez hasonló eljárások alapján a befogadónak végül képesnek kell válnia arra, hogy a romantikus művészet értékeiről, képviselőiről és jellemzőiről úgy tegyen szert valamilyen összbenyomásra, hogy a romantikus esztétikához híven, nyelv és kép határainak átlépésével jusson el hozzá.[38]

Az a szándék, hogy egy képet elevenen és hatásosan magunk elé idézzünk (tehát a hüpotipózis retorikai eszközét szövegalkotó módon vegyük igénybe), az August Wilhelm Schlegel neve alatt megjelenő *A festmények* című művet is áthatja,[39] amely több, jól elkülöníthető hangból kibontakozó fiktív párbeszéd formájában kíván bemutatni ismert festőktől származó műveket, miközben a képeket magukat, illetve az ábrázolás bizonyos elveit kritikus értékítélet alá veti. A fiktív dialógus 1799-ben a kora romantikusok *Athenäum* című folyóirata „Második kötetének Első részében" jelent meg és – a második *Athenäum*-kötet második részében megjelentetett másik szöveg, *A versekhez írott rajzokról és John Flaxman vázlatairól* címet viselő értekezés mellett – August Wilhelm Schlegelnek a különböző művészeti ágak kölcsönhatásairól vallott nézeteit foglalja össze.[40] A párbeszéd formájú *A festmények*-szöveg a platóni dialógus és (az ezt részben folytató) kora ro-

---

34 A „szerzetes vallomásainak" különlegességét Vietta is abban látja, hogy azok a „beszéd irodalmi-narratív formájában, egy önmagában véve is művészi formában" evokálják a romantikus művészetet. Vö. Vietta 1999: 386.

35 Uo., 56.

36 A Wackenrodert ért lehetséges platonikus-újplatonikus hatáshoz vö. a kritikai kiadás kommentárjait. Wackenroder 1991: 301. A művészetről vallott nézeteit ért más hatásokhoz (Moritz, Heinse, Fiorillo stb.) vö. uo., 294. skk.

37 Uo., 75. A képzelet (azaz a belső elképzelés = kép) megint csak olyan képekben objektiválódik (a kép tehát képbe megy át), amelyek jelentésesek, és amelyek – beszédes képként – ezt ki is mondják, ezáltal a szemlélővel dialogikus szituációba kerülnek.

38 A festészetet maga Wackenroder is az „emberi képekből építkező költészetnek" nevezi, s ezzel a képi kifejezés antikvitás óta élő hagyományához igazodik. (Uo., 111.)

39 August Wilhelm Schlegel valójában Caroline Schlegellel fogalmazta meg a szövegét.

40 August Wilhelm Schlegel nem csak *A festmények*-dialógushoz időben közeli, jénai *Előadások a filozófiai művészettanról* című munkájában (1798–1799) foglalkozik a különböző művészeti ágakkal és jellemzőikkel, hanem a berlini *Előadások a szép irodalomról és művészetről* címűben is (1801–1804) e problémakör rendszeres bemutatására tesz kísérletet.

mantikus „művészeti tárgyú beszélgetés", közelebbről a „múzeumi beszélgetés"[41] hagyományába illeszkedik, amely különböző nézetek bemutatására és ütköztetésére alkalmas. A dialógus formája a beszélt nyelv közvetlenségét evokálja, amellyel a kép észlelésének és hatásának elevensége lenne megragadható. Nem véletlenül jegyzi meg a beszélgetésben részt vevő Luise, hogy a festmény intuitív-impulzív módon adott leírását az a veszély fenyegeti, hogy az írásban való rögzítés során megdermed. Ez egyben a romantika számára jelentős írás–hang (azaz rögzített és ismételhető, illetve változékony és egyszeri)[42] oppozíciójára is utal.

A mű sajátos keretes szerkezettel rendelkezik, hiszen a három beszélgetőpartner a festészetről és a képleírásról, illetve a befogadás általános kérdéseiről és némely festményről folytatott dialógusával kezdődik és zárul. A párbeszédben három fiktív alak vesz részt: Waller, aki August Wilhelm Schlegel véleményét, Luise, aki Caroline Schlegel nézeteit és Reinhold, aki más kora romantikusok nézeteit képviseli. A párbeszédes részekbe szigorú értelemben vett képleírások illeszkednek, hiszen Luise felolvassa saját kezűleg írt festményleírásait, és végül Waller a saját képleírásaival csatlakozik hozzá. A képleírások festők és műfajok köré csoportosulnak (például tájképfestészet, történelmi festmény, jelenetek, portrék stb.). Az egyes csoportokat olyan párbeszédrészek választják el, amelyek a festményt, a festőt vagy magát a képleírást vitatják meg. Az átfogó keret, a képtárban tett látogatás (bár nem részletesen kidolgozott) narratív keretbe foglalja az elméleti és leíró fejtegetéseket, melyekben a narráció dominál.

A párbeszéd résztvevői nem csak a látott vagy a leírásban jelenlevővé tett festményeket beszélik meg, hanem saját befogadói magatartásukat is, ami figyelmes szemlélésben nyilvánul meg, és aminek eredményeit – a látásban összegyűjtött benyomásokat – nyelvi formába öntik, hogy másokkal is közölhessék őket. Ez azt jelenti, hogy a befogadói folyamatot kommunikatív folyamattá alakítják át. Luise szavaival:

> „Nézek, kitartóan és ismétlődőn figyelmezek; odaadó áhítattal, csendben gyűjtöm a benyomásokat: azután viszont mindezt bensőmben szavakra kell lefordítanom. Valójában ezzel határozom meg e benyomásokat úgy igazán, ezzel ragadom meg őket, s természetesen e szavak aztán kiutat keresnek a levegőbe."[43]

Már itt, a beszélgetés kezdetén felvetődik a vizuális nyelvi megragadásának problémája. Ugyanis Reinhold arról panaszkodik, hogy „már megint mennyire tökéletlenül jelölik a szavak a benyomást! A valódit nem is lehet megnevezni". Ezzel Wackenroder szerzetesének álláspontjához kerül közel, aki a nyelvet csak bizonyos fenntartásokkal tartja képesnek a képek leírására. Reinhold azt is hangsúlyozza, hogy „mily sok múlik azon, hogy a szemlélő mit [milyen benyomásokat] hoz magával".[44] Végül azonban nem vitatják, hogy a látottat valamilyen módon közvetíteni lehet:

> „Eszembe sem jut, hogy a nyelvvel pontosan azt hajtsam végre, amire csak egy érzéki lenyomat képes. Csupán annyit mondok, hogy [a nyelv] képes a képzőművészet egy-egy alkotásának szellemét elevenen megragadni és ábrázolni."[45]

---

41 A kora romantikus dialógusművészet e „műfajához" vö. Ziolkowski 1992: 450. skk., August Wilhelm Schlegel *A festmények* című művéhez vö. 456. skk.

42 Ehhez vö. Kittler fejtegetéseit „az írás újra hangként való észlelésének" romantikus kísérletéről, azaz a nyelvi kifejezés közvetlenségének megvalósításáról. Kittler 1995: 101.

43 August Wilhelm Schlegel 1989: 46.

44 Uo., 47.

45 Uo., 48.

Ebben az összefüggésben merül fel a különböző művészeti ágak egymáshoz való közelítésének gondolata is: „Így kellene hát a művészeteket egymáshoz közelíteni és az átmeneteik után kutatni. Festett oszlopok életre kelhetnek és festményekké válhatnak [...], festmények költeményekké, költemények zenévé; [...]", mindezt pedig a nyelv mint „a közlés általános szerve" teszi lehetővé.[46] A rákövetkező képleírások úgy kísérlik meg szavakba önteni a képeket, hogy folyton azok vizuális megalkotottságára (forma, rajz, kolorit, kompozíció) és az ábrázolt tárgyra vagy a történetre/helyzetre utalnak, s ez gyakran vezet narratív jellegű eszmefuttatásokhoz. A leírások sem teljesen semlegesek, egyremásra értékelő betéteket tartalmaznak, s ezzel műkritikát is gyakorolnak: „Nem tudunk úgy jellemezni valamit, hogy az bizonyos módon ne tartalmazzon ítéletet."[47] Ez pedig a romantikusok számára mértékadó festők (Raffaello, Leonardo, Salvator Rosa, Poussin, Correggio stb.) kánonjára enged következtetni. Végső soron a konkrét hely, az emlékezet eminens tere,[48] a képtár, a múzeum[49] is a valamilyen okból megőrzendő művészeti tárgyak szelektív összegyűjtését evokálja, amelyek a kulturális emlékezet számára fontosak lehetnek. A beszélgetés így azon értelmezői eltolódások dokumentumává lesz, amelyek hangsúlyáthelyeződésekhez vezetnek a művészek kánonjában.[50]

A képleírások „csúcsát" Raffaello Sixtusi madonnája jelenti, ami a drezdai képtárban kitüntetett helyet foglalt el, és amit a romantikusok a romantikus művészet foglalataként értelmeztek. Ez a kép valósággal elnémítja a szemlélőt: „Hogyan legyünk úrrá a nyelven, hogy a kifejezés legmagasabb fokát visszaadjuk? Oly közvetlenül hat, és a szemtől úgy hatol mindjárt a lélekig, hogy nem találunk szavakat".[51] A tulajdonképpeni képleírást a kép „virtuális" utánrajzolása kíséri: „Gondolatban lerajzolom Önöknek [...]", így a képleírás egyszerre emlékezés, felidézett képzelet: „Gyakran csak az emlékek között találok rá arra, ami a hatást tulajdonképpen kiváltja".[52] Az emlékezés olyan tárgyra vonatkozik, amely értelmezésre szorul. Az eszmefuttatások középpontjában a kép szemlélőre gyakorolt hatása áll, amelyet többször is „áhítatnak" neveznek.[53] A képek egyes elemeinek elemzése és felsorolása a festmény hatásmechanizmusának felfedését is szolgálja. Leírják a kompozíciót, az alakokat, az összbenyomást, a színeket, a fényhatásokat és a kép felépítését, s e leírást értékelő megállapításokkal (határtalan/korlátozott)[54] kapcsolják össze. A tulajdonképpeni leírás kereteit átlépve az időbeliség mozzanatát szintén belejátsszák mindebbe, amennyiben a kép hátterét meghatározó narratív aspektusokat (a megváltó életútjának eseményeit) tárgyalják, hogy ezeket újból a kép időtlenségébe vezessék vissza, ahol ezeket „örökre rögzítették".[55] A leírás a kép alakjainak „cselekedeteire" és viselkedésére is kiterjed, tekintetüknek pedig különleges, a szemlélőt orientáló szerep jut: „[...] ezt követően azonban a legidősebb az érzéki pillantásával a sajátomat újra a magasba irányítja; [...]".[56] Ezzel bizonyos mértékig átlépik a képen látható történés és a képleírás határát, hogy végül teret

---

46 Uo., 49–50.

47 Uo., 69. Bemutatás és értékelés összekapcsolása révén a költészet és kritika romantikus egyesítésének posztulátuma is megvalósul.

48 „Lieu de mémoire" vö. Le Rider 2000.

49 A múzeum funkcióihoz vö. többek között Korff 2000.

50 A kanonizációról és annak a Goethe-korban bekövetkezett változásairól vö. Eibl 1998: 62. skk.

51 August Wilhelm Schlegel 1989: 125.

52 Uo., 127. skk.

53 Ezzel ez a szöveg csatlakozik a „művészetrajongó vallomásaiban" sokszor kifejezett (művészeti) áhítathoz, amelyben a művészeti produkció és -recepció számára a misztikus-vallásos elemek a meghatározóak.

54 August Wilhelm Schlegel 1989: 129.

55 Uo., 130.

56 Uo., 133.

adjanak a művészet általános szemléletének és a képleírás lehetőségeire irányuló reflexiónak: ugyan többször kifejtik „a nyelv elégtelenségét",[57] sőt annak feleslegességét is, a szemlélés, bemutatás és nyelvi (írásbeli) rögzítés láncolatán keresztül a nyelv nélkülözhetetlenségét, illetve képzőművészet és költészet kölcsönös függőségét tételezik:

> „[a képzőművészet – O. M.] ötleteket kölcsönöz tőle, hogy a mindennapok valóságától elrugaszkodhasson, s ezzel szemben bizonyos jelenségeket a csapongó képzelet fennhatósága alá rendel. Kölcsönös befolyásolás nélkül [a képzőművészet – O. M.] hétköznapivá és szolgaivá, a költészet pedig testetlen fantommá válna".[58]

A kölcsönös befolyás a két terület közötti fordítást és fordíthatóságot is feltételezi: „[a költészetnek] mindig is a képzőművészetek vezetőjének kell lennie, amelyeknek viszont tolmácsként kell azt szolgálniuk",[59] s ebben a különböző művészeti ágak és tudományok egyesítését megfogalmazó kora romantikus posztulátumnak újbóli, a festészetre alkalmazott megfogalmazását láthatjuk.[60] Az irodalmi művek illusztrációjának műfajára vonatkoztatva August Wilhelm Schlegel továbbviszi a különböző művészeti ágak közötti tolmács-funkció gondolatát, és az így összekötött művészeteket egyenrangúnak tekinti:

> „Így két művészet ritka, de annál inkább elbűvölő együttműködésének színjátékát kapnánk, amely egyetértésben és mindenfajta szolgaiságtól mentesen valósulna meg. A képzőművész a költő érzékelésére szolgáló új szervvel ajándékozna meg minket, amaz pedig a maga emelkedett nyelvén a vonalak és formák elragadó, rejtjelezett nyelvét tolmácsolná."[61]

A „nyelv elégtelensége" August Wilhelm Schlegelnél a képleírások sajátos paradoxona révén végül mégiscsak nyelvi kifejezést kap, amely felfüggeszti ezt az elégtelenséget. Mindemellett a művészeti ágak összekapcsolása és egyenrangúként kezelése illeszkedik a romantikus programba, méghozzá úgy, hogy „a művészetek a maguk nyelvi, illetve költői elvére visszavezetve kompatibilissé és egymással kommunikálhatóvá válnak".[62]

Friedrich Schlegel a kora romantikus esztétika megalapozásának első szakasza után a gyakorlatban is olyan kérdések felé fordul, amelyek már elméleti megfontolásainak magvát alkották. Így kezd a saját, nem túlságosan hosszú életű lapjában, az *Europá*ban is festményleírásokat közreadni, melyek a későbbi befogadó számára akár Wackenroder, August Wilhelm Schlegel, illetve az ő saját korábbi írásaival intertextuális dialógust folytató szövegekként olvashatók. Az itt megjelentetett festészetről szóló szövegek (amelyeket a kritikai kiadásban *Képleírások Párizsból és Németalföldről* címmel gyűjtöttek egybe) két csoportra oszthatók: a *Híradás a párizsi festményekről*, a *Raffaellóról*, a *Kiegészítés az itáliai festményekről* című részek az itáliai festészet alkotásait tárgyalják, a *Második kiegészítés régi festményekről* és a *Harmadik kiegészítés régi festményekről* című szövegek Friedrich Schlegel és a régi német művészet találkozását dokumentálják.[63]

---

[57] Uo., 125.

[58] Uo., 134.

[59] Uo.

[60] A nyelvről gondolkodva Novalis is hasonlóan köti össze az észlelés különböző szféráit: „Akkor jő el az aranykor, amikor minden szó – *szóalakzat* – mítosszá válik és minden alakzat – nyelvi alakzat – hieroglifa lesz, amikor megtanuljuk – kimondani és leírni az alakzatokat – plasztikussá és zeneivé tenni a szavakat." (Novalis 1969: 437.)

[61] August Wilhelm Schlegel 1989: 203.

[62] Becker 1998: 25.

[63] A továbbiakban azokra a szövegrészekre szorítkozom, amelyek az itáliai művészetről szólnak, hogy fenntartsam a Wackenroder és August Wilhelm Schlegel fentebb tárgyalt, leginkább szin-

Az *Europa*ban szereplő festményleírások első részében (*Híradás a párizsi festményekről*) Schlegel a párizsi Louvre-ban látott képeket mutatja be. A néhány évvel később keletkezett *Előszó*ban[64] a romantikus esztétika olyan alapfogalmaira hivatkozik, mint „fantázia", „emlékezet" és „sejtelem", melyek összekapcsolása „általában az emberi szellem lényegi tagja és eleme" és szükséges a művészet megértéséhez. „Ahhoz, hogy a szépet az anyagi művészetekben [...] helyesen érzékeljük", állítja később, „az általános fantázia nem elég; egy sajátságos irányultság, a fantáziának a minden egyes ilyen művészet számára meghatározott érzékszervvel való összeolvadása és áthatása szükségeltetik hozzá", azaz egy különleges pillantás, amivel „a szem a külső jelenség képződményében rejlő szép irányában belsőleg válik világossá [...]".[65]

A festményleírások hátterét tulajdonképpen az emlékezet képezi, amennyiben a szerző a tudósításait egy drezdai barátjának címzett levélbe ágyazza be, és e fiktív levélformában az olvasót kvázi-dialogikus formában szólítja meg. A Louvre-beli látogatás alkalmával felidéződnek azok a benyomások, amelyek a drezdai képtárban az ott kiállított festmények szemlélésekor érték a beszélőt, és ezzel két idősík, tehát egy nagyon is narratív keret jön létre.[66] Ezzel a levélíró szemlélődései (és a romantikus művészetelmélet) számára jelentős múzeumok, a Drezdai Képtár és a Louvre a műalkotások szemlélésének *sui generis* helyeiként kapcsolódnak össze:

> „[...] hogy a párizsi múzeumban nemritkán ötlött eszembe a Drezdai Képtár; egy olyan emlék, ami számomra különösen Correggio tekintetében volt fontos, hiszen e mélyértelmű művész műveivel mindkét gyűjtemény gazdagon fel van szerelkezve [...] De Raffaello tekintetében is fontos volt számomra a Drezdai Képtár ismerete, hiszen a mester ott található Madonnája mindazok után is, amit itt tőle látni lehet, egyedülálló marad."[67]

Nem csak a képek, hanem az elbeszélt „körülmények" is hangsúlyosak: maga az épület, a látogatás és a múzeumi séta, a termek és a képek elhelyezkedése. Mindez a leírás olyan terébe kerül, amely – az egyéni emlékek kereteként – maga is a múlt és annak „emlékművei" megőrzésének helyeként, tehát *par excellence* emlékhelyként funkcionál. Ez a hely a szemlélt képeket egyúttal egy nagyobb egységbe fogja, azok „kölcsönösen magyarázzák egymást", és „csak kölcsönös kapcsolatukban válnak egyáltalán megérthetővé".[68]

A szemlélő először általában vallja meg a „régi festészet stílusa" iránt érzett megbecsülését és előszeretetét,[69] ami a régi itáliai festészethez való odafordulást jelent, s ami (az érett reneszánsszal szemben) ennek megfelelően fel- és átértékelődik. Méghozzá olyan tulajdonságok alapján, amelyek éppen a „keresztény" művészetnek az efféle szemlélődések következményeképp kikristályosodó fogalmához kötődnek:

> „Kizárólag a régi festészethez van érzékem, csak ezt értem és fogom fel, és csak erről tudok beszélni. A francia iskoláról és az egészen kései itáliaiakról nem akarok

tén az itáliai művészettel foglalkozó műveihez fűződő vonatkozásokat. Wackenroder és Friedrich Schlegel kapcsolata a régi német művészethez újabb alapos vizsgálatot is megérdemelne, amit ezúttal terjedelmi korlátok miatt nem végezhetünk el.

64 Ez az előszó a szerző által szerkesztett kiadás számára készült, amelynek hatodik kötete tartalmazza a festményleírásokat. (Friedrich Schlegel 1823.)

65 Friedrich Schlegel 1959: 3.

66 Tulajdonképpen ehhez jön még a (fiktív) levélíró harmadik idősíkja, amire ezúttal részletesen nem térünk ki.

67 Friedrich Schlegel 1959: 12.

68 Uo.

69 Uo., 14.

beszélni, de még a Carraccik iskolájából is csak nagy ritkán bukkanok olyan festményre, ami számomra olyan lenne, hogy valami határozottat és sajátlagosat tudnék mondani róla."[70]

Fejtegetései „határainak" és „alapvetéseinek" meghatározása után a múzeumlátogató a szemlélés és saját térbeli mozgásának folyamatszerűségét követi, ami az egyes képleírásokat keretbe foglalja. Maguk a leírások megint csak nem a struktúráról, a kompozícióról, a színekről stb. adott pontos leírások, hanem a festmények témáit adják meg röviden, általános értékelések kíséretében. Ezek gyakran a képeknek a befogadóra tett hatására vonatkozó, retorikailag kihegyezett megállapításokkal vannak összekapcsolva: „Az ember azt hiszi, valódi életet lát maga előtt; ha pedig valóban az lenne, azt mondanánk: Milyen festői! Micsoda festmény!"[71]

A fiktív levél szerzője is állandóan kommentálja saját rendező és értékelő tevékenységét, s ezzel a leírás metaszintje jön létre:

> „Mostantól fogva [...] hogy ne fáradjak bele az egyes nézetek kavarodásába, nem szépen sorjában fogok végigmenni, mint eddig, hanem mindent bizonyos általános fejezetek alá rendezek, művészek vagy műfaj szerint, esetleg aszerint, hogy melyik nemzet szülötte, vagy éppen még általánosabb szempontok szerint."[72]

A fontos festők – Correggio, Leonardo, Raffaello – schlegeli paradigmája nagyjából a wackenroderi és August Wilhelm Schlegel-i paradigmának felel meg, de egyfajta „klaszszikus" válogatásnak is (például Mengsnél, Winckelmann-nál vagy az őket követő Goethenél),[73] ez utóbbitól viszont az értékelés kritériumainak tekintetében és a leírás technikájában eltér. Amint azt Osterkamp is hangsúlyozza, „minden képleírás a kép értelmezését előfeltételezi, ami a benne reprezentált képi minőségekkel együtt a szemlélő hermeneutikai teljesítményét is rögzíti",[74] ezért Schlegelnél ki kell emelnünk, hogy a szemlélő e teljesítménye (a levélíró perspektívája) egybeesik a kép kompozíciós és tematikus elemeinek leírásával, a *Raffaellóról* című fejezetben a festő különböző alkotói fázisainak elbeszélésével, a képek múzeumi, térbeli elhelyezkedésének, a tematikának, a színkezelésnek, a fényviszonyoknak stb. leírásával. Eközben Raffaello a régebbi mesterekhez kerül közel: „Raffaello gyakran festett e régi módra; átfogó sokrétűsége, szellemének egyetemessége ebben is megmutatkozik."[75] A képleírások „két általános reflexióba" torkollanak, „amelyekre Raffaello újabb, gazdagabb szemlélése adott alkalmat", és amelyekben az „itáliai festészet régi és új iskolái"[76] között tesznek különbséget, és ezt a „régebbi iskolát" Dürerrel és régi német művészettel/festészettel[77] hozzák összefüggésbe. A festé-

---

70 Uo. 13. Itt kell megjegyeznünk, hogy a romantikus kánonba felvett festőket ki kell vonnunk ebből a körből: „[...] hacsak nem jogosít fel valamely magasabb elv a kivételezésre, mint Corregiónál vagy Raffaellónál. (Friedrich Schlegel 1959: 14.)

71 Uo., 17.

72 Uo., 21.

73 Vö. Osterkamp 1991: 133.

74 Uo., 2.

75 Friedrich Schlegel 1959: 50.

76 Uo., 55.

77 Friedrich Schlegel hangsúlyozza: „Annyi azonban világos, hogy a régi itáliaiak stílusával az ő [Düreré – O. M.] mélyértelmű szelleme nagyon is összeillik, a modern itáliaiakéval azonban egyáltalán nem." (Schlegel 1959: 60.) A „harmadik kiegészítésben" régi német és holland festményekről számol be és a művészettörténeti hangsúlyeltolódás mellett egy „keresztény" (romantikus) festészet kialakulásához is jelentősen hozzájárul. Friedrich Schlegelnek a „fiatal művésznemzedékre" gyakorolt hatásáról vö. Eilert 1997: 99.

szet tárgyait ennélfogva a romantikus esztétika szemszögéből értékelik,[78] ami egyúttal bizonyos kora romantikus pozíciók megváltoztatásával jár. Az elemzett képeket és művészeket egyfajta keresztény (sőt: felekezeti) átértelmezésnek vetik alá, ami Friedrich Schlegel megváltozott esztétikai-elméleti álláspontját reprezentálja, ami „állandó eltolódásnak" van kitéve, a közvetítés problematikáját, a „közvetítés kora romantikus paradoxonát" azonban mégis továbbviszi.[79]

3. Képleírás és modern esztétika

Friedrich Schlegel teljesítménye és a bizonyos mértékig közös retorikát használó (kora) romantikus képleírás gyakorlata különböző perspektívákból válik fontossá. Egyrészt e szerzők révén kialakul a példaszerű és a saját pozíciónak megfelelő művészek (például Dürer és a régi német festészet) paradigmája, illetve egy bizonyos paradigmát (a reneszánsz festészetét vagy egynémely emblematikus festőfigurát) saját kritériumok alapján értékelnek újra. Másrészt a festészet történeti szemléletmódja válik láthatóvá, amely relativálja és változónak tartja az örök „értékeket", miáltal megteszi az első lépéseket a művészettörténet felé,[80] amely megfelel az általános tendenciának, a „historizmus térnyerésének a művészet-, illetve irodalomértelmezésben".[81] A képleírásokban mindeközben – a kép/képiség/képleírás, a vizuálisnak a nyelvre való lefordítása problematikájának tematizálásával, a kompozíciós perspektíva és a szemlélő perspektívájának, valamint ezek átmenetének folyamatos, párhuzamos reflexiójával – egy nagyon is a romantikus esztétikának megfelelő állásfoglalás tanúi lehetünk. A szemlélés és a leírás folyamatszerűségének tapasztalata és tematizálása e romantikus posztulátumot a „távolság tapasztalatából"[82] fakadó modernitással köti össze. Az időbeliséget és az ebből adódó törékenységet a művész az integratív módon értett (azaz minden területet egyesítő[83]) költészet univerzalitásigénye révén képes meghaladni. Ebben a művész a 18-19. század fordulóján – amint azt a képleírás problematikája és fontossága is mutatja – a nyelv és a közvetítés (fordítás) eminens szerepét éli meg és tematizálja.

---

78 Amint Becker hangsúlyozza, „a klasszikus és a romantikus út csak F. Schlegelnek az »Europá«-ban közölt festményleírásaival válik szét." (Becker 1998: 124.) Bár August Wilhelm Schlegel pozíciójában ki lehet mutatni „klasszikus" elemeket, az ő festményleírásai és az ezekben kifejtett álláspontja nagyon is megfelel a kora romantikus felfogásnak, a „keresztény-romantikus" út inkább Friedrich Schlegelnél válik el (saját) kora romantikus felfogásától.

79 Brauers 1996: 69.

80 Littlejohns 1991: 238.

81 Becker 1998: 19.

82 Figal 1996: 112. A távolság e tapasztalata abból fakad, hogy „a múltat a jelentől egy szakadás választja el".

83 Vö. a „progresszív egyetemes poézis" a 116. *Athenäum-töredék*ben megfogalmazott gondolatával.

Irodalom

Alpers, Svetlana: „»Ekphrasis« und Kunstanschauung in Vasaris »Viten«", in: Boehm, Gottfried–Pfotenhauer, Helmut (szerk.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Fink, München, 1995. 217–258.

Becker, Claudia: *„Naturgeschichte der Kunst": August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik*, Fink, München, 1998.

Behler, Ernst: „Die frühromantische Sprachtheorie und ihre Auswirkung auf Nietzsche und Foucault", in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, 11 évf. (2001), 193–214.

Boehm, Gottfried: „A képleírás", Rózsahegyi Edit (ford.), in: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák 1. Képleírás-képi elbeszélés*, Kijárat, Budapest, 1998. 12–36.

Brauers, Claudia: *Perspektiven des Unendlichen. Friedrich Schlegels ästhetische Vermittlungstheorie*, Erich Schmidt, Berlin, 1996.

de Man, Paul: „A romantikus kép intencionális szerkezete", Nemes Péter (ford.), in: uő.: *Olvasás és történelem*, Osiris, Budapest, 2002. 118–137.

Dieterle, Bernard: *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*, Hitzeroth, Marburg, 1988.

Eibl, Karl: „Textkörper und Textbedeutung. Über die Aggregatzustände von Literatur, mit einigen Beispielen aus der Geschichte des Faust-Stoffes", in: Heydebrand, Renate v. (szerk.): *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, Metzler, Stuttgart/Weimar, 1998. 60–77.

Eilert, Heide: „Ästhetisierte Frömmigkeit – religiöse Ästhetik. Zur Dialektik der romantisch-nazarenischen Kunstprogrammatik und ihrer Fortwirkung im 19. Jahrhundert", in: *Aurora* 57 évf. (1997), 93–11.

Figal, Günter: „Modernität", in: uő.: *Der Sinn des Verstehens*, Reclam, Stuttgart, 1996. 112–131.

Frank, Manfred: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1989.

Imdahl, Max: „Gondolatok a kép identitásáról", Babarczy Eszter (ford.), in: *Athenaeum* 1993/4. 112–140.

Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800–1900*, Fink, München, 1995.

Korff, Gottfried: „Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum", in: Csáky, Moritz–Stachel, Peter (szerk.): *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation von Geschichtsverlust*, Passagen, Wien, 2000. 41–56.

Krieger, Murray: „Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk", in: Boehm, Gottfried–Pfotenhauer, Helmut (szerk.): *Beschreibungskunst–Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, Fink, München, 1995. 41–57.

Le Rider, Jacques: „An Stelle einer Einleitung: Anmerkungen zu Pierre Noras »Lieux de mémoire«", in: Csáky, Moritz–Stachel, Peter (szerk.): *Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation von Geschichtsverlust*, Passagen, Wien, 2000. 15–22.

Lehnert, Gertrud: „Verlorene Räume. Zum Wandel eines Wahrnehmungsparadigmas in der Romantik", in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 69 évf. (1995), 722–734.

Littlejohns, Richard: „Frühromantische Kunstauffassung und wissenschaftliche Kunstgeschichte", in: Saul, Nicholas: *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, Iudicium Verlag, München, 1991. 234–249.

Mergenthaler, Volker: *Sehen schreiben – Schreiben sehen: Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*, Niemeyer, Tübingen, 2002.
Neumann, Gerhard/Oesterle, Günter: „Bild und Schrift in der Romantik", in: uők. (szerk.): *Bild und Schrift in der Romantik*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1999. 9–23.
Novalis (Friedrich von Hardenberg): „Aus dem 'allgemeinen Brouillon'", in: uő.: *Werke* (szerkesztette és kommentálta Gerhard Schulz), Verlag C. H. Beck, München, 1969. 445–498.
Novalis (Friedrich von Hardenberg): „Die Lehrlinge zu Sais", in: uő.: *Werke* (szerkesztette és kommentálta Gerhard Schulz), Verlag C. H. Beck, München, 1969. 95–128.
Novalis (Friedrich von Hardenberg): „Fragmente und Studien 1797–1798", in: uő.: *Werke* (szerkesztette és kommentálta Gerhard Schulz), Verlag C. H. Beck, München, 1969. 375–413.
Novalis (Friedrich von Hardenberg): *Heinrich von Ofterdingen*, Márton László (ford.), Helikon, Budapest, 1985.
Orosz Magdolna: „»Erzählte Bilder« – »Bild« als narratives Element", in: Bernard, Jeff–Withalm, Gloria (szerk.): *Bildsprache–Visualisierung–Diagrammatik. Teil III.*, Semiotische Berichte, Wien, 21. évf. (1997) 3–4, 323–342.
Osterkamp, Ernst: *Im Buchstabenbilde. Studien zum Verfahren Goethescher Bildbeschreibungen*, Metzler, Stuttgart, 1991.
Schlegel, August Wilhelm–Schlegel, Friedrich: *Válogatott esztétikai írások*, Zoltai Dénes (szerk.), Gondolat, Budapest, 1980.
Schlegel, August Wilhelm: „Die Gemählde. Gespräch", in: *Athenäum. Zweiten Bandes Erstes Stück*, Heinrich Fröhlich, Berlin, 1799. 39–151. (Reprint-kiadás: Harenberg, Dortmund, 1989.)
Schlegel, August Wilhelm: „Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umrisse", in: *Athenäum. Zweiten Bandes Zweites Stück*, Heinrich Fröhlich, Berlin, 1799. 193–246. (Reprint-kiadás: Harenberg, Dortmund, 1989.)
Schlegel, Friedrich: *Friedrich Schlegels Sämtliche Werke*, bei Jakob Mayer u. Co., Wien, 1823.
Schlegel, Friedrich: *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, 4. köt., Ernst Behler (szerk.), Jean-Jacques Anstett és Hans Eichner közreműködésével, Paderborn, München, Schöningh, Wien, Thomas-Verlag, Zürich, 1959.
Titzmann, Michael: „Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit (1770–1830). Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen", in: Link, Jürgen–Wülfing, Wulf (szerk.): *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1984. 100–120.
Todorov, Tzvetan: *Théories du symbole*, Editions du Seuil, Paris, 1977.
Vietta, Silvio: „Heideggers Weltbildkritik und Wackenroders Kunstästhetik", in: Neumann, Gerhard–Oesterle, Günter: (szerk.): *Bild und Schrift in der Romantik*, Königshausen&Neumann, Würzburg, 1999. 375–387.
Wackenroder, Wilhelm Heinrich: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Silvio Vietta und Richard Littlejohns (szerk.), Bd. I: Werke, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1991. (Magyarul: *Egy művészetrajongó szerzetes szívbéli vallomásai*, Kelemen Pál [ford.] – kézirat. Részletek az Lk. K. T. 3. évf. [2001] 7–8. 85–93. o. számában, valamint a *Jelenkor* ezen számában.)
Ziolkowski, Theodore: *Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1992.

Egy művészetrajongó szerzetes szívbéli vallomásai

(részletek)

Raffaello jelenése

A költők és művészek elragadtatása, mióta világ a világ, megütközés és vita tárgya volt. A köznapi ember nem képes felfogni, miben áll ez a dolog, így kifejezetten hamis, sokszor pedig egyenesen ellentétes képzeteket alkot róla. Talán ezért hordtak össze annyi esztelenséget a művész zsenik benső kinyilatkoztatásairól, és ezért okoskodtak róla ugyanannyit módszeresen vagy módszer nélkül, rendszereken *belül* és *kívül*, mint szent vallásunk misztériumairól. Az úgynevezett teoretikusok és rendszerépítők a művész elragadtatását csak hallomásból írják le, és teljesen meg vannak elégedve magukkal, amikor hiú és profán filozofálgatásukkal körülíró szavakat keresgélnek arra, melynek szavakba nem önthető szellemét és jelentését nem ismerik. Úgy beszélnek a művészi elragadtatásról, mint egy szemük előtt levő dologról; magyarázzák és mesélnek róla; pedig helyesebb volna, ha e szent szó kimondásakor szégyenpír öntené el arcukat, mert nem tudják, *mit* beszélnek.

Mennyi haszontalan szóval vétkeztek korunk okoskodó tollforgatói a képzőművészet *ideáljaival* szemben! Elismerik, hogy a festőnek és a szobrásznak a maga ideáljaihoz rendkívüli úton, és nem a közönséges természet és tapasztalat megszokott útjain kell eljutnia; elismerik továbbá, hogy mindez *titokzatos* módon történik: ők maguk mégis azt képzelik, és tanítványaikba is azt plántálják, hogy ismerik ennek Hogyanját; – mert úgy tűnik, hogy szégyenben maradnának, ha az ember lelkében bármi is rejtve vagy eltemetve maradna, amiről ők ne tudnának felvilágosítással szolgálni a fiatal és tudásvágyó embereknek.

Rajtuk kívül ott vannak még a valóban hitetlen és elvakult gúnyolódók is, akik kinevetik és egészében tagadják a művészeti enthuziazmusban rejlő mennyeit, és egyáltalán nem kívánják elfogadni a fenséges szellemek különleges kitüntetettségét vagy beavatottságát, mert ők ezektől túlságosan is távolinak érzik magukat. Ezeket aztán messze elkerülöm, és szóba sem állok velük.

Most azonban ki szeretném oktatni ezeket az álbölcseket. Elhanyagolják tanítványaik ifjú lelkét, amikor merészen és könnyelműen úgy tanítják nekik az isteni dolgokról kiagyalt vélelmeiket, mintha azok emberi természetűek lennének, s ezzel aztán annak őrületét ültetik el bennük, hogy hatalmukban áll annak megragadása, aminek a művészet legnagyobb mesterei – ezt nyíltan kimondhatom – csakis isteni sugallat által jutottak birtokába.

Így hát feljegyeztek, majd újra és újra elmeséltek néhány anekdotát, megőrizték, majd időről-időre újra megismételték a művészek néhány jelentősebb szólását; de hogyan volt lehetséges, hogy ezeket pusztán felületes rácsodálkozással hallgatták végig, és hogy senki nem sejtette meg e beszédes jelekből a művészet szentségét, amelyre mindegyik utal? Hogy nem voltak képesek elismerni itt sem, mint egyébként a természetben sem, Isten kezének nyomát?

A magam részéről mindig is hittem benne; homályos hitem viszont nemrég a legragyogóbb meggyőződéssé tisztult. Boldog vagyok, amiért az ég engem szemelt ki, hogy dicsőségét ezidáig fel nem ismert csodáinak meggyőző bizonyítékával hirdessem: sikerült új oltárt emelnem Isten dicsőségére. –

Raffaello, minden festők közt a legragyogóbb, hagyta örökül nekünk egyik, Castiglione grófjának címzett levelében e szavakat, melyek számomra értékesebbek az aranynál, és amelyeket egyszer sem tudtam anélkül végigolvasni, hogy ne lett volna úrrá rajtam a tisztelet és imádat homályos és titokzatos érzése:

„Minthogy az ember oly kevés szép női teremtést lát, egy bizonyos, lelkemet eltöltő szellemi képhez tartom magam."*[1]

---

* Essendo carestia di belle donne, io mi servo di certa idea che me viene al mente.

1 Az idézet Raffaello leveléből származik, melyet valószínűleg 1514-ben, a Villa Farnesinában megfestett Galatea elkészültekor írt Baldassare Castiglionénak. Wackenroder Bellorinál találkozhatott a mondattal, ami nála így hangzik: „Mà essendo carestia e de i buoni giudicii, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente." *(Descrizzione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino [...] di Gio.* Pietro Bellori. Róma, 1695. 100. o.) Wackenroder nem csak az „ideá"-t fordítja „kép"-nek és az „ész"-t „lélek"-nek, de kihagyja a „de i buoni giudicii" („hitelesen döntő bíró") szavakat is. A teljes mondat magyarul így hangzik: „Mivel azonban oly kevés a szép asszony, valamint a hitelesen döntő bíró, egy bizonyos ideához folyamodom, mely eszembe jut." (Vö. Erwin Panofsky: *Idea. Adalékok a régebbi művészetelmélet fogalomtörténetéhez*, Szántó Tamás (ford.), Budapest, Corvina. 1998. 36. o.) Bár a mondat rövidebb változatának több magyar fordítása létezik, Wackenroder egyéni értelmezésének érzékeltetése végett ezúttal mégsem vesszük át sem Wollanka József, sem Marosi Ernő fordításait.

A szóban forgó mondat Wollanka fordításában így hangzik: „Minthogy szűkében vagyunk igazán szép nőknek, ábrándjaim szerint festem őket." *(Raffael*, Budapest, Lampel R. Könyvkereskedése. 1906. 166. o.) Marosi pedig G. P. Bellori *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni* 1821-es pisai kiadása alapján G. G. Bottari *Raccolta di lettere sopra la pittura. 1754–1783* című művészlevélgyűjteményére hivatkozva (melynek 1822–25-ös második kiadását Ticozzi kibővítette) így ülteti át magyarra: „Hogy egy szép asszonyt megfessek, több szépséget is kellene látnom, de mivel szűkében vagyunk a szép hölgyeknek, egy szép ideát alkalmazok, amely elmémben keletkezik." *(Emlék márványból vagy homokkőből*, válogatta, fordította és az előszót írta Marosi Ernő, Budapest, Corvina, 1976. 190. o.)

A rövidítés okát talán abban kereshetjük, hogy Wackenroder feltehetőleg felhasználta Winckelmann *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban* című munkáját is. Ebben Winckelmann is rövidítve idézi Raffaellót: „Minthogy a szépség oly ritka a nők között – írja [Raffaello] –, képzeletemben valamiféle eszményt vettem igénybe." (Johann Joachim Winckelmann: *Művészeti írások*, Tímár Árpád (ford.), Budapest, Magyar Helikon, 1978. 16. o. Winckelmann fordítása így hanzik: „Man siehe seinen [Raffaels] Brief an den Grafen Baldasare Castiglione: »Da die Schönheiten«, schreibt er, »unter dem Frauenzimmer so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung.«" *Winckelmanns Werke in einem Band*, Berlin-Weimar, Aufbau Verlag, 1969. 8. o.)

A jegyzet elkészítésében nyújtott pótolhatatlan segítségért Széphelyi F. Györgynek tartozom köszönettel. *(A ford.)*

E jelentőségteljes szavak számomra, teljesen váratlanul és őszinte örömömre, csak nemrégiben világosodtak meg.

Átkutattam kolostorunk régi kéziratkincseit, és megannyi haszontalan, porlepte pergamen alatt találtam néhány teleírt lapot, melyek Bramante keze nyomát viselik, és sejtelmem sincs, hogyan keveredhettek ide. Az egyik lapon a következő írás volt olvasható, amit most minden körülményeskedés nélkül, németül jegyzek le:

„A saját örömömre, és azért, hogy pontosan megőrizzem, jegyzek most fel egy csodálatos esetet, melyet drága barátom, Raffaello, a titoktartás pecsétje alatt bízott rám. Amikor nem túl régen teljes szívemből kifejezésre juttattam mindennél szebben megfestett Madonnái és Szentcsaládjai iránti csodálatomat, és könyörögve kértem, árulja el végre, honnan vette kölcsön képei Szent Szűzének semmihez sem fogható szépségét, a szelíd vonásokat és a felülmúlhatatlan kifejezést; végül nagyon meghatódott, majd miután a rá jellemző tanítványi szemérmességgel és vonakodással kissé megváratott, könnybe lábadt szemmel borult a nyakamba, és feltárta előttem a titkát. Beszámolt arról, hogy zsenge ifjúkora óta mindig is egyfajta különös, szent érzéssel viseltetett Isten Szent Anyja iránt, olyannyira, hogy időközben már nevének hangos kimondására is szívbemarkoló vágyakozás kerítette hatalmába. Később aztán, amikor elméje a festészet felé fordult, mindig is az volt a leghőbb vágya, hogy Szűz Máriát a maga égi tökéletességében fesse meg; megtenni azonban még jó darabig nem volt bátorsága. Lelke gondolatban éjt nappallá téve, állhatatosan dolgozott a képen; csakhogy nem volt képes megelégedéssel befejezni; mindegyre úgy érezte, mintha fantáziája csak a sötétben tapogatózna. Néha mégis olybá tűnt neki, mintha égi fénysugár hatolna lelkébe, és ahogy mindig is szerette volna, tisztán látta maga előtt a képet; ám ez mindig csupán egy pillanatig tartott, lelke nem tudta megragadni a képet. Lelke szűnni nem akaró nyugtalanságban hánykolódott; a vonásokat mindig csak futólag pillantotta meg, így a homályos sejtés sehogy sem akart letisztulni egy képben. Egyszer aztán magát tovább türtőztetni nem bírván, remegő kézzel hozzálátott a Szent Szűz megfestésének; e munka közben bensője egyre inkább izzásba jött. Midőn egy éjszakán, amint az gyakran megesett, álmában a Szűzhöz könyörgött, egyszer csak elgyötörten felriadt álmából. A sötét éjszakában szemét valami tündöklő világosság vonzotta magához az ággyal szemközti falon, és amikor jobban szemügyre vette, észrevette, hogy a Madonna falon függő, még befejezetlen képe a leglágyabb fényt sugározza magából, és tökéletes, valóban eleven képpé változott. Annyira lenyűgözte a kép isteni mivolta, hogy azon nyomban könnyekben tört ki. A Madonna szavakba nem foglalható, megindító pillantást vetett rá, s egyre úgy tetszett, mintha meg akarna mozdulni: sőt, Raffaellónak olybá tűnt, hogy tényleg megmozdul. Az volt benne a legcsodálatosabb, legalábbis úgy tetszett, hogy ez az a kép, ami után mindig is kutatott, bár mindig csupán valami homályos és zavaros sejtelme volt róla. Hogy miként tért újra nyugovóra, arról egyáltalán nem tud számot adni. A következő reggelen úgy ébredt, hogy szinte újjászületett; a jelenés örökre bevésődött a lelkébe és az érzékeibe, s ezzel úgy sikerült leképeznie Krisztus anyját, ahogyan lelki szemeivel látta, s ettől fogva érzett ő maga is mély alázatot saját képei iránt. – Erről mesélt a barátom, a drága Raffaello. Ez a csoda számomra oly

különös és figyelemre méltó, hogy magamnak, a magam gyönyörűségére jegyeztem le." –[2]

Ezt tartalmazza a véletlenül a kezem ügyébe akadt, felbecsülhetetlen értékű papírlap. Most már végre mindenki tisztán láthatja maga előtt, mit ért az isteni Raffaello a különös szavakon, amikor azt mondja:

„Egy bizonyos, lelkemet eltöltő szellemi képhez tartom magam."

Megértik-e végre az emberek az égi Mindenható e nyilvánvaló csodája által kioktatva, hogy e bűntelen lélek egyszerű szavai mély és hatalmas értelmet rejtenek? Felfogja-e végre mindenki, hogy vétek a művészi elragadtatásról profán módon fecsegni – meggyőződött-e végre mindenki arról, hogy ilyenkor semmi másról, csakis közvetlen isteni beavatkozásról lehet szó?

De nem beszélek róla tovább, meghagyom mindenki számára a lehetőséget, hogy a komoly szemlélődés e kimondottan fontos tárgyáról saját maga töprengjen el.

A művészetre született és a tudományokban is jártas festő példája, Leonardo da Vinci, a firenzei iskola híres alapítójának élete nyomán

Az itáliai festőművészet újjászületésének kora olyan férfiakkal ajándékozta meg a világot, akikre a mai világ méltán nézhetne fel úgy, mint a dicsőséges szentekre. Azt mondhatnánk, hogy varázslataikkal *ők* hódították meg először a természetet, és egyúttal megidézték – vagy pedig azt, hogy először *ők* csiholták ki a kavargó teremtésből a művészet szikráját. Mindegyikük a maga módján volt tökéletes, s a művészet templomában már sokuk számára emeltek oltárt.

Ez alkalommal azért szemeltem ki közülük a firenzei iskola híres alapító atyját, az érdemes *Leonardo da Vinci*t, hogy a rá kíváncsiaknak a művészet valóban tudós és alapos stúdiumának példájaként, illetve a fáradhatatlan, mégis elmés szorgalom mintaképeként mutassam be. A művészet tudásra vágyó tanítványai az ő példáján láthatják be, hogy nem elegendő felesküdni egy zászlóra, s a kézzel csak az ecset ügyes kezelését gyakoroltatni, továbbá nem elég egyfajta könnyed, tovatűnő álenthuziazmussal felfegyverkezve a valódi alapokra irányuló, mélyreható tanulmányok ellen hadba vonulni. Példám majd megtanítja nekik, hogy a művészet zsenije nemcsak kénytelen-kelletlen áll össze a komoly Minervával; és hogy egy nagyszerű, nyitott lélekben még akkor is az emberi tudomány egész, sokszorosan összetett képe tükröződik szép és tökéletes harmóniában, ha e lelket csupán *egyetlen* fő cél vezérli. –

A férfi, akiről beszélünk, a pompás Firenzétől nem messze, az Arno völgyében fekvő, Vinci nevű helységben látta meg a napvilágot. A természettől örökül kapott ügyesség és elmeél, amint az az ilyen kiválasztott szellemeknél megszokott, a játszadozó gyermeki kéz alól kikerülő tarkabarka figurákban már zsenge ifjúkorában hírt adott magáról. Olyan volt ez, mint egy vékonyka, de annál vir-

[2] A kritikai Wackenroder-kiadás kommentárja szerint fiktív levélről van szó. (Vö. Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Sämtliche Werke und Briefe*, Silvio Vietta–Richard Littlejohns [szerk.], Heidelberg: Winter, 1991. 1. kötet, 316. o.) *(A ford.)*

goncabb forrás első kibuggyanása, amely idővel hatalmas, csodálatra méltó folyammá duzzad. Aki ezt felismeri, nem áll a víz útjába, mert az átszakít minden falat és gátat; hanem szabad folyást biztosít számára. Így tett Leonardo apja is, aki szabad folyást engedett a fiú természetadta hajlamának, s inasnak adta a híres és érdemes firenzei *Andrea Verocchió*hoz.

De fájdalom! Ki ismeri és ki tudja még felsorolni az egykor szikrázó csillagként tündöklő neveket? Eltűntek az égről, róluk már nem hallani semmit – azt sem tudjuk, hogy valaha éltek.

Pedig Andrea Verocchio nem tartozott a legközönségesebbek közé. Átadta magát a képzőművészetek szentháromságának, a festészetnek, a szobrászatnak és az építészetnek – annak idején nem volt szokatlan, hogy e hármas szerelem és készség megfért *egyetlen* ember szellemében. A mester ezenkívül jártas volt a matematikai ismeretekben, és rajongott a zenéért is. Meglehet, hogy e példakép, aki Leonardo képlékeny lelkében hamar nyomot hagyott, nagy hatással volt rá; a magok azonban már bizonyára ott rejtőztek lelkének mélyén. De ki találja meg egy idegen szellem kialakulásának történetében az okokat és okozatokat összekapcsoló valamennyi szálat, amikor cselekedeteiben még maga a lélek sincs mindig ezen összefüggések tudatában.

Minden képzőművészet elsajátításához, ábrázoljon mégannyira komoly vagy szomorú dolgokat is, eleven és érdeklődő lélek szükségeltetik; hiszen hosszadalmas és fáradságos munka árán kell végül megteremtenie egy tökéletes művet, minden érzék tetszésére, ezzel szemben a szomorú vagy zárkózott lélek nem tud miből kitartást és kedvet, bátorságot és állhatatosságot meríteni. Ilyen eleven lélek birtokosa volt az ifjú Leonardo da Vinci; nemcsak a rajzolást és a színek felrakását gyakorolta szorgalmasan, hanem a szobrászatot is, pihenésképpen pedig hegedűn játszott vagy tetszetős dalokat énekelt. Elfoglalt szelleme bárhová fordult is, a múzsák és gráciák kedvencüket a vállukon hordozták körbe túlvilági atmoszférájukban, Leonardo így még a pihenés óráiban sem érte a hétköznapi élet talaját. Foglalatosságai közül a festészet állt hozzá a legközelebb; nemsokára mesterére szégyent hozva már ott tartott, hogy tanárát is felülmúlta. Ez bizonyítja, hogy a művészet valójában nem tanul és nem tanítható, hanem folyása, még akkor is, ha egy rövid szakaszon terelgetik és irányítják, szabadon tör fel a lélekből.

Mivel képzelőereje a legkülönfélébb jelentésű és beszédes képekben gazdagnak és termékenynek mutatkozott, eleven ifjúságában, amikor erői hatalmasan törtek fel belőle, szelleme nem megszokott, ízléstelen utánzásokban, hanem rendkívüli, gazdag, már-már csapongó és különös ábrázolásokban mutatkozott meg. Így festette meg egyszer az első emberpárt a Paradicsomban, amit úgy telerakott és feldíszített csodálatos és sosem látott állatok mindenféle fajaival, fák és növények számbavehetetlen, vesződséges változatosságával, hogy az embereket ámulatba ejtette sokféleségük, s alig tudták levenni szemüket a képről. Ennél is csodálatosabb volt az a medúza-fő, amit egyszer fatáblára festett egy paraszt számára: az összes kieszelhető csúf féreg és iszonytató rém testrészeiből gyúrta össze, keresve sem lehetett találni ennél ijesztőbbet. Az évek során felhalmozott tapasztalat aztán rendet teremtett szellemének vad, burjánzó gazdagságában.

De a lényegre térek, és kísérletet teszek arra, hogy valamilyen leírással szolgáljak e férfi sokoldalú buzgalmáról.

Szűnni nem akaró vágy űzte a festészet egyre magasabb rendű tökélye felé, annak nem csupán *egyetlen*, hanem *minden* ágában; az ecset titkainak tanulmányozását összekapcsolta a dolgok legszorgalmasabb *megfigyelésével*, s e szorgalom egyfajta pártfogóként vezette a mindennapi életben, hogy jártában-keltében ott gyűjtse be kedvenc elfoglaltságának legszebb gyümölcseit, ahol senki nem sejtette. A festészetről szóló nagyszerű művében hirdetett tanainak ő maga lett a legjobb példája. Ezek szerint a festőnek *általánossá* kell válnia, és a dolgokat nem egyetlen, megszokott mozdulattal kell ábrázolnia, hanem mindent a maga különleges sajátossága szerint; – továbbá ne csüngjön senki egyetlen mesteren, hanem mindenki saját maga, szabadon tárja fel a természetben fellelhető összes élőlényt, különben nem érdemli ki, hogy a természet fiának hívjuk, legföljebb az unokájának.

Ugyanebből az írásból, mely az egyetlen a tudományos munkái közül, amibe a világ is betekintést nyert, s melyet joggal nevezhetnének Leonardo aranykönyvének, nyilvánvaló lesz számunkra, hogy milyen mélyértelműen kötötte össze a művészet tanait és szabályait azok gyakorlatával. Az emberi testet, annak összes kigondolható pózában és mozdulatában, részletekbe menően ismerte, mintha ő maga teremtette volna; egyre csak a szerinte minden egyes alakban benne rejlő, megfelelő értelmet és testi-szellemi jelentést kereste. Mert minden műalkotás, amint azt könyvében tudtunkra adja, valójában kettős nyelvet beszél, a testét és a lélekét. Művében olykor útba igazít, hogy miként kell csatát, tengeri vihart vagy nagyszámú gyülekezetet festeni; képzelete ilyenkor oly tevékeny és hatékony, hogy a legfontosabb és leginkább beszédes vonásokat puszta szavakkal is tüstént meglepően kerek egészként írja le.

Leonardo tudta, hogy a művészi szellem egészen más természetű, mint a költők enthuziazmusa. Nem az a célja, hogy valamit csak és kizárólag saját értelméből hozzon a napvilágra; a művészi szellemnek inkább serényen, önmagán kívül kell kalandoznia, és a teremtés formáit kell fürgén, ügyesen körülkémlelnie, illetve ezek formáit és lenyomatait kell megőriznie a szellem kincseskamrájában; így az éppen munkához látó művész már egy mindenféle dolgokból álló világot talál magában. Leonardo sosem lépett ki az utcára írótáblái nélkül; mohó tekintete mindenhol meglelte múzsájának áldozatát. Akkor mondhatjuk, hogy valakit teljesen izzásba hozott és áthatott a művészeti érzék, ha maga körül mindent alárendel ezirányú hajlamának. Kileste az emberi test egy járókelőn neki megtetsző apró részleteit, minden tünékeny, izgalmas pózt és mozdulatot, s ezekkel gyarapította kincseit. Kiváltképp a szokatlan szakállak és bajuszok ragadták meg; emiatt olykor egészen addig követett egy-egy embert, amíg jól eszébe nem véste a különös arcot, amit aztán otthonában oly természetesre festett meg, mintha modellről mintázta volna. Akkor sem mulasztotta el soha megjegyezni a körvonalakat és azt, hogyan állnak össze a részek egésszé, amikor két embert figyelt meg, akik anélkül, hogy tudtak volna arról, hogy megfigyelik őket, teljesen természetesen és magukba feledkezve beszélgettek, esetleg heves vita robbant ki közöttük, vagy amikor útjai során a maguk életszerűségében és erőteljességükben egyéb emberi érzelmekre és indulatokra lelt. Némelyek számára nevetségesnek tűnhet, de gyakran figyelte teljesen magába merülve a régi falakat, amelyeken a múló időt sokszor csodálatos figurák és a színek játéka mutatta, vagy a

különös rajzolatú, színes köveket. A zavartalan szemlélődés közben ötlött néha fel benne egy táj szép ideája vagy egy kavargó csata, esetleg egy különös mozdulat vagy arc. Ezért áll könyvében a szabály, hogy ilyesmiket szorgalmasan kell szemlélni a magunk gyönyörűségére, mert az ilyen összevissza dolgok mindenféle feltalálásokra serkentik a szellemet. – Láthatjuk, hogy Leonardo különleges, az utókor számára utolérhetetlen szelleme mindenből, még a mások által lebecsült apróságokból is aranyat tudott kovácsolni.

A művészetek *tudományában* talán egyetlen festő sem volt nála tapasztaltabb és járatosabb. Az emberi test belső részei, e gépezet egész fogaskerékrendszere és vázszerkezete – a különböző fények, a színek és ezek egymásra gyakorolt hatásai, illetve ezek egybekelése –, az arról a viszonyról szóló tanítás, hogy a dolgok a távolban kisebbnek és erőtlenebbnek tűnnek; – feltárta a művészet igaz és természetes alapjához tartozó tudományok mélységeit.

Amint már említettük, nemcsak nagy festő, hanem jó szobrász és tekintélyes építész is volt. A matematika tudományának minden ágában kiismerte magát; értett továbbá a zenéhez, jól játszott hegedűn, szépen énekelt és elmés költőnek bizonyult. Egyszóval, a mítoszok idején minden bizonnyal Apolló fiának tartották volna. Sőt kedvét lelte abban, hogy kitüntesse magát mindenféle készségekben, még ha ezek távol estek is a szakmájától. Lovaglásban és kocsihajtásban, csakúgy, mint vívásban, akkora gyakorlatra tett szert, hogy aki nem ismerte, úgy vélhette, egész életében csak az egyikkel vagy a másikkal foglalkozott. Olyannyira otthonosan mozgott a csodaszámba menő mechanikus szerkezetek és a természetes testek titkos erőinek terén, hogy egyszer egy ünnepi alkalomra fából készített egy magától mozgó oroszlánt; egy másik alkalommal pedig valami vékony anyagból teljesen szabadon, maguktól a levegőbe emelkedő, kicsiny madarakat gyártott. Szelleme veleszületett izgatottsága mindig kieszelt valami újdonságot, ami állandó tevékenységben és feszültségben tartotta. Nemes és megnyerő szokásai úgy emelték ki sokrétű tehetségét, mint az arany foglalat az ékkövet. S hogy a rendkívüli férfi még a legközönségesebb és legostobább embernek is szemet szúrjon, és kitűnjék a többi közül, a bőkezű természet páratlan testi erővel, ehhez pedig tiszteletreméltó műveltséggel és tiszteletet parancsoló, mégis szeretetteljes orcával áldotta meg.

A komoly tudományok kutató szelleme olyannyira különneműnek tűnik a művészet alkotó szelleméhez képest, hogy lényegüket az első pillantásra legszívesebben különböző műfajokhoz sorolnánk. És valóban csak kevés halandó képes arra, hogy egyszerre két zseninek áldozzon. Akinek lelkében viszont minden ismeret és erő, amin rendszerint *többen* osztoznak, otthonra lel, és akinek szelleme az ész következtetései révén éppoly serényen, mint amilyen sikerrel számolja ki az igazságokat, illetve aki belső érzékének képzeteit fáradságos kétkezi munkával látható ábrázolásokban tárja elénk: – egy ilyen ember minden bizonnyal kivívja az egész világ bámulatát és csodálatát. Ha ezen felül nemcsak egyetlen művészetnek adja át magát, hanem titkos rokonságukra ráérezve magában többet is egyesít, és bensőjében érzékeli a mindegyikükben lobogó isteni lángot; akkor bizony ezt a férfit csodálatos módon egy égi kéz emelte ki a többi közül, akiknek a gondolatai még csak meg sem közelítik az övéit. –

Ludovico Sforza, a milánói herceg udvara volt Leonardo da Vinci, az akadé-

mia elnökének működési terepe, ahol sokirányú jártasságát kibontakoztatta. Remek festményekkel és szobrokkal jelentkezett; itt terjesztette el jó ízlését az épületeken; a zenészek közé felvették hegedűsnek; mély belátással irányította egy hegyeken és völgyeken átívelő vízvezeték nehéz munkálatait – így testesítette meg egy személyben minden emberi ismeret és készség akadémiáját. Mielőtt átvette a vízvezeték építését, Valverolába, egyik tekintélyes barátjának birtokára utazott, ahol a vidék múzsájának kegyeit élvezve nagy buzgalommal vetette bele magát az építészet matematikájába. Később éveket töltött e csendes birtokon, s filozófus szellemmel a matematika és a képzőművészeti alapok elméletének tanulmányozásába fogott, és elmélyült spekulációkba bocsátkozott. Az önmagába megtért bölcsesség külsejére is rányomta bélyegét, amennyiben hagyta olyan hosszúra megnőni a haját és a szakállát, mint egy vén remete; – némelyek pedig fáradhatatlan szorgalmában vélték megtalálni annak okát, hogy egész életében agglegény maradt. – Vidéki magányának idején tanulmányainak eredményeit szellemén átrostálva és megtisztítva, saját éles elméjű gondolataival együtt, kimerítő művekben foglalta össze, melyek mind a mai napig az ő drága keze nyomát viselve Milánó városának hatalmas, fenséges könyvgyűjteményében találhatók.

De fájdalom! Ez is, mint annyi más réges-régi, a hatalmasságok könyvkincsei közt fellelhető, tiszteletreméltó porlepelbe burkolózó kézirat érintetlen szentség, amely mellett korunk értetlen fiai üres fejjel, legföljebb üres tiszteletadással *sétálnak el*. A kézirat még arra vár, hogy valaki újra életre keltse a régi festő benne elvarázsolva nyugvó szellemét, és megszabadítsa a gúzsba kötő láncoktól.

Leonardónk festményeinek minden szépségét és nagyszerűségét ehelyütt nem tudom írásba foglalni. Leghíresebb képe bizonyára az Utolsó vacsora ábrázolása, mely a milánói dominikánusok refektóriumát díszíti. Sokan megcsodálják rajta Krisztus tanítványainak érzelemdús kifejezéseit, amint úgy tűnik, mindegyikük ezt kérdezi az Úrtól: Uram! Én vagyok az? A művészeti anekdoták egykori gyűjtői arról számolnak be, hogy Leonardo, miután már majdnem minden alakot befejezett, egy ideig habozott, újra meg újra átgondolta és mérlegelte, vagyis (tulajdonképpen) szerencsés sugallatra várt, hogyan kellene Júdás áruló arcát és Jézus fenséges orcáját a kifejezés tökélyére emelni; a kolostor vezetője pedig az értetlenség félreérthetetlen bizonyítékát adta, amikor a késlekedés miatt megfeddte meg, mint egy napszámost.

Egy érdekes körülmény miatt Leonardo egy másik festményéről is meg kell emlékeznem. Lisa del Giocondo (Francesco hitvesének) portréjára gondolok, amelyen a mester négy évig dolgozott anélkül, hogy minden egyes hajszál leggondosabb és legfinomabb kidolgozása rátelepedett volna az egész szellemére és elevenségére. Mindahányszor a nemes hölgy modellt ült neki, meghívott néhány muzsikust, hogy hangszereik zenéjét kellemes, vidám énekszóval kísérve derítsék fel az előkelő modellt. Igazán elmés ötlet, mindig is csodáltam érte Leonardót. Jól tudta, hogy azok arcára, akik modellt ülnek, legtöbbször száraz és üres komolyság telepszik, és ha ezt egy festmény maradandó vonásaiban örökítik meg, akkor az dacosnak, vagy még inkább komornak látszik. Ismerte viszont a vidám zene hatását, ahogy a vonásokon tükröződve ellazítja azokat, és az arcot kedves, élénk játékra bírja. Az arc beszédes báját *elevenen* vitte fel a vászonra, midőn az

egyik művészet gyakorlása közben egy másikat oly szerencsés módon használt fel segítőtárs gyanánt, hogy ez utóbbi az előbbi eredményében tükröződött.

Bizony felidézhetnénk, hány ügyes festő rajzott ki Leonardo iskolájából, és hogy ő maga még életében mily általános tiszteletnek és tekintélynek örvendett. Egyszer egy Firenze környéki kolostorban még csak egy nagy oltárkép vázlatával készült el, de már ennek is olyan híre ment, hogy két napon át csapatostul zarándokoltak oda az emberek a városból, s olybá tűnt, mintha ünnepelnének valamit vagy felvonulnának.

Itália háborús éveit követően, miután Ludovico Sforza, a milánói herceg, súlyos vereséget szenvedett, és feloszlott a milánói akadémia, Leonardo da Vinci újra Firenzében tartózkodott. Öreg korára a Firenzéből származó I. Ferenc még *Franciaországba* hívta.

Az uralkodó igen nagyra tartotta őt, s az idős, hetvenöt éves férfit különleges barátsággal és tisztelettel fogadta. Csakhogy a vendégnek nem adatott meg, hogy új hazájában megélje életének második virágzását. Minden bizonnyal az utazás terhe és a szokások változása okozta azt a betegséget, amely érkezése után nem sokkal leverte a lábáról. A király rendszeresen látogatta, s nagyon aggódott érte. Egy ilyen látogatás alkalmával odalépett az ágyához, az idős mester pedig fel akart ülni, hogy köszönetet mondjon a királyi kegyért, de azonmód elfogta a gyengeség – ekkor a király maga nyújtotta támaszra karját –, és elakadt a lélegzete – majd a *szellemet*, amely annyi nagy, még ma is tökéletes művet alkotott, úgy kapta fel és fújta el egyetlen sóhajtás, mint egy földön heverő falevelet. –

Ha a koronák ragyogása az a fény, amely a művészetek gyarapodását is oly nagylelkűen segíti, úgy a Leonardo életét lezáró jelenet mintegy a művész apoteózisának tekinthető; legalábbis a világ szemében a remek férfi tettei méltó jutalmának tűnhet, hogy a halál egy *király* karjai közt érte. –

Talán nekem szegezik a kérdést: vajon az itt agyondicsért Leonardo da Vincit mint minden festők fejét és legkiválóbbikát akarom beállítani, s minden festőinast arra szólítok fel, hogy úgy haljanak meg, mint ő?

A válasz helyett visszakérdezek: vajon tilos-e tekintetünket ez egyszer szántszándékkal egyetlen férfi hatalmas és figyelemreméltó szellemére korlátozni, hogy egyéni kiválóságait végre egyszer önmagában, saját összefüggéseiben lássuk át? – és vajon arcátlanul, fennhéjázó bírói szigorral, érdemeik pontos mérlegelése alapján sorrendbe állíthatjuk-e úgy a művészeket, ahogy az erkölcsi tanítók az erényeseket és bűnösöket a rangsor pontos szabályai szerint egymás fölé és alá rendelni merészelik?

Úgy gondolom, ugyanúgy csodálhatunk egyszerre két egészen különböző természetű, egyaránt kiváló tulajdonságokkal bíró szellemet. Az emberi szellem ugyanolyan végtelenül sokféle, mint az emberi arc. Talán nem nevezzük-e ugyanúgy *szépnek* az aggok tiszteletet parancsoló, ráncos, bölcs arcát, mint a szűzek ártatlan, érzelmeket sugárzó, angyali orcáját?

E képes beszédre persze azt mondhatják: ha már elhangzott a *szépség* jelszava, nem sejlik-e fel akaratlanul is lelked legmélyén az utolsó festmény, Vénusz Uránia képe?

Erre természetesen nem tudok mit mondani.

Aki kettős képem nyomán hozzám hasonlóan az imént jellemzett férfi szelle-

mére és arra a szellemre gondol, amit isteninek hívok, bizonyára talál valami elgondolkodtatót az efféle hasonlatokkal élő beszédben.

A bennünk felötlő fantáziák gyakran csodálatos módon erősebb fényt vetnek valamely tárgyra, mint az ész következetes beszéde; az úgynevezett magasabb rendű megismerőerők mellett van a lelkünkben egy varázstükör is, s néha talán épp ez ábrázolja a dolgokat a legerőteljesebben. –

A nagy Michelangelo Buonarroti

Bizonyára minden érző és meleg szívű embernek van a művészet birodalmában valamilyen számára különösen kedves tárgya; nekem is van egynéhány, amelyekhez úgy fordul oda a lelkem, mint a napraforgó a Nap felé. Hiszen magányosan szemlélődve már többször éreztem úgy, mintha egy jóságos angyal állna mögöttem, aki Itália régi festőinek századát egy gyümölcsöt érlelő, eleven alakok nyüzsgő sokaságát felvonultató, epikus költeményként tárná szemem elé. Ez az isteni jelenés újra és újra feltűnik előttem, és mindannyiszor felpezsdíti a vérem. Hiszen a szeretet és a tisztelet az ég nagyszerű adományai; csak ez az érzés képes felolvasztani egész lényünket, s abból valódi aranyat kinyerni.

Pillantásom ezúttal a nagy *Michelangelo Buonarroti*ra esik, arra a férfira, akit már annyiszor ért odaadó csodálat, de tolakodó gúny és szitok is. A magam részéről viszont nem tudok róla melegebb szívvel szólni, mint barátja és honfitársa, Giorgio Vasari, aki Michelangelo életének leírását pontosan ezekkel a szavakkal kezdte:

„Egykor annyi éles elme és kitűnő ember fáradozott azon, hogy Giotto és követőinek előírásai szerint a világ elé tárják tehetségük próbáit, amire őket a csillagok jótékony befolyása és bensőjükben a szellemi erők szerencsés elegye serkentette. Mindnyájan azon fáradoztak, hogy a művészet tökélyével utánozzák a természet isteni mivoltát, hogy ezáltal amennyire csak lehet, felkapaszkodjanak a tudomány legmagasabb csúcsára, amit csakis »ismeretnek« nevezhetünk. Küzdelmük azonban hiábavalónak bizonyult; – Minden Dolgok Jóságos Kormányzója mindeközben kegyesen a föld felé fordította tekintetét, s meglátta a számtalan fárasztó kísérlet hiú erőfeszítéseit, a semmiféle gyümölcsöt nem hozó, lankadatlan és heves tudásvágyat és az emberek beképzelt vélekedéseit, melyek oly távol álltak az igazságtól, mint a nappal világossága az éj sötétjétől; – s elhatározta, hogy kiragad bennünket tévedéseinkből, és egy olyan szellemet küld a Földre, akinek a művészet összes ágában a saját erejéből kell mesterré válnia. Az egész világ számára példát kellett mutatnia a (kép kerekségét adó) rajz, kontúr, fény és árnyék művészetében, továbbá abban is, hogyan kell dolgoznia a belátó szobrásznak, illetve miként lehet az épületeknek tartósságot, kényelmet, szép arányokat és kellemet kölcsönözni, és művészi díszítésekkel gazdagon ellátni őket. Ezen túlmenően az ég ellátta igaz életbölcsességgel, és megajándékozta a múzsák édes művészetével, hogy a világ mindenkinél jobban csodálhassa, és az élet, a művészet, valamint az erkölcsök szentségében, azaz minden evilági dologban példának és tükörnek válassza, általunk pedig sokkal inkább égi, mint földi lénynek tartassék. Mivel Isten látta, hogy Toszkána szülöttei mindig is épp

e művészetekben, azaz a festészetben, a szobrászatban és az építészetben, de éppúgy a szorgalmat és gyakorlást kívánó más dolgokban is, előkelő helyet vívtak ki és mesterekké váltak (hiszen sokkal inkább hajlanak mindenfajta erőfeszítésre és serény szellemi munkára, mint Itália más népei); – így hát otthonának *Firenzé*t mint az arra legméltóbb várost akarta kijelölni, hogy minden erény kiérdemelt koronáját egy firenzei polgár tehesse fejére." –[3]

Ilyen tisztelettudóan beszél a nagy Michelangelóról az öreg Vasari, aki általános csodálatát végül szép és emberi módon fordítja át szívből jövő hazaszeretetbe, és szívből örül annak, hogy e jeles ember, akit a művészek hősei közt Herkulesként ünnepel, a Földnek ugyanazt a szegletét mondhatta hazájának, amit ő maga. Buonarroti életéről részletekbe menően számol be, és olykor bizony jóindulatú büszkeség tölti el, hogy a mester igaz barátságát élvezhette.

De nem akarunk megelégedni e remek ember puszta csodálatával, hanem szellemének mélységei felé hatolunk, hogy belesimulhassunk műveinek egyéni jellegébe. Nem elég, ha egy műalkotást így dicsérünk: *„szép* és *nagyszerű"* – hiszen ezek általános szófordulatok, s a legkülönfélébb művekre illenek; – bele kell helyezkednünk minden nagy művészbe, hogy az *ő* szemükkel láthassuk és ragadhassuk meg a természet dolgait, és az *ő* lelkükből mondhassuk: „A mű a maga módján *igaz* és *való*."

A festészet az emberi képek költészete. Ahogyan a költők a legkülönfélébb érzelmekkel lelkesítik át tárgyaikat, aszerint, hogy a Teremtő mennyire különböző lelket lehelt beléjük, úgy van ez a festészetben is. Némelyik költő egész művébe bensőségesen lehel csendes és titkos költői lelket; míg másoknál az ábrázolás minden mozzanatában feltör a túláradó, buja költői erő.

---

[3] Wackenroder fordításának alapjául Giorgio Vasari: *Le vite de' più* eccelenti pittori scultori e architetti, scritte da Giorgio Vasari. 1–3. kötet. Róma, 1759–60. kiadása szolgált. A szöveg keletkezésének idején még nem volt Vasari könyvének nyomtatatásban megjelent német fordítása, így Wackenroder valószínűleg felhasználta tanára, Fiorelli saját használatra készült, kiadatlan fordítását is. (Wackenroder: i. m., 1. kötet, 292. o.) Wackenroder fordítását a kritikai kiadás szerkesztői példás munkának tartják, az mégis jelentősen eltér az első, nyomtatásban megjelent és később elterjedt német változattól (Giorgio Vasari: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567*, Ludwig Schorn és Ernst Förster (ford.), Stuttgart, 1832–49.). Hogy ezt az eltérést érzékeltessük, illetve Wackenroder Vasari-olvasatát legalább valamelyest visszaadjuk (pl. az „intelligencia" szó „ismeret"-re való változtatását), nem vesszük át Zsámboki Zoltánnak az 1568-as Giunti-féle kiadáson (új kiadás: 1–9. kötet, Milánó, 1962–66.) alapuló fordítását, hanem Wackenroder fordításának olasz eredetijével, a Bottari-féle kiadás (új kiadás: Worms, 1983.) szövegével együtt itt közöljük: „A törekvő és emelkedett szellemek a híres Giottónak és követőinek lángeszű útmutatása nyomán erőnek erejével arra törekedtek, hogy bizonyságot adjanak a világnak tehetségük értékéről, amellyel a jóságos csillagok és arányosan elegyedő életnedveik ajándékozták meg őket; szerették volna kitűnő művészettel utánozni a természet nagyszerűségét, hogy amennyire csak telik tőlük, megközelítsék a legfőbb tudást, amit sokan intelligenciának neveznek, s egyikük se sajnálta a fáradságot, de hasztalan igyekeztek; közben az Egek Jóságos Kormányzója kegyesen a földre fordította tekintetét, s látva a temérdek hiábavaló erőfeszítést, lelkes, de terméketlen igyekezetet és az emberek elbizakodott felfogását, ami sokkal messzebb van az igazságtól, mint a sötétség a világosságtól, elhatározta, hogy megszabadít bennünket a súlyos tévelygéstől, s egy olyan szellemet küld a földre, aki minden művészetre és minden mesterségre egyaránt alkalmas, s aki akár rajzolásról, körvonalazásról, árnyalásról vagy derítésről van szó, egymaga képes bemutatni, milyen is a tökéletes képzőművészet, plasztikussá tudja tenni festményeit, szobrászi alkotásai biztos tudásról árulkodnak,

Épp ezt a különbséget találtam az isteni Raffaello és a hatalmas Buonarroti között: az előbbit az Új-, az utóbbit az Ótestamentum festőjének nevezném; az előbbire – bizony, ki merem mondani e merész gondolatot – Krisztus nyugodt, isteni szelleme szállt, az utóbbira pedig az átszellemült próféták, Mózes és a Napkelet többi költőjének szelleme. Itt nincs mit *dicsérni vagy bírálni*, mindegyikük az, ami.

Amint az átszellemült keleti költőket a bennük lakozó, hatalmasan feltörő égi erő űzte rendkívüli fantáziákba, és e belső késztetés hatására megannyi lángoló képben mutatták fel az evilági nyelvek szavait és kifejezéseit; úgy ragadta meg hatalmasan Michelangelo lelke is a különöset és a félelmetest, és alakjaiban feszült, emberfeletti erőt juttatott kifejezésre. Szívesen tette próbára magát fenséges, félelmetes tárgyakon; képein megkockáztatta a legmerészebb és legvadabb beállításokat és mozdulatokat is; izmot izomnak feszített, és alakjai minden idegszá-lára annak a poétikus erőnek a bélyegét akarta rányomni, ami őt magát is eltöltötte. Feltárta az emberi gépezet belső mozgatórugóit, egész a legrejtettebb hatásokig; kifürkészte az emberi test mechanikájának legmakacsabb nehézségeit, hogy leküzdje azokat, és hogy szellemi erejének buja bőségét még a művészet testi ábrázolásaiban is kiáramoltassa és kielégítse: – akárcsak azok a

---

és kényelmes, biztonságos, egészséges, derűs, arányos és gazdagon díszített épületet emel. Ezenkívül az Isten meg akarta áldani az igaz életbölcselet tudományával, és az édes költészet ékességével, hogy a világ mind életét, mind műveit, szent erkölcseit és valamennyi emberi cselekedetét tekintve példaképének válassza, és akként csodálja, s hogy inkább mennyei, mintsem földi lénynek nevezzük. Az Úr látta, hogy az effajta mesterségekben és rendkívüli művészetekben, vagyis a festészetben, a szobrászatban és az építészetben a toszkán tehetségek mindig megelőzték és felülmúlták pályatársaikat, ugyanis sokkal odaadóbban vállalták a művészetekkel járó fáradságot és munkát, mint Itália bármely más vidékének lakói, ezért úgy határozott, hogy Firenzét jelöli ki a jövevény hazájának, mivel ez minden város közül a legméltóbb rá, s ily módon egyik polgára révén Firenzét minden művészetben méltán a legmagasabb tökélyre emelte." (Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete.* Ford. Zsámboki Zoltán. Budapest, 21978. 557. o.) „Mentre gli industriosi & egregii spiriti co'l lume del famosissimo GIOTTO, & de gli altri seguaci suoi, si sforzauano dar' saggio al Mondo, de'l valore che la benignitr delle stelle, & proporzionata mistione degli vmori, aueua dato a gli ingegni loro: & desiderosi di imitare con la eccellenzia del la arte, la grandezza della natura, per venire il piu che e' poteuano a quella somma cognizione, che molti chiamano intelligenzia, vniuersalmente, anchora che indarno so affaticauano: il benignissimo Rettor' del Cielo, volse clemente gli occhi a la terra. Et veduta la vana infinità di tante fatiche, gli ardentissimi studii senza alcun' frutto; & la opinione profuntuosa degli huomini, assai piu lontana da'l vero, che le tenebre da la luce: per cauarci di tanti errori, si dispose mandare in terra vno spirito, che vniuersalmente in ciascheduna arte, & in ogni professione, fusse abile operando per se solo, a mostrare che cosa siano le difficultr nella scienza delle linee, nella pittura, nel giudizio della scultura, & nella inuenzione della veramente garbata architettura. Et volse oltra cio accompagnarlo de la vera Filosofia morale, con l'ornamento della dolce Poesia. Acciò che il mondo lo eleggesse & ammirasse per suo singularissimo specchio nella vita, nell' opere, nella santità de i costumi, e in tutte l'azzioni vmane & che da noi piu tosto celeste, che terrena cosa si nominasse. Et perche vide, che nelle azzioni di tali esercizii, & in queste arti singularissime, cioe nella pittura, nella scultura, & nell' architettura, gli ingegni Toscani sempre sono stati fra gli altri sommamente eleuati & grandi, per essere eglino molto osseruati alle fatiche & agli studii de tutte le facultà sopra qual si voglia gente di Italia; volse dargli Fiorenza, dignissima fra l'altre città per patria, per colmare al fine la perfezzione in lei meritamente di tutte le virtù [...]." (Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccelenti pittori scultori e architetti, scritte da Giorgio Vasari*, 1–3. kötet, Róma, 1759–60. 3. kötet. 185. o. skk.) *(A ford.)*

költők, akikben kiolthatatlan, költői láng ég, és akik nem elégszenek meg a nagy és rettenetes *eszmékkel*, hanem kiváltképp művészetük, a szavak és a kifejezés látható, érzéki eszközeivel törekednek vakmerő és szilaj erejük megörökítésére. A hatás mindkét esetben nagyszerű és isteni: az egész belső szellemisége elővilághk minden egyes külső részletből. –

Így jelenik meg előttem Buonarroti, aki felett sokszor mondtak már ítéletet, de aki imént elbeszélt alakjában tekint rá a régi festők között, bizonyára álmélkodva és csodálkozva kérdezi: „Ki festett előtte úgy, mint ő? Honnan ez az új nagyság, ami előttünk mindeddig rejtve maradt? Ki indította el őt az addig ismeretlen úton?"

Nincs a művészek világában többre tartott és imádatra méltóbb dolog, mint – a természetes eredetiség! A hangyaszorgalommal végzett munka, a hű utánzás és a megfontolt ítélet – ez mind *emberi;* a művészet egészében vett lényegét teljesen új szemmel látni, azt, mondhatni, teljesen újszerű módon megragadni – ez pedig *isteni*.

Az eredeti ember sorsa egyben az, hogy utánzók nyomorúságos hadát csalja elő, amit Michelangelo meg is jósolt magáról, s ami később be is igazolódott. Az eredeti elme merész ugrással egyből a művészet határmezsgyéjére lendül, ahol bátran és szilárdan megveti a lábát, és felmutatja a rendkívülit és a csodálatosat. Az ostoba szellem számára persze alig képzelhető el olyan rendkívüli és csodálatos dolog, amelynek határán ne lenne ott a balgaság és ízetlenség. A szajkók szánalmas hada az állva maradáshoz szükséges saját erő híján csak vakon tévelyeg, utánzásuk pedig – ha egy gyengécske árnyképnél többet akarnak – csak torz túlzás.

Csak és kizárólag Michelangelo kora az itáliai festészet hajnala, az eredeti festők kora. Ki festett Correggio előtt úgy, mint Correggio? Raffaello előtt, mint Raffaello? – Úgy tűnik, a természet talán túlságosan is bőkezű volt a művészet zsenijeit illetően; hiszen mind a mai napig még a későbbi mesterek legjobbjainak sem volt egyéb céljuk, mint az első ős- és normaadó művészek egyikét utánozni, vagy akár többet is egyszerre, így nem is válhattak egykönnyen naggyá, csak a *nagyszerű* utánzás révén. Még azt az igazán kiérdemelt hírnevet, amit a Caracciak reformiskolája vívott ki magának, sem alapozta meg egyéb, mint az, hogy az említett elődök már-már feledésbe merült utánzását méltó darabokkal újból felemelték. De vajon kit utánoztak az elődök? Isteni mivoltukat teljes mértékben saját magukból merítették.

KELEMEN PÁL fordítása

HÁZAS NIKOLETTA

READY-MADE, SZÓJÁTÉK, IRONIKUS ESZTÉTIKAI ÉRTÉKÍTÉLET

(Ontológiai dilemmák és változó értelmezői mező)

A XX. század művészetről való gondolkodását alapvetően meghatározó Marcel Duchamp életműve mind a mai napig tartogat olyan megközelítési lehetőségeket, melyek újabb adalékokkal szolgálnak a művészet változó fogalmának aktuális értelmezéseihez. Ilyen lehetőségként kínálkozik a Duchamp-*oeuvre* és a *nyelviség*, valamint a – képzőművészeti értelemben vett – *konceptualitás* viszonyainak szisztematikus elemzése. Jelen tanulmány, mely az iménti lehetőség nyomába eredő átfogó munka egy fejezete, a *ready-made* „konceptuális" megközelítésére vállalkozik. A Duchamp ready-made-jeinek meghatározására irányuló számos eddigi kísérlet három főbb gondolat köré sűrűsödik. A továbbiakban ezt három rangos értelmező, Octavio Paz, Thierry de Duve és Arthur C. Danto egy-egy gondolatán keresztül mutatjuk be.

Az egyik típusú meghatározás – mely többek között Danto kiindulópontját is jelenti – a ready-made metamorfózison keresztülment *dologként*, illetve *tárgyként* való felfogása. Ezek szerint a ready-made, mely „puszta valóságos tárgyból" műalkotássá változott, „elsőként (...) vitte véghez azt a szubtilis csodát, amely a közönséges létezés *Lebenswelt*jének tárgyait – a lóvakarót, a palackszárítót, a biciklikereket, a piszoárt – műalkotássá alakította".[1]

Egy másik típusú meghatározás szerint a ready-made-ek nem önmagukban, hanem valamire utaló *jelekként* értelmeződnek, melyek mögött a művész gesztusa, intenciója sejthető. Octavio Paz szerint például a ready-made-ek (így, többes számban) „a művek megkérdőjelezésének és tagadásának jelei".[2]

Egy harmadik típusú felfogás értelmében – melyet Thierry de Duve képvisel – a ready-made nem tárgy, nem tárgyak együttese és nem a művész gesztusa vagy intenciója, hanem egy bármely tárgyra rábiggyesztett *kijelentés (énoncé)*: „ez művészet".[3]

A ready-made *tárgy*ként, *jel*ként vagy *kijelentés*ként való értelmezése mellett a három idézett szerző – és általában az értelmezők – egyik visszatérő kérdése, hogy *műalkotás-e* vagy sem a ready-made.

Paz szerint a ready-made „[n]em művészet és nem anti-művészet, hanem valami semleges dolog a kettő közötti üres zónában." A ready-made-ek hozadéka ugyanis „nem képzőművészeti, hanem kritikai és filozófiai természetű".[4]

Thierry de Duve szerint a ready-made „a szó hagyományos értelmében (az előző művészeti paradigma értelmében) nem műalkotás, hanem a műalkotás artefactuma, máso-

---

1 A. C. Danto: *A közhely színeváltozása (Művészetfilozófia)*, Enciklopédia, Budapest, 1996. (ford. Sajó Sándor), 7–8. o.

2 Octavio Paz: *A meztelen jelenés (Marcel Duchamp)*, Helikon, Budapest, 1990. 20. o. (ford. Somlyó György és Csudai Csaba).

3 Thierry de Duve: *Resonances du readymade (Duchamp entre avant-garde et tradition)*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989. 7–65. o.

4 I. m., uo.

dik szinten lévő, artificiális műalkotás: nem szimplán művészet, nem is a művészetért való művészet, hanem a művészetről szóló művészet, vagy még inkább, Duchamp kifejezését használva, művészet a művészet apropóján". A nyolcvanas-kilencvenes évektől – mutat rá de Duve – viszont szinte minden értelmező evidenciaként kezeli a ready-made műalkotás voltát.[5]

Danto, aki művészetfilozófiája központi kérdésének teszi meg a szemre megkülönböztethetetlen tárgyak közötti különbség problémáját (vagyis azt, hogy közülük melyik műalkotás és melyik nem), arra a megállapításra jut, hogy egy tárgy csak az értelmezés kontextusában tekinthető műalkotásnak: „Az értelmezés az az emelőkar – állítja Danto –, amely a valóságos világ valamely tárgyát átemeli a művészet világába, ahol gyakran váratlan köntöst önt."[6] A ready-made-ek, melyeket ő „közhelyeknek" nevez, eszerint eredetileg nem voltak műalkotások, de időközben, az értelmezés kontextusában azzá lettek. A „művészi azonosítás aktusa", amely a „puszta dolgot a Művészet Birodalmába emeli",[7] Danto szerint egyben ontológiai különbséget is teremt a közönséges dolgok és a műalkotások között.

Mindhárom típusú felfogás – akár egyedi, akár „gyűjtőtárgyakként" értelmezi a ready-made-et (a ready-made-eket) – sejtetni engedi, hogy azok egyik lényegi tulajdonsága épp az a fajta ontológiai bizonytalanság, mely a ready-made-et művészet és nem-művészet határmezsgyéjén tartja, s ezáltal lehetővé, sőt szükségessé teszi a művészetre mint változó fogalomra irányuló reflexiót.

Az értelmezés kontextusának és a ready-made műalkotásként való megítélésének viszonyát a három tanulmány időbeli egymásra következése is jól érzékelteti. Octavio Paz 1978-as írásában a mű és az anti-mű viszonyát még mintegy oda-vissza mozgásként, az állítás és a tagadás mozgásaként képzeli el, s az ezzel kapcsolatos bizonytalanságot hangsúlyozza. Danto és de Duve későbbi tanulmányai ezzel szemben azt mutatják, hogy a nyolcvanas-kilencvenes években a helyzet némiképp megváltozott. Ettől fogva úgy tűnik, hogy a nem-művészet pólusa felé kevesebb erő húzza a ready-made-et, mint a művészet pólusa felé. Vagyis a mozgás irányt vett: a ready-made mindinkább műalkotásként, illetve „a művészetről szóló műalkotásként" értelmeződik.

Ahhoz, hogy a ready-made műalkotásként értelmeződjön, természetesen szükség volt arra a bizonyos, de Duve által is emlegetett szemléletre, illetve „paradigmaváltásra"[8] a művészet közegén belül is, melynek következtében lehetségessé vált, hogy olyasvalamit tekintsünk műtárgynak, melyet száz évvel ezelőtt egyáltalán nem tekintettek volna annak.

A mozgás tehát kettős és párhuzamos. Miközben a ready-made-et fokozatosan befogadja az aktuális művészetfogalmakra és definíciókra támaszkodó értelmezői mező, egy-

---

5 I. m., 15., illetve 14. o.

6 A. C. Danto: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz, Budapest., 1997. 53. o. (ford. Babarczy Eszter)

7 Danto: *A közhely színeváltozása*, 124. o.

8 „Aligha kétséges, hogy már húsz éve egy olyan történeti pillanatban vagyunk, melyben, amint a kortárs művészetről van szó, boldogan vagy bosszúsan, de mindenki jól érzékeli, hogy Marcel Duchamp műve paradigmatikus. A tünetek mind felsorakoznak. A művészetben: a hatvanas évek elején jelentkező számottevő Duchamp-hatás, majd az elutasítás hirtelen gesztusai, s végül, az évtized végén néhány művész – többek között a »konceptualisták« – kísérlete az újraolvasásra. Az elméletben (és a könyvkiadásban) nagyjából 1975 óta – a kritika vagy a művészettörténet specializált berkein innen és túl – értelmiségi körökben kitörő Duchamp-láz. Végül a kulturális életben: 1977-ben nagy Duchamp-retrospektív kiállítás a Beaubourgban. Mindennek alapján megkockáztatom: a hatás, az elutasítás és az elméleti sietség megtévesztő látszata mögött egy újfajta tudás vájt magának földalatti járatot, melynek paradigmatikus műve: Duchamp műve." vö. T. de Duve: „La pelote et le paradigme", i. m., 7–11. o.

részt maga az értelmezői mező is változik, másrészt pedig megváltozik a ready-made értelme is. A művön túlnövő *művészeti mező* – amint ezt a terminust bevezető Bourdieu is hangsúlyozza[9] – ugyanis maga is történeti és társadalmi változások terméke.

Duchamp ready-made-jei, melyek az avantgárd mozgalmak által előkészített talajon, vagyis a modern művészet kontextusából kiindulva, késleltetve váltak „műtárggyá", valójában épp ezen változásnak köszönhetik sikertörténetüket. Egy olyan művészeti és művészetelméleti kontextusban sikerült a ready-made-nek végleg műként értelmeződnie (a nyolcvanas-kilencvenes években), amikor már elfogadottá váltak a „modern episztémét" illető teóriák és a vélekedések. Vagyis amikor az értelmezői mező készen állt arra, hogy Duchamp ready-made-jeit „érdektelen" vizuális megjelenésük ellenére ne csupán provokációnak értelmezze. Ebben az elmélettel bőségesen átitatott kontextusban tulajdonképpen már nem volt meglepő, hogy adott esetben a művészeti világ működését is „középpont nélküli játékként" (vö. Derrida), illetve „rizomatikus szerveződésként" (vö. Deleuze) kezdjük el látni; sem pedig az, hogy egy időközben eltűnt, vagyis anyagszerűségében és eredetijében nem is létező, úgymond „hiányzó" tárgy, Duchamp *Forrás* (1917) című piszoárja válhatott az egyik legvitatottabb *„modern műalkotássá"*.

A ready-made-ek által véghezvitt „szubtilis csoda", illetve a – Danto által emlegetett – „metamorfózis" ugyanakkor közel sem tűnik annyira misztikusnak és megfoghatatlannak, mint azt az iménti kifejezések sejtetik. A ready-made-ek művé válása, illetve műként való előkészítése és értelmezése ugyanis meglehetősen kiszámított és követhető lépésekben történik, melyet részben Duchamp, részben pedig az értelmezői mező „játékosai" (értelmezők, kritikusok, műkereskedők, nézők stb.) visznek végbe.

Másként fogalmazva, a ready-made mint *késleltetett műtárgy* művé válása hosszú *folyamatnak* tekinthető, mely nem a tárgy kiállításával kezdődik, de nem is azzal ér véget. Duchamp gondos előkészítő munkájával kezdődik, és a tárgy kiállítását követő befogadástörténettel folytatódik. S tart egészen azok műként (illetve művekként) való kanonizálásáig.

A továbbiakban ennek az időben lezajló, mintegy fél évszázadot felölelő folyamatnak a két fő szakaszát fogjuk végigkövetni – fordított sorrendben.

Először a Duchamp-recepció főbb állomásait vázoljuk fel a ready-made-ek szemszögéből, és egyúttal kiemeljük azokat a gondolatokat, melyekre Duchamp ready-made-jének a XX. század végére végbemenő kanonizálása épül.

Azután pedig a másik, Duchamp irányítása alatt álló szakaszt követjük végig részleteiben is. Efelett a rendkívül fontos szakasz felett ugyanis – kevés kivétellel – szinte minden elemző átsiklik. Holott ez a szakasz azért is nagyon lényeges, mert itt dől el minden a ready-made-del kapcsolatban, ami még Duchamp irányítása alá tartozik. Itt érhetőek tetten továbbá azon gondolatok, melyek a későbbi „ready-made mint mű" értelmezését előrevetítik.

Végül pedig visszatérünk a ready-made által felvetett ontológiai dilemmákhoz, s az iménti gondolatok perspektívájából kíséreljük meg körvonalazni, *mi is a ready-made?*

(a ready-made mint következmény)

A ready-made-re irányuló szemlélet megváltozása a következő határpontok mentén foglalható össze:

1. Az 1910-es évek elejétől az 1960-as évek elejéig: Duchamp ismerősei és barátai (Apollinaire, Breton, H-P. Roché) által ismert és istenített *művészszemélyiség*, aki a ready-made-ekkel és minden más egyéb tevékenységével csupán alátámasztja nagyszerűségét.

[9] Vö. P. Bourdieu: *Les règles de l'art*, Éditions du Seuil, Párizs, 1992.

Mindennek *par excellence* példája Breton Duchamp-képe, mely szerint Duchamp „a huszadik századelő legintelligensebb és ennélfogva (sokak számára) a leginkább zavaró embere".[10] A személyes körökön kívül ebben az időben azonban kevesen ismerik Duchamp-t, s még kevesebben ismerik a ready-made-eket.

2. Az 1960-as, 70-es évek. A kor elméleti érdeklődését meghatározó miliőben a figyelem – kevés kivétellel – elsősorban a főműként számon tartott *Nagy üveg*re, pontosabban az *Üveg jelentésének felkutatására* irányul. A ready-made-ekről azonban továbbra is kevés szó esik. Ebben az időszakban kezdődik meg az értelmezői és befogadói dömping mind a képzőművészek, mind a teoretikusok körében, mely átmeneti szélsőségei ellenére előkészíti az utat egy komplex Duchamp-kép kialakulásához. Sok fontos, a későbbiekben meghatározó interpretáció születik (J. Clair, O. Paz, Lyotard stb.). S bár egyelőre eldönthetetlen, hogy művész vagy anti-művész volt-e Duchamp, előbb-utóbb a XX. századi művészeti világ egyik legjelentősebb, fontosságban Picassóhoz mérhető résztvevőjeként kezd kanonizálódni.

3. Az 1970-es évek végétől s főként a nyolcvanas-kilencvenes évek időszakában a kutatók a hangsúlyt egyre inkább *a ready-made művészetelméleti jelentőségére* helyezik. A közben eltelt idő lehetőséget ad arra, hogy egyes elméleti felkészültségű művészettörténészek (mint például Thierry de Duve) Duchamp-ra mint „egy új művészeti paradigma létrehozójára" tekintsenek, aki reprezentálja a művészetről és annak társfogalmairól való gondolkodást. Az ekként kanonizálódott Duchamp-oeuvre a huszadik századi és az abból kinövő, ún. *kortárs művészet* mibenlétének és társadalmi helyének tisztázására irányuló művészetelméleti (A. C. Danto, Jean-Luc Nancy, P. Bourdieu) és művészettörténet-elméleti (H. Belting, G. Didi-Huberman) viták alaphivatkozásává válik.

Ebben a recepciótörténeti folyamatban kristályosodnak ki a ready-made bevezetésének legfontosabb következményeit leíró gondolatok, melyekben mára már a legtöbb értelmező egyetért (amint ez a kortárs művészetelméleti viták és a kritikai gyakorlat fogalomhasználatából is kitűnik).

Az egyik ilyen gondolat szerint a ready-made újfajta műtárgyfogalmat vezet be, a *konceptuális mű* fogalmát. A konceptuális mű olyan mű, mely nem a klasszikus „szépészeti" szempontok alapján értékelődik. Az ilyen mű esetében a kérdés nem az, hogy miként van megalkotva, hanem hogy mennyiben képes gondolatokat közvetíteni, vagyis mennyire *szellemes*. A konceptuális mű a szép tárgy fogalmát a *szép gondolat* fogalmával helyettesíti. Duchamp szavaival az ilyen mű elsősorban nem a retinára, hanem a szürkeállományra kíván hatni, vagyis elsődlegesen nem a szemet, hanem az intellektust „gyönyörködteti". A konceptuális mű „a szép=igaz" tételből tehát csak az „igazat" kívánja megtartani, azt is zárójelbe téve, felfüggesztve. Mindennek alapján olyan befogadói attitűdöt kíván meg, mely értékként kezeli az adott mű által közvetített gondolatiságot, képes azt verbalizálni és kontextualizálni, s ennek alapján mérni fel a mű intellektuális teljesítményét és erényeit.

A ready-made, mint a manuális értelemben vett alkotás pátoszától megfosztott, az alkotás null-fokára redukált mű, saját létrejöttének – művé válásának – keretfeltételeire irányítja a figyelmet. Tanúsága szerint az értelmezői mezőnek s a hozzá tartozó közvetítő csatornáknak nagyobb jelentőségük van, mintsem gondolnánk: „...a művész csak akkor létezik – mondja Duchamp –, ha ismerik. Következésképp százezer olyan lángésszel számolhatunk, akik öngyilkosok lesznek, megölik magukat, eltűnnek, csak azért, mert nem tudták, mit kell tenniük, hogy ismertté tegyék magukat, hogy tiszteletet ébresszenek és megismerjék a dicsőséget (...) A művész csinál valamit, s egy napon a közönség, a néző közbelépésével, közvetítésével elismerik, s így később az utókorra hagyományozódik. Nem hagyhatjuk el ezt,

[10] A. Breton: „Marcel Duchamp", in: *Anthologie de l'humour noir*, Jean Jacques Pauvert, 1966. 354–361. o.

mert végül is ez két pólus eredménye. Az egyik póluson áll az, aki létrehozta a művet, a másikon az, aki nézi. Annak, aki nézi, én nagyobb jelentőséget tulajdonítok, mint annak, aki csinálta. Természetesen egy művész sem fogadja el ezt a magyarázatot."[11]

Rövidesen sokak számára világossá válik a ready-made egyik legfőbb tanúsága: „Hogy miből és milyen értelemben lesz művészet, azt nem a művész *irányítja*, bár a műveket ő hozza létre, hanem a művészetet értelmező és közvetítő csatornák..."[12] A másságával zavarba ejtő ready-made tehát nemcsak a műtárgy, hanem a *művészetfogalom* értelmét is reflektorfénybe helyezi. Mintegy kiprovokálja a *művészeti szótár* fogalmainak felülvizsgálatát, melyről nyomban kiderül, hogy valóban nincs maradéktalanul felkészülve a ready-made által képviselt műtárgyfogalom befogadására. Mindez pedig zavart, bizonytalanságot okoz.

A ready-made s az általa képviselt műtárgyfogalom ezért gyakran magukat a művészeti szótár használóit is meghasonlásra készteti. Mivel a ready-made hasadást jelent a jelenség és a jelenség leírására szolgáló nyelv között, a feltűnése sokak szemében egyenesen „a művészet halálának" az okozója. Mások szemében csupán egy újfajta „művészeti paradigma" képviselője, mely paradigma maga is szükségessé teszi a szótár újraírását. Végsősoron tehát a ready-made szellemi provokációként hat a művészeti közegre, s mint minden *hatásos* provokáció, a művészeti mező részleges átrendeződésével jár és a művészetfogalom újragondolására szólít fel.

(A ready-made mint előzmény)

A ready-made hatásának előkészítése – a sakkjátékos Duchamp kezében – ugyanakkor nagyon is kiszámított lépésekben történik. Az alábbiakban ezeket a lépéseket fogjuk végigkövetni, melyek igen lényeges szempontokat sugallnak a ready-made értelmezéséhez.

1. a választás

Az első ilyen lépés – amint azt Duchamp jegyzeteiből is megtudhatjuk – a *tárgy kiválasztása*. A választás *par excellence* egzisztenciális attitűd. Sartre szerint például a választás az individuum szabadságának manifesztálása is egyben. A választás mind az egyén, mind pedig a társadalom szemszögéből felelősségteljes aktus – tartja Sartre –, mely feltétele a minden kötöttségtől szabadulni képes egyén „önmegvalósításának".[13]

A választás magát az alkotást helyettesítő cselekvés. „Csinálni annyit jelent, mint választani, mindig választani" – mondja Duchamp. A ready-made-ként szolgáló tárgyak kiválasztása azonban nem jelenti a jó és a rossz, a szép és a rút közötti döntést is egyben, vagyis a választás nem esztétikai és/vagy etikai döntéshelyzet. Ami az esztétikai oldalt illeti, Duchamp épp az ízlés kiiktatására törekszik, amikor a tárgyakat a „vizuális indifferencia" elve alapján választja ki. Ami a választás etikai oldalát illeti, úgy tűnik, ő ezeket is mellőzni igyekszik. Számára ugyanis „a választásnál nem annyira az a fontos, hogy a helyeset válasszuk ki, hanem sokkal inkább az az energia, az a komolyság és pátosz, amellyel választunk". Kierkegaard iménti gondolata[14] – úgy vélem – több szempontból is jellemzi Duchamp tettét. Egyfelől azért, mert a választás itt valóban egyfajta szubjektív

---

[11] Pierre Cabanne: *Marcel Duchamp. Az eltűnt idő mérnöke*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1967/1991. 132. o. (ford. Tészabó Júlia)

[12] Babarczy Eszter: „A véghetetlen vég", in: *A ház, a kert, az utca*, Balassi, Budapest, 1996. 219. o.

[13] Vö. J.-P. Sartre: *Egzisztencializmus*, Stúdió, Budapest, 1947.

[14] Sören Kierkegaard: *Gesammelte Werke*, 3. köt. Düsseldorf–Köln, 268. o. Idézi: Suki Béla: *Sören Kierkegaard írásaiból*, „Bevezetés", Gondolat, Budapest, 1982. 42. o.

idealizmus alapján történik: a vagy-vagy uralta, külső szükségszerűségektől mentes „belső" világban. Másrészt azért, mert a jelentéktelennek tűnő külvilág jelentéktelennek tekintett tárgyai közötti, színlelten patetikus választásban a – Kierkegaard szemében is oly nagyra tartott – humor és irónia nyilatkozik meg. Hisz ki ne mosolyodna el egy biciklikerékre vagy egy közönséges piszoárra irányuló áhítat megnyilatkozásán? (Duchamp ugyanis – nyilatkozatai szerint – ezen áhítattal és látszólagos komolysággal dédelgette a hétköznapokban értéktelennek minősített tárgyakat.) S ki ne érezné a gesztusban azt a távolságtartáson alapuló, „végtelenül könnyű játékot a semmivel", melyben Kierkegaard szerint az irónia megnyilatkozását kell látnunk?[15]

A választás persze közel sem olyan egyértelmű, sugallja Duchamp. Mert mit is jelent a szabadság és a választás a századelőn (főként Amerikában) már bontakozó *fogyasztói társadalomban?* Választásra ebben a kontextusban leggyakrabban a vásárlás terén kényszerülünk. Duchamp köztudottan maga is vásárlással választja[16] a ready-made-ek nagy részét. A technikai sokszorosítás szeriálisan előállított tárgyai közül ekként választ egy piszoárt, egy palacktartót vagy egy dugóhúzót. (Ráadásul legtöbbször még fizet is érte!)

A ready-made-del Duchamp a szerzőt mint fogyasztót, ugyanakkor mint a kialakulóban lévő fogyasztói társadalomban – és paradoxonok hálójában – szabadságát kereső individuum prototípusát mutatja be. A Baudrillard-tól[17] jól ismert kérdés felvetésével van tehát itt dolgunk: miként értelmeződik át a szabadság fogalma a modern (fogyasztói) kontextusban?

Duchamp válasza – a ready-made-ek és a nyilatkozatok tanúsága szerint – bár nem egyértelműen elkötelezett, mégis inkább pozitív, mintsem negatív értelmezést sugall. Vagy még inkább az általa emlegetett „affirmatív irónia" alapján képzelhető el, mely az iróniában rejlő negativitást affirmációval ellensúlyozza. A szabadság aktusa ebben az értelemben a tömegtermelésből választással kiemelt tárgy kvázi személyessé tételében nyilatkozik meg, valamint abban a távolságban, ahonnét a korban közel lévő társadalmi történéseket szemléljük. A választó individuum ebben a távolságban tapasztalhatja meg a szabadság mozzanatát, mely Duchamp számára – amint azt nyilatkozatai is tanúsítják – oly fontos volt: „Szabad akarok lenni, mindenekelőtt a magam számára szabad."

2. a feliratozás (dátum, aláírás, név- és címadás)

„Pontosítani a »Ready-made-eket« – írja Duchamp a *Zöld Dobozban* – az eljövendő idő egy pillanatába vetítve őket (azon a napon, azzal a dátummal, abban a percben), »feliratozni a ready-made-et«. A ready-made-et ettől fogva lehet keresni (minden részletével). A fontos tehát ez az időszerintiség, ez a pillanatnyiság, mely olyan, akár a beszéd, mely bármi kapcsán, de pont akkor hangzott el. Egyfajta találkozás. Természetességgel írni fel a ready-made-re a dátumot, az órát, a percet mint információt."[18]

---

15 Uo., 110. o.

16 Egy nemrégiben felröppent elmélet szerint (lásd: „Aus dem Häuschen", in: *Süddeutsche Zeitung*, 2001. jan. 26, 12–17. o.) Duchamp nem vásárolta, hanem maga „alkotta" a ready-made-nek nevezett tárgyakat. Az iménti feltevés azonban nem tűnik túl valószínűnek. Többek között azért sem, mert bizonyos, hogy a Duchamp saját bevallása szerint is vásárolt (és nem talált) tárgyak esetében (mint pl. a palacktartó) egyes értelmezők (pl: Janis Mink: *Marcel Duchamp*, Benedikt Taschen, Köln, 1995, 53. o.) még a korabeli vásárlási katalógusok adott oldalait is visszakeresték. Az pedig sohasem volt titkolt tény, hogy egyes tárgyakon (mint pl. a biciklikeréken) Duchamp némi változtatást hajtott végre, vagyis némiképp „barkácsolta" is azokat.

17 Vö. Jean Baudrillard: *La société de la consommation*, Denoël, Párizs, 1970. főként: 123. skk.

18 Marcel Duchamp: *Duchamp du signe. Écrits*, M. Sanouillet–E. Peterson (szerk.), Párizs, Flammarion, 1975/1994, 49. o.

A „pontosítás" több lépésben megy végbe. A választás, a birtokbavétel – no és az esetleges alakítás – után Duchamp nevet ad a tárgyaknak, dátummal és aláírással látja el azokat. A tárgyak ettől fogva tehát nem *akármilyen* tárgyak. Egy individuum által *akkor és ott* kiválasztott és megszemélyesített – ilyen értelemben tehát egyedivé tett – dolgok. A tárgy egyedisége azonban, szemben a klasszikus műalkotásokéval, csupán a hozzáadódó jelek, *feliratok* által, vagy ha úgy tetszik, alig látható szupplementumok képében mutatkozik meg. A tárgy, mely valóban *bármely* volt, a birtokbavétel és annak jelszerű manifesztációja által lett egyedivé.

Duchamp itt, úgy tűnik, eltolja az alkotás és a befogadás, az adás és a vétel, az elhatározás és a rátalálás, az akaratlagos cselekvés és a megtörténés közötti hangsúlyokat. Ő befogadással, a szürrealisták által is kedvelt vétellel, választással és véletlen találkozással „alkot", vagyis kezdi meg az „alkotást". Ugyanakkor elkülöníti a tárgyat a fogyasztás kontextusától: kiemeli a használatból. Mégpedig úgy, hogy – heideggeri terminussal – nem magát az eszközt (a fogyasztásban elhasználandó tárgyat) állítja elénk, még csak nem is „az eszköz eszközszerűségét", ahogy Heidegger szerint Van Gogh parasztcipőt ábrázoló festményei tették.[19] A ready-made esetében az eszköz már nem az eszközszerűségre, a dolog nem a dologszerűségre vonatkozik, hanem az eszközlététől megfosztott eszköz műként való használatára, vagy ha úgy tetszik, „műszerűségére". Másként szólva, a ready-madedel Duchamp a tárgy olyan szintű absztrakcióját éri el – ami a parasztcipőkről nem mondható el –, melyben a tárgy már nem mint műtárgy, hanem a műről, illetve a művészetről *mint olyanról* szóló – eszközlététől megfosztott – dolog (tárgy) jelenik meg.

A tárgy persze nem egészen neutrális. Hiszen ha az volna, akkor vagy eszköz, vagy teljességgel érdektelen tárgy volna. Személyessé tételét s a használat kontextusából való végső kiemelését a *datálás*, a *szignálás* és a *névadás* hármas gesztusa biztosítja. E három, vizuálisan marginális gesztus a képzőművészet területén mindig is jelenlévő, ám mindig is szupplementumként használt nyelviséget emeli a látvány helyére. Hasonlóképpen, mint ahogy Mallarmé teszi a *Kockadobás*ban az előszóval és a nyomtatott betű tipográfiájával. Duchamp ready-madejei esetében – szemben a klasszikus műalkotásokkal – a cím, a szerző neve és a dátum fontosabb elemmé válik, mint maga a látható tárgy. De lássuk egyenként is e gesztusokat.

(Dátum)

A tárgy *dátummal* való megjelölése annak időből való kiemelését szolgálja. A datálás az *itt és most* gesztusa. Ahogy Duchamp fogalmaz: *információ*, mégpedig a tárgyra, illetve annak tér és időbeli koordinátáira vonatkozó információ. A dátum nélküli tárgy nem azonos a dátummal ellátott tárggyal. Duchamp terminusával: „infravékony" különbség választja el őket. Ez a hajszálnyi különbség azonban rendkívül fontos: a tárgy metamorfózisának első szemmel látható állomása. Ettől fogva a kiválasztott tárgy kettős jelet visel magán: az idő jelét és az idő jelét ráíró individuum írásnyomát. A nyomhagyás a találkozás idejét rögzíti, a tárgy és a személy találkozásának idejét.

Itt valóban az „időszerintiség" és a „pillanatnyiság" a fontos. A ready-made és a fénykép hasonlóságát, melyet Duchamp – a jegyzetekből ítélve – szeretett volna megvalósítani, itt is tetten érhetjük. A fénykép rögzíti a múló pillanatot, a fényérzékeny papíron megjeleníti az *akkor és ott* zajlott események lenyomatát. Barthes szerint valahol épp ebben a gondolatban ragadható meg a fotográfia noémája, mint az „itt-volt-lét-evidenciája".[20] A tárgy felületére írt dátum – igaz, nem képileg – szintén nyomot hagy. A dátum az idő *akkor és ott*-jának jelét vési a tárgyra. Valaki akkor és ott érintette a tárgyat: taktilis kapcsolatban volt vele. Találkozott, „randevúzott" vele.

---

19 Vö. Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*, Európa, Budapest, 1988. (ford. Bacsó Béla)

20 Roland Barthes: *Világoskamra*, Európa, Budapest, 1985. (ford. Fech Magda) A gondolat persze átértelmeződik a digitális technikák esetében. Ez azonban az itt felmerülő kérdéseket még nem érinti.

(Aláírás)

A dátumhoz szinte minden ready-made-en – bár erről az elemzésekben és a leírásokban nem szól Duchamp – *aláírás* is társul. A ready-made-eken található aláírás hol Marcel Duchamp, hol Rrose Sélavy, hol R. Mutt; de van úgy, hogy Rrose Sélavy *vagy* Marcel Duchamp; s egyszer-egyszer még egyéb nevek (Bull, Pickens, Hook stb.) is szerepelnek. A tárgyat tehát *Valaki* szignálta. A Valaki azonban – amint azt a nevek cserélgetése is sugallja – tulajdonképpen *Akárki* is lehetne. No persze, nem teljesen akárki. Ez az a pont, ahol a ready-made és a szerzőség kényes kérdése vetődik fel.

„Duchamp ready-made-jei" – így mondjuk, ha ezekre a tárgyakra hivatkozunk. Rrose Sélavy pedig Duchamp alteregója. R. Mutt és a többiek szintén Duchamp-tól származó álnevek. A ready-made-et tehát nem akárki, hanem Duchamp szignálja – de nem mint Duchamp, hanem *mint* Akárki. A megfogalmazások között figyelemreméltó különbség rejlik.

Jean-Luc Nancy szerint a modern művészet „az akárki", az arrajáró, áthaladó *(passant)* ember lenyomata/nyomhagyása.[21] Duchamp ready-made-jeire – s általában a művészetről vallott szemléletére – tulajdonképpen igaz ez a megállapítás. Egy kitétellel. Ő ugyanis úgy és ott játszotta el az *akárkit*, ahol és ahogy már korábban *valaki* volt. Ez a valaki – Duchamp mint a híres *Lépcsőn lemenő akt no2* című festmény szerzője New Yorkban – egyszer csak úgy tett, mintha akárki lenne. Vásárolt egy piszoárt és a dátum mellé azt írta, hogy R. Mutt. R. Mutt azonban, mint az egyébként Marcel Duchamp-t is soraiban tudó (!) zsűri számára akárki – el lett utasítva. A továbbiakban Duchamp gondoskodott R. Mutt ismertségéről. Mint Marcel Duchamp R. Mutt mögé állt, és R. Mutt mögé állított további, már művészként ismert neveket – úgy mint Alfred Steiglitzét, akit megkért a tárgy lefényképezésére. A piszoár, mint ismeretes, Steiglitz fényképén jelent meg a Duchamp és barátai által szerkesztett *The Blind Man* című lapban, mint „*a* kiállítási tárgy", melyet a Függetlenek Kiállításán visszautasítottak. Mutt ettől fogva tehát nemcsak egyszerűen holmi jöttment R. Mutt volt, hanem annak a tárgynak a szerzője, melyet orvul visszautasítottak: a *Valakik* által ajánlott, figyelemreméltó *Akárki* – a reklámhadjárat eredményeként reflektorfénybe került *Valaki*. S itt már részben előre is szaladtunk a következő alfejezet témájához, a kontextusba helyezés aktusához. Mindezek előtt hátra van azonban még egy felirattípus tárgyalása: a híres-nevezetes szójátékos címeké.

(Név- és címadás)

A következő – s témánk szempontjából a legjelentősebb – gesztus a *név- illetve címadásé*.

A névadás köztudottan kiemel, értelmezhetővé, sőt láthatóvá tesz. Ilyen értelemben hasonló funkciója van, mint a dátummal való megjelölésnek.[22]

Másfelől a név közel hoz, személyessé, megszólíthatóvá teszi a tárgyat vagy a személyt, amit vagy akit általa megnevezünk. A ready-made-et, a készen kapott, talált vagy

---

[21] J.-L. Nancy: „Ami a művészetből megmarad", in: Házas Nikoletta (szerk.): *Változó művészetfogalom (kortárs frankofón művészetelmélet)*, Kijárat, Bp., 2001, 21–39. o. (ford. Házas Nikoletta)

[22] A névadás ezen funkcióját René Magritte feliratos festményeiről is jól ismerhetjük. Gondolhatunk itt például a *Hiú remény* (*L'Espoire rapide*, 1928) című festményére, ahol a képi térben pozicionált amőbaszerű formákat valós formákként véljük látni, amint nevek társulnak hozzájuk, melyek mintegy értelmezik az addig azonosíthatatlan látványt. Míg más képeken, ahol Magritte a keretezés és a névadás párhuzamaival játszik (pl. *A kiemelt táj – Le paysage isolé*, 1928), az válik nyilvánvalóvá, hogy az indexikus funkcióval rendelkező szó (pl. „ez a fa", „ez a táj") a látásunkat is nagyban befolyásolja: a szem, akár a kamera, mintegy „ráfókuszál" a szó által kiemelt látványra. Duchamp esetében hasonlóan fókuszálunk a jelentéktelennek tűnő tárgyakra: a fésűre, a biciklikerékre vagy a palackszárítóra.

vásárolt tárgyat a név kiemeli a hozzá hasonló tárgyak sokaságából és bevonja a névadó személyes szférájába, ahol a tárgy jelentőssé, sőt jelentéstelivé válhat.

A ready-made és a névadás gesztusa Duchamp-nál a *címadás* gesztusa is egyben. Duchamp ugyanis gyakran csupán egyszerűen – és tautologikusan – megnevezi a tárgyat, mint például a *Biciklikerék* esetében. Olykor variálja a tautologikus nevet és a metaforikus címet, mint például a *Palacktartó* vagy *Szárító* vagy *Sündisznó* esetében. Máskor pedig egyenesen metaforikus címet ad a tárgyaknak, mint például a *Forrás* esetében (a piszoár megnevezésekor). A tárgy és a szó között tehát különféle nyelvi-retorikai viszonyokat próbál ki. Erre vall többek között a földre lefektetett kabátfogas esete is, mely a nyelvi metonímia alapján a *Csapda* címet kapja.

A címek azonban nem merülnek ki az egyszavas feliratokban. A ready-made-ek nagy részére ugyanis többszavas szójátékok, olykor egész mondatok kerülnek. Ilyen a fekete, átlátszatlan Fresh Widow, melynek címe a víg özvegy *(fresh widow)* és a balkon-ajtó *(french window)* szavak, valamint a látvány referenciatartományai között teremt játékos feszültségeket; valamint a Boîte alerte, mely a levelesládából *(boîte à lettres)* varázsol riasztókészüléket *(riadó=alert)*; vagy akár az *In advance of the broken arm (A törött kar megelőlegezésére)* címmel ellátott hólapát esete.

A szójátékos címek szétszálazása – amit többek között André Gervais szisztematikusan is megtett[23] – arra világít rá, hogy a szójáték és a nyelvi-retorikai viszonyok variálása rendkívül fontos volt Duchamp számára (amit egyébként maga is hangsúlyoz). Több szempontból is.

Az egyik legfőbb szempont, mely Duchamp-t kezdetektől foglalkoztatta, s melynek a *Nagy üveg* tipikus példája, az értelmezési lehetőségek végtelen felé való megnyitása volt. A cím, mely a többnyire bizonytalanabb, tágabb referenciatartomány mellett a klasszikus képek esetében legtöbbször leszűkítő, behatároló, vagyis értelmező funkciót töltött be, Duchamp műveinél ráadásként adódik a látványhoz, újabb és újabb lehetséges értelmeket, értelmezői tartományokat (mezőket) társítva hozzá.[24]

A szavak jelentésrétegeinek egymásra rakódása – melyre a mallarméi költészet rafináltsága is épül – Duchamp-nál a szó–tárgy viszonyra vetül. A tárgy, mely egyszerű, s Duchamp elvárása szerint lehetőleg neutrális, sőt „vizuálisan indifferens", a szürrealistáktól ismert meglepő társítások révén poétikai sűrítettségű, poliszémikus, többjelentésű címeket kap. A hétköznapi tárgy következésképpen kénytelen-kelletlen értelmeket, jelentéseket vesz magára, melyeket a szavak és azok nyitott értelmezői mezői rájuk ruháznak.

A másik szempont a humor és az irónia elsődlegesen a nyelv által képviselt lehetőségének bevonása a képzőművészet kontextusába.

A szójátékok, a humoros feliratok és a hétköznapi tárgyak társítása révén Duchamp azt éri el, hogy a szó és a kép kölcsönösen egymásba fonódva fejti ki hatását. A szó és a látvány együtt provokálja ki a nevetést vagy csalja az ironikus mosolyt a néző ajkára. Magát az egymásba fonódást is rafinált, teoretikus eszközökkel éri el Duchamp. Bizonyos ready-made-eknél, mint például a *Csapda* esetében, a tárgy helyzete mintegy a szójáték típusát is illusztrálja. A saját kontextusából kiemelt s a földre helyezett kabátfogas – mely egyszerre kabátfogas és az utunkban álló csapda – hasonlóképpen működik, mint a

---

[23] André Gervais: *La raie alitée d'effets*, HMN, Brèches, Montréal, 1984.

[24] „A szavakat poétikai értelemben kedvelem. A szójátékok számomra olyanok, akár a rímek (...), nem csupán a közlés eszközei. Tudja, a szójátékokat mindig a szellemesség kevéssé színvonalas formájának tekintették. De én ihletforrásnak tekintem őket, a különböző szavak találkozásakor létrejövő váratlan jelentések miatt. Ez számomra a végtelen öröm mezeje. És mindig kéznél van. Előfordul, hogy akár négy vagy öt jelentésszint is előtűnik." (Katharine Kuh/Duchamp, in: *The Artist's Voice. Talks with Seventeen Artists*, New York, Harper and Row, 1962, 83. o.)

Lewis Caroll által is meghatározott szójátéktípus, az úgynevezett „bőröndd-szó" (két jelentés egy szóba „csomagolva"), melynek eredeti angol megnevezése állítólag maga is „kabátfogas" *(coat-rack)* volt.[25]

Az irónia jelenlétét ugyanakkor metaszinten is beépíti a ready-made-ekbe Duchamp. Ennek egyik legjellemzőbb példája a *With my tongue in my cheek (Nyelvemmel a képemben)* című, arcának töredékes gipsznyomatát őrző, halála előtti években készített munka, melynek többértelmű címe maga is az irónia (sőt, az önirónia) jelenlétére utal. Az angol kifejezés képletes értelme ugyanis nem más, mint hogy a dolgokat, a körülöttünk lévő világot és benne önmagunkat nem érdemes túl komolyan venni.

A felirattal, illetve címmel ellátott tárgy tehát saját működésére is reflektál. Duchamp kifejezésével élve: a tárgy maga is „auto-intelligens". A példák sorát hosszan folytathatnánk, de talán ennyi is elég annak érzékeltetésére, milyen módokon éri el Duchamp a humor, illetve az irónia közvetítését. A kérdés, hogy mi a célja mindezzel? Nos, egyrészt valószínűleg az, hogy a közönséges tárgyból az intellektus kifinomult eszközeivel (a humorral és az iróniával) *konceptuális* – és ne *retinális* – értelemben minősíthető műveket, pontosabban dolgokat hozzon létre. Másfelől pedig, hogy ezekkel a feliratozott tárgyakkal ironikus módon láttassa a kortárs művészet megrögzött szabályait. Miközben tehát „az adott valóságot magával az adott valósággal semmisíti meg", egyúttal arra is emlékeztet, hogy „az új elv (...) mint lehetőség jelen van".[26]

Látható célja továbbá, hogy ironizáljon a magukat szabadnak képzelő, ám egymással a sikerért marakodó művészeken; a gondolkodást mellőző manuális alkotótevékenységen; a tradíción, a normákon; a múzeum szakrális kontextusán – s végül, de nem utolsósorban, önmagán.

Duchamp iróniája ugyanakkor – mely elsődlegesen a szójátékok kettős, ambivalens szerkezetében s azok ismétlésében érhető tetten – egyszerre vonatkozik az irónia említett célpontjaira, s utal vissza az ironikus szubjektumra, aki a nyelvhasználattal egyfajta komplex, szellemi attitűdöt igyekszik manifesztálni.

A Duchamp-kultusz kialakulása részben ennek a – XX. század embere szemében olyannyira relevánsnak tűnő – szellemi attitűdnek köszönhető, melynek révén Duchamp mint „affirmatív ironikus" lépett fel, vagyis mint aki, miközben „végtelenül könnyű játékot játszik a semmivel", az unalomig ismételt és újrajátszott szójátékok sorában saját szabadságát éli meg, s aki mindemellett az iróniában rejlő negativitást a humorban rejlő affirmációval próbálja ellensúlyozni.

3. a kontextusba helyezés

Láthattuk, hogy eddig is milyen mértékű metamorfózison mentek keresztül a többnyire készen kapott tárgyak, melyeket Duchamp kiválasztott. S mindez anélkül történt velük, hogy a manuális értelemben vett kreáció különösebb nyomokat hagyott volna rajtuk.[27]

A metamorfózis azonban mindezzel nem ért véget. A feliratozott, dátummal és címmel ellátott tárgyat gyakorlati értelemben is át kell helyeznie Duchamp-nak a hétköznapok kontextusából a művészet közegébe ahhoz, hogy az általuk kiváltott feszültség létrejöjjön, s hogy a ready-made-et utóbb műalkotásként lehessen értelmezni.

---

[25] Vö. Pierre Giraux: *Jeux de mots*, PUF, Párizs, 1976.

[26] Az idézet Kierkegaard fent idézett irónia-tanulmányából származik: S. Kierkegaard: „Az irónia fogalmáról állandó tekintettel Szókratészra", 100. o., in: *Sören Kierkegaard írásaiból*, Gondolat, Bp., 1982, 75–121. o. (ford. Valaczkai László)

[27] Bár, mint tudjuk, a ready-made-ek egy részét Duchamp felületükben, szerkezetükben is „barkácsolja". Ezeket nevezi „támogatott ready-made-eknek". Mindez azonban nem változtat a tényen, hogy a tárgy a felületén szinte alig látható érintési nyomok – feliratok – következtében mennyire más értelmeket vesz magára, mint az eredeti, hétköznapi használat kontextusában.

A következő lépés tehát a *juxtapozíció* lesz, vagyis a hétköznapi használat kontextusából kiemelt tárgy belehelyezése a művészet auratikus közegébe.

A Walter Benjamin által felvetett gondolat,[28] mely a művek aurájának sérülését a technikai sokszorosíthatóság tárgyaihoz – és elsődlegesen a fotográfia XX. század eleji elterjedéséhez – köti, itt egy másik oldalról is igazolódni látszik. A ready-made, mely a fotográfiához hasonlóan a szerialitás birodalmába tartozik, szintén nem rendelkezik aurával abban az értelemben, ahogyan a klasszikus műtárgyak rendelkeztek. Az aurával rendelkező műtárgy és a ready-made egymás mellé kerülve azonban kölcsönösen hatnak egymásra. Vagyis nemcsak a műtárgy veszít auratikus erejéből, hanem a ready-made – miként a fotográfia – is nyer valamit abból. Olyan ez, mint az energiaátadás törvénye: „az aura nem vész el, csak átalakul". A művészet auratikus kontextusába bekerülve a hétköznapi tárgyra is vetül a műtárgyak által megteremtett aurából. A múzeumba bekerült ready-made-et ugyanis már nem lehet többé *bármely* tárgynak minősíteni. Ebben a kontextusban – akár műnek minősítjük a ready-made-et, akár nem – mindenképpen kialakult egyfajta viszonyrendszer, mely a művek és a ready-made között eltörölhetetlenül fennáll, amelynek alapján a ready-made-et *a művek viszonylatában* kell értelmeznünk.

Másrészt az előbb elemzett, olykor poétikus, de többnyire humoros és ironikus nyelvhasználat is kontextusba helyezi a tárgyakat: a nyelviség és a gondolkodás kontextusába, mely a későbbiekben szavatolja a hétköznapi tárgy esztétikai jelentőségét, vagyis a ready-made-ek műalkotások viszonyában történő elemzését és referencia-művekként való kanonizálását.[29]

Egyszóval a ready-made művé válását Duchamp rendkívül rafinált módon, nagyon is átgondolt lépésekben tervezte meg és készítette elő a modern értelemben vett marketing eszközeivel (lásd: reklám, PR, termékfejlesztés, árpolitika, a piac kijelölése stb.). A többi a közönség igényeire volt bízva, s a közönség – igaz, csak néhány évtizeddel később, s igaz, csak a szakértők irányításával – előbb-utóbb mégis fogékonynak bizonyult a ready-made-ek értelmezésére, befogadására, sőt műalkotássá minősítésére. Vagyis fogékony lett a konceptuális érdekességnek örvendő tárgy *műtárgy*ként való felfogására. Duchamp projektje ebben az értelemben sikeresnek bizonyult.

(Mi tehát a ready-made?)

A ready-made meghatározásánál az elsődleges bizonytalansági tényező sokáig annak művészetként, illetve nem-művészetként való felfogása volt. A ready-made azonban idővel – bizonyos társadalomtörténeti és episztemológiai változások következtében – folyamatosan elmozdul a művészet pólusa felé. Miközben persze a művészet szó jelentésme-

---

[28] W. Benjamin: „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában", in: uő.: *Kommentár és prófécia*, Gondolat, Budapest, 1969. 301–334. o.

[29] Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a tárgy áthelyezése az egyik kontextusból a másikba megint csak a szójátékok egyik legfőbb előállítási elvével: a *helyettesítéssel/áthelyezéssel* mutat párhuzamot. Ha egy szót vagy mondatot áthelyezünk az egyik nyelvi regiszterből a másikba, az új környezetébe helyezett szó vagy mondat, mely a meglepetés erejével hat, a nevetés forrásává válhat. (Ezt az elvet alkalmazta többek közt Jules Laforgue a *Hamlet* című paródiájában, melyet Duchamp Roussel és Mallarmé írásai mellett szintén inspirációs bázisai közé sorol.) Másfelől magát az irónia nyelvi-retorikai működését is modellálja: „Az ellentétet jelentő szó [itt: tárgy, illetve anti-mű] segítségével rámutat a dolog vagy jelenség [itt: a nagybetűs Művészet] jelentéktelenségére, s közben az adott dologról [a műtárgyról/a művészetről] egyfajta meghatározást is ad. A szó [itt: a tárgy] valódi jelentését a *kontextus*, a *hangsúly* vagy a *szituáció* határozza meg." (Vö. „Irónia", in: Szabó-Szörényi [szerk.]: *Kis Magyar Retorika*, TK, Budapest, 1998. 169. o.)

zeje is megváltozik önmagához, vagyis az előző korszak művészetkoncepcióihoz képest. Az elmondottak alapján azt kell feltételeznünk, hogy a ready-made jelentősége talán leginkább abban áll, hogy előkészítette, kiprovokálta s a művészeti közeg megnyilatkozásain keresztül modellálta is ezt a változást. Arra azonban továbbra sem válaszoltunk, miként nevezhetjük meg mindezen változások tükrében a ready-made-et: tárgy, jel, kijelentés, cselekvés vagy gesztus-e a ready-made?

A. C. Danto idézett megfogalmazása a ready-made-ről, mely szerinte „puszta közönséges *tárgyból*" művé változott, lényeges kiindulás lehet. Egy fontos tényezőre azonban e felfogás sem világít rá: a ready-made, miközben műalkotássá változott, éppen tárgyi mivoltát veszítette el. Pontosabban fogalmazva, miközben Duchamp ilyen-olyan, alig látható változtatásokat hajt végre a tárgyon (kiválasztás, feliratozás, juxtapozíció), a ready-made tárgyi mivolta folyamatosan zárójelbe került. Az eredetijében elveszett *Forrás* című piszoár példája mutatja, hogy végül mennyire nem tárgyként válik a ready-made műalkotássá. A tárgy metamorfózisával kapcsolatban tehát mindenképpen meg kell jegyeznünk a következőket: miközben a hétköznapi tárgy művé változott, nem műtárggyá változott, hanem tárgyi mivoltát mellőző művé változott: a tárgy saját nulla fokára redukálódott. Ez a kitétel azért is rendkívül fontos, mert arra is rávilágít, hogy az értelmezők szemében a hatvanas-hetvenes évek időszakát követően egy lényegében tárgy nélküli mű is lehet „mű(tárgy)". (Maga Danto is olyan fiktív műveket elemez említett könyvében, melyek nemhogy elvesztek, de tárgyi mivoltukban sohasem léteztek).

Ami a ready-made-ek mint *jelek* értelmezését illeti – mely Octavio Paz megoldása –, megint csak megfontolandó gondolattal van dolgunk. Paz ugyebár azt állította, hogy a ready-made-ek „a művek megkérdőjelezésének és tagadásának jelei". A jel tudvalevőleg olyasvalami, ami – klasszikus értelemben legalábbis – jelölőre és jelöltre osztható, s mint ilyen a jelenlét és a hiány kettőségében képzelendő el. Valami valamire utal, vonatkozik. A ready-made-ek mint null-fokukra redukált, a reprezentáció értelmében áttetsző tárgyak éppenséggel nem zárják ki e vonatkozási viszonyt. De mire utalnának, mire vonatkoznának a ready-made-ek mint tárgyi jelek? Egyenként másra és másra? Vagy mind ugyanarra a valamire?

Ezúttal talán leginkább a Paz által javasolt többes szám használata tűnik problematikusnak. Amennyiben a ready-made-eket jelölőknek tekintenénk, ez azt jelentené, hogy elvben mindegyikükhöz található volna egy jelölt, vagyis olyasvalami (másik tárgy/gondolat), amelyre az adott ready-made utal. A ready-made-ek elemzési gyakorlata – melyekről manapság szinte minden elemző egyes számban beszél – azonban azt sejteti, hogy az egyes tárgyak (mint jelölők) nem különböző jelöltekre utalnak, hanem valamifajta absztrakt, ám nagyjából mégis körülhatárolható gondolati mezőre. A tárgyakat ilyen értelemben – akár a szinonimák a nyelvben – mintegy ismételt jelölőkként kellene felfognunk, melyek jelöltként, vagy ha úgy tetszik, referenciatartományként egy bizonyos gondolati mezőt jelölnek ki. Még Paz megfogalmazásában is valami efféle sejthető. A ready-made(ek) által (ki)jelölt gondolati mezőben vetődnek föl a művészet és a mű mibenlétére vonatkozó kérdések.

A probléma ezúttal csupán annyi, hogy a gondolati mező nyelvi konkretizációja – minthogy Duchamp nem filozófus és a ready-made-ek nem szavak – a nézők és az elemzők hatáskörébe tartozik. Ők azok, akik évekkel később befejezik vagy, Duchamp szavaival, „létrehozzák a művet": nyelvi jelekkel töltik meg a ready-made által körülrajzolt, szimbolikusan (utalásszerűen, sejtetve) felépített mezőt, melybe vélhetően egyfajta művészetkoncepciót kódoltak. Ez a félig nyitott művészetkoncepció Duchamp kimondatlan s ilyen értelemben többértelmű, vagy, ha úgy tetszik, *ingadozó, alkalmi jelentésekre* felépülő *művészetkoncepciója*, melyet az elemzők Duchamp művészetfelfogásáról szóló értelmezései konkretizálnak, vagyis tesznek különbözőképpen befejezetté.

Ami a ready-made és az egyes szám viszonyát illeti, de Duve például kifejezetten e

felfogás mellett teszi le a voksot. Ő nem jelként, hanem a foucault-i *énoncé* értelmében vett *kijelentésként* értelmezi a ready-made-et, mely szerinte nem más, mint a „kijelentő funkciójára redukált műalkotás":

„A »kijelentő funkció« kifejezést – mondja de Duve – Foucault *A tudás archeológiája* című művéből veszem. A könyv elején Foucault a kijelentés *(énonce)* név alatt a diskurzus azon egységét posztulálja, mely eltér a jeltől (signe), a mondattól *(phrase)*, illetve a propozíciótól *(proposition)*. *(...)* A vizsgálódások eredményeként egy olyan létfunkciót *(fonction d'existence)* tár fel, melynek értelmében a jel nem mint jelentő, hanem mint önmagát kijelentő,[30] a mondat nem nyelvtani értelemben, hanem mint önmagát kijelentő, és a propozíció nem logikai értelemben, hanem mint önmagát kijelentő jelenik meg. A kijelentések ezen tiszta létfunkcióját, melyet azok korábbi kijelentésének ténye igazol, nevezi Foucault kijelentő funkciónak."[31]

Thierry de Duve tehát Foucault és a *kijelentő funkció* kifejezés segítségével tovább finomítja a ready-made mint jel felfogását. A ready-made az ő felfogása alapján csak annyiban volna jel, amennyiben a jelet mint önmagát kijelentőt fogjuk fel. De Duve azonban a ready-made definíciójánál nem használja sem a jel, sem a tárgy megnevezést. Azt a „műalkotás" kifejezéssel kerüli el ügyesen, mely homályba vonja az előbbieket. A ready-made – mondja de Duve – kijelentő funkciójára redukált mű, az általa hangoztatott kijelentés pedig nem más, mint hogy „ez műalkotás".

Ez az értelmezés, mely az eddigiek közül talán legpontosabban mutat rá a ready-made működési elvére, kétségtelenül fontos érveket sorakoztat fel. Nem mondja ugyan ki, de sejtetni mindenképpen sejteti, hogy a tárgy a ready-made esetében csupán funkcionális – vagy ha úgy tetszik, áttetsző –, s hogy a ready-made nem műtárgyként, hanem a művészet posztulálásának eszközeként, vehiculumaként érdekes. A másik fontos meglátás, hogy a ready-made-hez mint banális tárgyhoz mennyire szorosan és mennyire direkt módon kapcsolódik az értelmezést meghatározó *nyelvi* formula: „ez művészet". Valami azonban ezen értelmezés alapján sem teljesen világos.

A ready-made ugyanis önmaga nem nyelv, és nem olyasvalaki vagy valami, aki vagy ami képes kijelenteni valamit. A ready-made első szinten egy hétköznapi tárgy, melyre még csak rá sem írják az „ez művészet" formulát. A ready-made csupán kontextuális helyzete következtében *sugallja*, illetve sejtetni engedi a kifejezést, *melyet az értelmező mond ki* (de Duve és mások). Ő az, aki a kijelentést kijelenti, vagyis ő tölti be azt a bizonyos „üres alanyi pozíciót", melyet Foucault elkülönít a kijelentés szerzőjétől. A ready-made és a kifejezés tehát több szempontból sem azonosíthatóak közvetlen módon egymással.

Ezt az állítást mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a de Duve és mások által a nyolcvanas-kilencvenes években megfogalmazott „ez művészet" kijelentés korábban sokak szájából „ez nem művészet" kijelentésként hangzott el.

A ready-made-et ezért talán célravezetőbbnek tűnik nem egy kijelentésre, hanem, mondjuk, egy annak megfelelő kérdésre visszavezetni: „ez művészet?". Vagy: „Ez önök szerint műalkotás?" Ezen kérdés(ek)re adott válaszokként foghatnánk fel a számos értelmezést, teóriát és parafrázist, melyet Duchamp ready-made-jei indukáltak. (Duchamp maga is folyton hangsúlyozza, mennyire távol áll tőle bárminek az állítása, s mennyivel jobban szeret kérdezni).

Amennyiben azonban mégis maradnánk a ready-made és a kijelentés kétségtelenül

---

30 A *s'énoncer* kifejezés fordításánál lehet, hogy megvilágítóbb erejű volna a *bejelentés*, mely elkülönítené egymástól a *propositiont*, vagyis a logikai értelemben vett *kijelentést* és az *énoncé*-t, vagyis a Foucault által értelmezett *ki/bejelentést*. De minthogy Foucault idézett könyvének magyar fordításánál az *énoncé* és a *s'énoncer* megfelelőiként a *kijelentés* és a *kijelenteni* kifejezések szerepelnek, megtartottuk a terminológiát. Vö. Michel Foucault: *A tudás archeológiája*, Atlantisz, Budapest, 2001. (ford. Perczel István)

31 T. de Duve, i. m., 12–13. o.

termékenynek tűnő párhuzamánál, szükséges volna rámutatnunk a Foucault által kiemelt kritériumokra, melyeket de Duve elemzése figyelmen kívül hagy, vagy csak érintőlegesen említ. A kijelentés foucault-i jellemzőiről van szó.

Foucault *A tudás archeológiájá*ban[32] négy dologra hívja fel a figyelmet.

Az első, hogy a *kijelentés* annyiban más, mondjuk, a jelekhez képest, hogy nem vonatkozási pontja, hanem „vonatkozási síkja" van, melyet Foucault „lehetőségterületnek" vagy „mezőnek" is nevez.

A második, hogy a kijelentés alanya „nem egyéb meghatározott üres helynél, amelyet különféle egyének töltenek be", akik nem azonosak a kijelentés szerzőjével.

A harmadik szerint a kijelentés csak egy bizonyos „kijelentésmezőhöz" képest érvényes, mely kijelentésmezőt korábbi, a mezőhöz tartozó kijelentések alkotnak, melyben az adott kijelentésnek pontosan meghatározott helye és szerepe van.

A negyedik szerint a kijelentést „ismétlődő anyagiság" jellemzi, mely meghatározza a kijelentés önazonosságát is. Ez azt jelenti, hogy a „kijelentést ismételni lehet, de csak bizonyos feltételek közt". Az ismétlés révén a kijelentés nyomot hagy az „emlékezetben, vagy valamilyen térben". A feltételek a mezőben adottak, melyben önazonosságuk megmarad vagy eltűnik. („A Föld gömbölyű" kijelentés ismétlése nem azonos Kopernikusz előtt és után, de Kopernikusz után, ha nyomtatásban vagy szóban hangzik el – állítja Foucault –, ugyanarról a kijelentésről, illetve annak ismétléséről beszélhetünk).

Ha eltekintünk a tárgy és a nyelvi kijelentés síkjának zavaró összemosásától, az iménti négy kritérium valóban egyenként is magyarázhatja a ready-made-et. Ebben az értelemben a *vonatkozási mező*, melybe a ready-made és a hozzá társított „ez művészet" kijelentés illeszkedik, egybeesne az *értelmezői mezővel* (melyről többek között Danto is beszél). A kijelentés alanyai lennének a nézők és az interpretátorok, akik a tárgy látványa alapján az adott mezőbe (a művészetről tett kijelentések aktuális hálózatába) illeszkedő kijelentéseket teszik. Végül, ami a kijelentés azonosságát illeti, magyarázatot kaphatnánk arra, miért más a ready-made-hez társított kijelentés a hatvanas évek előtt és után.

De kínálkozhat egy másik megoldás is, melyet részben az iménti gondolatok sugallnak, részben pedig azok hiányosságai.

Vajon nem foghatnánk-e fel úgy a ready-made-et, mint egy eredetileg „puszta közönséges tárgyat", mely a művészet közegébe bekerülve és az adott közegben ismételve saját műalkotás voltára s ezen keresztül a művészetre mint olyanra (annak aktuális és korábbi értelmeire) vonatkozó kijelentéseket indukál? A ready-made-et mint tárgyat ebben az értelemben akár vizuális *jelként* is felfoghatnánk, méghozzá olyan jelként, melyhez nem egy konkrét jelölt vagy vonatkozási pont tartozik, hanem a művészetre vonatkozó aktuális kijelentések halmaza, illetve mezeje.

Mindezek alapján a ready-made felfüggesztett vagy, ha úgy tetszik, zárójelbe tett tárgy lenne, mely felfüggesztett tárgyi mivoltán túl magukból a róla alkotott kijelentésekből állna, s identitását ezen kijelentések hálózatában alkotná és változtatná meg.

A ready-made tehát amolyan *átmeneti identitású dolog* volna a tárgy és a róla – kontextusáról, feltételeiről és mibenlétéről – szóló vélekedések között. Sem nem csak a tárgy, sem nem csak a vélekedések, hanem ezek összegabalyodásának helye az adott értelmezői mezőben.

Ha pedig mindehhez Duchamp-nak mint „szerzőnek"[33] a szerepét is hozzávesszük – aki tudvalevőleg nem azonos a későbbi kijelentések alanyával –, úgy foghatnánk fel, mint olyasvalakiét, aki az első kijelentéseket teszi a ready-made és a művészet viszonya kapcsán. Duchamp kijelentéseit alapvetően a kétértelműség, a felfüggesztett jelentések han-

---

[32] Foucault, i. m., 112–136. o.

[33] Ez a státusz megint csak bizonytalan, hisz talált (vett), ám némiképp mégis átalakított és kiválasztott dolgokról van szó.

goztatása, az állítás és a tagadás egybemosása jellemzi. Mint ilyenek leginkább az ironikus kijelentésekhez állnak közel, melyeket *par excellence* jellemez az affirmáció és a negáció kibogozhatatlan kettőssége.[34]

Ha tehát Duchamp-ról mint saját ready-made-jének szerzőjéről és egyben interpretátoráról gondolkodunk, azt kell megállapítanunk, hogy az ő ready-made nevezetű dolgaihoz *ironikus kijelentések* társulnak. Vagyis ő nem mondja ki sem azt, hogy „ez művészet", sem pedig azt, hogy „ez nem művészet". Mint „affirmatív ironikus " (ahogy önmagát némi tetszelgéssel nevezi) meghagyja az állítás és a tagadás kettősségét. A ready-made-en keresztül tett kijelentése, mely egyben a művészetre és a műtárgyra vonatkozó „értékítéletként" lépett működésbe, ilyen értelemben nem más, mint *ironikus kijelentés*. Ez az ironikus kijelentés egyben – paradox módon – a huszadik századi művészet közegében *ironikus esztétikai értékítéletté* változott, vagyis olyan értékítéletté, mely bizonytalan és önmaguknak ellentmondó jelentéstartományai révén az ítéletet épp ítélet voltától (élétől, egyértelműségétől, vállalhatóságától) fosztotta meg.

Mindezek alapján cseppet sem meglepő a ready-made elméleti sikere, melyet az egyértelmű válaszokat amúgy sem feltétlenül preferáló modern és kortárs gondolkodás, s főként a kortárs művészetelmélet közegében vívott ki magának. Ugyanakkor az a szorongás sem meglepő, melyet a romantikus művész imázsához valamint az identitás- és kultúraképző művészet státuszához ragaszkodók számára a ready-made – mint a művészet mibenlétére vonatkozó bizonytalanság – mára már kitörölhetetlen szimbóluma jelent.

[34] Vö. Lovász Tünde: „Az irónia mint affirmáció és elutasítás kettős játéka (Kísérlet egy dekonstruktív iróniaelméletre)", in: *Gond*, 8–9. 117–130. o.

KERESZTESI JÓZSEF

ÚJ IDŐKNEK ÚJ DALAIVAL

Varró Dániel: Túl a Maszat-hegyen. Muhi András és a pacák birodalma

Varró Dániel első kötete, az 1999-es *Bögre azúr* egyszerre váltotta ki a közönség élénk figyelmét és a kritika elismerését. A kritikai értékelés során azonban lényegesen több szó esett a meggyőző költői tehetségről, a játékosságról és az üdítően friss hangütésről, mint a kötetben működő, akkortájt meglehetősen szokatlannak ható költészetfelfogásról. Mindehhez az is hozzájárulhatott, hogy a költői beszéddel kapcsolatos elvárásoknak létezik egy kulturálisan meghatározott, noha igen képlékeny halmaza, amelybe a *Bögre azúr* mint újító jellegű vállalkozás nehezen volt beilleszthető. Folytonosan változó elváráshalmazról van szó, melyet ilyenformán meglehetősen nehéz (és meglehetősen hiábavaló) munka volna aprólékosan leírni, ám a *provokáció* szerepe, úgy gondolom, e halmaz bővülésének központi szervezőelve. A költői köznyelv megújítása *ugyanis tipikusan modernista és provokatív* gesztus. A hagyományos költői köznyelvtől való eltérésnek mindenképpen radikálisan karakteresnek, radikálisan újszerűnek, illetve oppozíciós jellegűnek kell lennie (és persze ide sorolandó az újszerűséget a feledésbe merült tradíció aktualizálásában megvalósító *radikális archaizmus* is, melyet Szigeti Csaba erős líraolvasatai emeltek a köztudatba egy évtizeddel ezelőtt).

Ehhez képest Varró Dániel versbeszéde a legkevésbé sem provokatív. Ezen nem csupán azt értem, hogy hangütését tekintve nem harsány vagy szubverzív, hanem azt is, hogy a forgalomban lévő költői beszédmódokkal szemben (vagy hozzájuk képest) nem radikálisan oppozicionális karakterű. A szerző mindent tud, amit a költői technéről tudnia kell. Mindez ugyanakkor egy jól behatárolható és kifejezetten vállalt hagyományra épül. A versformák választásának gesztusa és a beszédmód a klasszikus mintákat követi – pontosabban a magyar irodalom oktatásának gerincét képező tananyagot. Sőt, úgy tűnik, Varró nemcsak követi, hanem interiorizálja is a klasszikus magyar irodalmi kánont. Anyanyelvi szinten beszéli ezeket a nyelveket (amire legjobb példaként a *Boci, boci, tarka* témájára írt, népszerű paródiákat lehetne felidézni), miközben nem kérdőjelezi meg, nem bizonytalanítja el őket, a parodikus játékossághoz nem kapcsolódnak a felidézett költői beszédmódok leváltására irányuló gesztusok.

Varró Dániel első kötete tehát belakott egy jól ismert, otthonos költői teret. Véleményem szerint nemcsak új színt jelentett a kortárs líra mezőnyében, hanem a költészet és a költőszerep „metafizikai" vonatkozásait zárójelbe tevő *játékosság* elementaritásának és a költői *munka* komolyságának a lehető legszorosabb összekapcsolásával sikeresen bővítette ki a magas költészettel kapcsolatos olvasói elvárások fent említett halmazát (érdemes volna ebből a szempontból

Varró Zsuzsa rajzaival
Magvető Kiadó
Budapest, 2003
208 oldal, 2290 Ft

megvizsgálni a kapcsolódási pontokat, illetve az eltéréseket a mintaként számba vehető kortárs szerzők, főként Kovács András Ferenc és Parti Nagy Lajos költészetét illetően). Az aránylag hosszú idő után napvilágot látott második kötet pedig mintha válaszként született volna arra a dilemmára, miszerint a hagyománynak *ugyanezen a terepén* kell létrehozni az első kötethez képest *valami mást*, valami újat. Minden értelemben sikeres válaszként, amellyel nemcsak a szerző, de az olvasó is messzemenően elégedett lehet.

Ebben az esetben azonban elsősorban a kulturális allúziók iránt fogékony, jó humorérzékkel megáldott felnőtt olvasóra gondolok: jogos kifogásnak tűnik, hogy a gyerekolvasót a *Túl a Maszat-hegyen* gyakran túlzottan nehéz feladat elé állítja, az utalások és poénok jelentős része egész egyszerűen nem neki szól. A mű mintha ugyanúgy alkalmi viseletként kapná magára a gyerekirodalom köntösét, mint ahogy a verses regény műfaját is paródiaként eleveníti fel. Furcsa, köztes beszédmód jön létre ezáltal, ami azonban mégsem hat zavaróan, mivel a tűzijátékszerű poénok erre nem engednek időt.

A verses regény mint műfajválasztás azért is lehetett kézenfekvő döntés, mert az egyik legfontosabb jellemzője, a történetet előrevivő epikai szál és a folytonos megszakításokat, kitérőket beiktató „fecsegés" kettőssége nem csupán műfaji sajátosság, hanem Varró Dániel költészetének is meghatározó vonása. A szerző itt alighanem a saját költői karakterének leginkább megfelelő műfajt találta meg (és ez a találkozás a verses regény géniuszának sem lehet ellenére, már ha van ilyen). A 9. fejezet bevezetése ars poetica-szerűen állítja elénk mindezt:

Már túl vagyunk a könyv felén,
És még csak nem is sejtem én,
Hová sodorja hőseinket
A rím szeszélye – ó, a rím
Veszélyes ám, barátaim!
Cibál, orrunknál fogva minket –
Lekvárra gondolunk, de jaj,
A rím, az azt mondatja: vaj.

S nem csak a rím, a lágy, a zsongó,
De például a gondolat,
Az is szeszélyes és csapongó –
(...)
Mert hát, mi mást esetleg untat,
Gondolni arra jó nekünk,
Emlékeket idézgetünk,
Mulattatjuk saját magunkat...
A beszéd erre is való.
Kis olvasók, fecsegni jó!

(119–120. o.)

A *Túl a Maszat-hegyen* Teslár Ákosnak szóló ajánlása szerint a szüzsé kidolgozásába az ajánlás címzettje is besegített. Akárhogy történt is, maga a mese, az epikai szál cselekményben gazdag és fordulatos: a főhős Muhi Andris megmenti a mesebeli ellenvilág, a Maszat-hegy, illetve Badarország népét a gonosz Paca cár uralmától. Szerepel a történetben emberrablás, árulás, fogolyszöktetés, kémkedés, mindent eldöntő ütközet, és természetesen számos jellegzetes mellékszereplő, valamint sok-sok kitérő, dal, limerik, verses betét. Azt, hogy a szerző mindenféle vargabetűket beledolgozott a verses regénybe, a műfaj nemcsak elbírja, de meg is követeli. Ráadásul maga a történet elbeszélése sem egyenes vonalú. Az *in medias res* kezdés egy kártyapartit ír le, melynek természetesen maga a szer-

ző-elbeszélő is résztvevője, és ide toppan be Muhi Andris. Jóval később tudjuk csak meg, hogy ez a jelenet időrendben valahol a történet közepe táján helyezkedik el.

A szöveg sodrása, a rímjátékok hatása alól valószínűleg az az olvasó sem vonhatja ki magát, aki nem elsősorban a poétikai bravúrokra és a költői játék finomságaira hegyezi a fülét. Varró Dániel rímtechnikája ugyanis helyenként olyan erős svunggal látja el a versbeszédet, hogy az önmagában is humorforrásként szolgál: „Már rossz gyerek volt cárevicsként, / S hogy a cárkorba átevickélt..." (61. o.) A kötetben előforduló kancsal rímek, kecskerímek, mozaikrímek különböző típusai remélhetően verstani szemináriumok anyagául szolgálnak majd a jövőben (s bár nem vagyok szakértő a témában, gyanúm szerint helyenként új rímtechnikai alfajok is megjelennek a *Túl a Maszat-hegyen* szövegében). Néhány példa, mutatóba: „trónbitorló" – „trombitált ő" (59. o.), „szipkaszárt" – „szitka szállt" (121. o.), „slemil kém – Emilkém" (183. o.), „messze, messze" – „fránya massza" (54. o.), illetve néhány súlyosabb eset: „elaludt – alul itt" (79), „ő lazán – ööö... izé" (203. o.), „jámbor arcú – újrajátsszuk" (147. o.), s végül egy szemrím: „tele te – delete" (181. o.).

Varró Dániel könyvét nem csupán a verselés elegáns, szellemes lendületessége jellemzi (ezt eddig is tudtuk a szerzőről), de – ami epikai műfaj esetén legalább ugyanilyen fontos – az elbeszélés gördülékenysége is. Példaként a 10. fejezet remekbe szabott párbeszédeit emelném ki („»Mit rág?« – Jelentem, kiflicsücsköt. / »Ezt mellőzhetné, titkos ügynök.«" – 149. o.). A kötött formával folytatott küzdelem eredményeképpen úgy születik meg a könnyed és világos dikció, hogy a kész szöveg végül e küzdelemnek semmilyen nyomát nem hordozza magán. Ez annál is komolyabb teljesítmény, mivel a szerző szemmel láthatóan nagy kedvvel táncol gúzsba kötve: nem hajlandó ugyanis semmiféle verstani kompromisszumra, az elbeszélés „alapszólamául" választott Anyegin-strófák mindvégig tanári módon, szabályos rendben sorakoznak, csakúgy, mint a további műfajparódiák választott versformái, a 6. fejezet Badarország furcsa lakóit bemutató dantei tercinái (ahol az *Isteni Színjáték* és az angol nonszensz költészet különösen mulattató elegye jön létre), illetve a 12. fejezet döntő csatajelenetét megéneklő homéroszi hexameterei.

E két leglátványosabb, egy-egy fejezetnek nemcsak a versformáját, de a hangütését is meghatározó vendégforma mellett (lásd például a csatajelenet többsoros, hosszú eposzi hasonlatait) a költészettörténeti vonatkozások rendkívüli gazdagságát hívják elő a fejezetek elején szereplő mottók (melyekben szembetűnően magas a tizenkilencedik századi magyar költők aránya: Petőfi, Arany János és Arany László mellett szerepel itt Bajza, Reviczky, Tompa, Vörösmarty), illetve a szövegben elhelyezett reminiszcenciák. Ezek közül *A Bús, Piros Vödör dalát* emelném ki, mely József Attila *Születésnapomra* című versének újabb kitűnő paródiája (egyébként lassan ideje volna számba venni és összehasonlító elemzésnek alávetni az ide vonatkozó szövegeket; a *Születésnapomra* valószínűleg a magyar költészet egyik legtöbbet parodizált darabja, úgyhogy tanulságos kísérletnek tűnne alaposabban feltérképezni ennek a hagyománynak a kialakulását).

Már az előhangból világosan kitűnik, hogy a szerző ragaszkodni kíván a műfaji konvenciókhoz – ám ugyanekkor e ragaszkodás nyomatékos hangsúlyozásával ironikus viszonyba is lép velük:

El is kezdem. Csak még előtte
El kell egy kérést mondanom.
Múzsám, te szőke bombanő, te,
Puszild meg, ó, a homlokom!
Így kérik mind a Múzsa nénit
a költők, mert ő súgja nékik
Az összes rímet, ötletet,
Mit aztán versbe költenek.

(7. o.)

Hasonlóképpen utal a kötelező kellékként elővezetett álomjelenetre is:

Hiszen az köztudott dolog,
Hogy jólnevelt verses regényben
A legtöbb költő így csinál,
Így Haidke Byron bácsinál,
Vagy így Tatjána is szegényke,
Kit józanul és hanyagon
Elutasított Anyegin.

(89. o.)

A költői versengés megjelenései hasonlóképpen derűs színezetet nyernek. A *Túl a Maszat-hegyen* telis-teli van különböző meseidézetekkel, amelyek többnyire tisztelgő gesztusok a műfaj mintaadó klasszikusai előtt. A legfontosabb – hisz a történetben elfoglalt szerepét tekintve kiemelt jelentőségű – ezek sorában a Nemes Nagy Ágnes-féle titkos út, amelyen Muhi Andris átjárót talál a két világ, Buda és a Maszat-hegy között. (Szintén fontos dramaturgiai pillanatban lép színre Tóth Krisztina Virágevő Zsiráf Dezsőjének a kötetbéli pandanja, Lecsöppenő Kecsöp Benő is; az utóhangban egyébként a szerző illőképp köszönetet is nyilvánít az ihlető forrásért, mint ahogy az Anyegin-strófát újra a köztudatba emelő *Paulus* szerzője, Térey János előtt is.) A mese-reminiszcenciák leglátványosabb gyűjteménye azonban nyilvánvalóan a hetedik fejezet első része:

...szerbusz, kedves kis mesém.
Bevallom, hogy nekem te tetszel,
Szeretlek téged írni én.
Mi hozzád képest Harry Potter?
Afféle könyv már sok kopott el...

(83. o.)

A narrátor a Harry Potter-szériáról szóló rövid, ám kimerítő eszmefuttatás után (melynek végén azért bejelenti: „Várom is már a folytatást" – 84. o.) a nemzetközi és a magyar meseirodalom klasszikus alakjait idézi meg, balladai, Villonra hangolt Anyegin-strófákban, Kipling, Tolkien és Milne hőseitől a Kormos-, Csukás István- és Lázár Ervin-figurákig. A kilencedik fejezetben aztán e szelíd költői versengés „komolyabb" példájával találkozhatunk:

...Ó, Odüsszeusz,
Mi volt a megpróbáltatásod,
Te lelemények, régi, vásott
Görög, te bongyor nőfaló,
Ehhez képest? Mi egy faló
Egy zsiráfmadárhoz? Mi Trója
A Maszat-hegyhez?...

(139. o.)

Aligha elegendő azonban annyit leszögezni, hogy a *Túl a Maszat-hegyen* erősen intertextuális, illetve hogy ezernyi más szöveget játékba von. Az intertextualitás tényének a felismerése (tekintve, hogy ez a tény az utóbbi kétezer év jelentősebb szövegeire egyként jellemző) önmagában nem túlságosan termékeny értelmezői gesztus, amennyiben nem teszünk kísérletet arra, hogy az adott mű szövegközi utalásainak a tétjét rekonstruálni próbáljuk. Varró Dániel verses regényében például a szerző figurájának az előtérbe helyezése kölcsönöz különös súlyt ezeknek.

A verses regény fontos műfaji jellemzője, hogy a (szerző személyével azonosított) elbeszélő figurája főszereplővé lép elő. A *Túl a Maszat-hegyen* az ajánlást és az előhangot követően szintén a narrátor elbeszélésével kezdődik, a kártyaparti már említett jelenetével. Ennél is fontosabb azonban, hogy az elbeszélés során a narrátor sosem húzódik a háttérbe, sosem válik a történések személytelen előadójává, hanem mindig ő maga, az ő tapasztalatai képeznek fontos vonatkoztatási pontokat:

Ki figyelte meg, hogy a nátha
Sorrendje voltaképp kötött?
Előbb a torka fáj, utána
Lázas, taknyos, végül köhög
Akár heteken át az ember –
Krákog, moziba járni nem mer…

(52. o.)

Az eszmefuttatás ezek után másfél strófán keresztül a mozilátogatás témakörét taglalja. Ez az a fecsegés-struktúra, amely a voltaképpeni történet főhősével azonos súlyú szereplővé avatja az elbeszélőt. A történet elmesélésének a folyamata szintúgy valamiféle cselekményt képez, akárcsak maga a történet. A kitérők mellett fontos szerepet játszanak még a betétként beépített részek, mint például a dantei Pokol lehengerlő badarországi paródiáját nyújtó limerikciklus, Muhi Andris beszélgetése az állatokkal vagy a *Maszat-hegyi naptár*. Ezek voltaképpen intakt, többnyire önálló művekként is publikált szövegek, amelyekben a szerző gyakran el-elrugaszkodik a gyerekekhez szóló, mesemondói hangütéstől, méghozzá a groteszk, abszurd, helyenként morbid humor irányába. A teljes kötetre jellemző elbeszélői hangnem ennek folytán valamelyest többárnyalatú, vegyesebb lesz, ami – megítélésem szerint – nem válik kárára a verses regénynek.

A költő-elbeszélő mindazonáltal nem csupán szereplője, hanem ura is az itt megjelenített világnak. Nemcsak a nézőpontját tekintve, amikor például meggondolásra méltó, sőt, életvezetési elvként is minden bizonnyal jól használható szentenciában oldja fel a regény világát meghatározó indulatok gerjesztette feszültséget („Hisz tévút mindkét út, bocsok, / A szappan és a rút mocsok" – 143. o.), de közvetlenül a cselekmény szintjén is: végül az ő tehenes füzete lesz az álnok Paca cár végső börtöne. Az a füzet, amelybe a mindent eldöntő ütközet résztvevőjeként az eseményeket jegyezte. Minden szál a Varró Dani nevű narrátor kezében fut tehát össze, még akkor is, ha időnként színlelt ijedtséggel konstatálja, hogy nem egészen ura a helyzetnek:

Makula bácsi gúzsba kötve
Hevert a Szeplő utca ötbe
(Vagy hétbe, na… tudom, csak ím,
Megviccelt már megint a rím)

(122. o.)

Ne higgyünk neki. Régi zsonglőr-trükk ez, ránk ijeszt, úgy tesz, mintha leejtené a labdát, de az utolsó pillanatban persze elkapja. A *Túl a Maszat-hegyen* legfőbb erénye nem a szerző virtuozitásában rejlik, hanem éppen ebben a magas fokú költői tudatosságban. Aprólékos műgond érződik a szöveg egészén, az a műgond, amely végső soron megteremti a fecsegés spontaneitásának a látszatát.

Varró Dániel sikeres választ adott az első kötete által felvetett kérdésekre. A pálya további állomásait persze nehéz volna megjósolni, de ebben a pillanatban legalább két lehetséges irány kiolvasható, amely kijelölheti a Maszat-hegyen túli utakat. Az egyik a verses epikáé, a másik az angolszász nonszensz líra iránti vonzódásé. Hogy végül ténylegesen merre mozdul tovább ez a költészet, nem tudható. Annyi azonban bizonyos, hogy nem túlzott elvárás további komoly teljesítményeket remélni a szerzőtől, mint ahogy az is nyilvánvaló, hogy Varró Dániel ezzel a munkájával végérvényesen maga mögött hagyta az első kötet kijelölte helyet, a kiváló formaérzékű, ígéretes pályakezdő státuszát.

SELYEM ZSUZSA

GLISSANDO

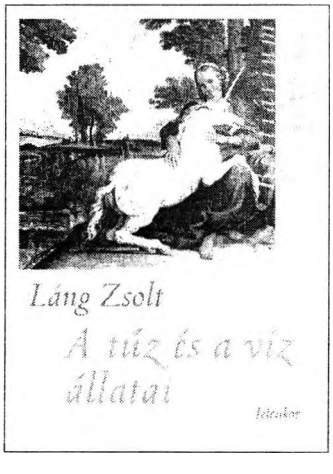
Láng Zsolt bestiáriumairól

(Bevezetés)

A múlt század hetvenes éveitől kezdve a történelem megírtságára, a különféle narrációk tényteremtő erejére irányult a figyelem, s még ha a kérdés Hayden White-i megközelítése egyre vitatottabb is, a történész számára aligha adott a múltról való tudás egyértelműsége, a „források" magától értődő használata. Láng Zsolt négykötetesre tervezett *Bestiárium Transylvaniae* című regénye eddig megjelent első és második-harmadik kötetének[1] történelemszemlélete, noha irodalmi megformálás lévén, veszít is a múlthoz való hozzáférés problémájának feszültségéből (kortárs történészek alkalmasint nem veszik komolyan), a maga konkrét 16. századi erdélyi (és moldvai és számoszi és velencei stb.) történeteivel, ezeknek a történeteknek aszerinti változékonyságával, hogy ki meséli őket, nemcsak arra ébreszti rá az olvasót, milyen keveset tud bizonyos történelmi eseményekről, hanem arra is, milyen kevéssé ismeri egyazon történet különféle arcait. Mind az irodalom, mind a történelem értelmezésének tétjéhez, értelmezettségének belátásához termékeny szempontokat kínál. A regények megközelítésének itt következő kísérlete csak jelzi ezt a nagyobb kontextust, az elemzés konkrétan egyetlen, jóllehet sokfelé ágazó kérdésre koncentrál: milyen a *Bestiárium* eddigi köteteinek prózatechnikája, hogyan viszonyulnak a történetírás történetiségéhez, valamint ahhoz a történetiséghez, amely a *Bestiárium* írását, a kötetek egymástól eltérő szerkezetét, e különbségek közötti kapcsolatot befolyásolta.

(Emlékezetfelejtés)

„Oedipus sorsát egyes szám első személyben mesélik el nekünk. Ki az, aki mesél? Oedipus. Igen, ő mesél, jelen időben. Oedipus, a Halhatatlan. Mi más volna ez, mint a legteljesebb emlékezés?! A múlt jelenné tétele" – írja Láng Zsolt *Időlátó* című esszénovellájában,[2] melyben megjelenik a *Bestiárium* második-harmadik és az első kötet történelemhez, múlthoz viszonyulásának különbsége, amit a zenei szaknyelvből vett kifejezéssel, a *glissandó*val jelölök.[3] „A múlt jelenné tétele" – a múltból jelenbe-csúszás (és jelenből múltba röpítés, mindenképpen: jelen és múlt közötti oszcilláció) az, ami új a korábbi regényhez, *Az ég madarai*hoz képest – de talán nem új a még csak találgatható tetralógia-koncepcióhoz képest.



Jelenkor Kiadó
Pécs, 2003
405 oldal, 2900 Ft

1 *Az ég madarai*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997.; valamint *A tűz és a víz állatai*, Jelenkor, Pécs, 2003. – A hivatkozások a továbbiakban ezekre a kiadásokra vonatkoznak.

2 In: *A szomszéd nő*, Koinónia, Kolozsvár, 2003. 18. – A hivatkozások a továbbiakban erre a kiadásra vonatkoznak.

3 Glissando: (két, egymástól bizonyos távolságra fekvő hang között) csúszva.

Amiből egyelőre annyi látszik, hogy az *ég*, a *levegő* alapelemében a múlt, a befejezett múlt történik (a regény centrális figurái meghalnak abban a régmúlt 16. századukban), a *tűz–víz* alapelemhez a jelenné tett múlt társul. (Ergo, logikus az volna, ha a negyedik könyv, a *föld* alapelemében a *jövővé vált múlt* legyen. A legfélelmetesebb, kedves olvasók, ezek szerint még hátravan.)

Az *Időlátó* című Láng-szövegben Oedipus történetével az *emlékezetfelejtés* oximoron-alakzata bontakozik ki. (A magyar nyelvben nem létezik ez a szó, Láng sem írja le, a német nyelvben, amely az *Időlátó* talált kéziratának helyszínéből, a bécsi Strudlhof-lépcsőből következően a történet kontextusa, a német nyelvben van hasonló szerkezetű kifejezés, a *Hassliebe*.) „Oedipus" kézirata azzal kezdődik, hogy anyja második nevét az Emlékezet istennőjétől kapta, Mnémosynétől, és legszebb meséi is Mnémosyné lányairól, a Múzsákról szóltak, „akiknek megvolt az adományuk, hogy a Feledés édes dalaival vigasztalják a gyászolókat". (*A szomszéd nő*, 5.)

Az anya történetei révén az emlékezet felejtéssé válik, Oedipus viszont egy kocsmai sérelem miatt elindul, hogy a felejtést emlékezetté tegye. Van-e jelentősége annak, hogy Oedipus a Mnémosyné lányairól szóló felejtő meséket nem az igazi anyjától hallja? A nem igazi anyát identifikálják-e azok a történetek, melyeket az emlékezetfelejtésről mond Oedipusnak? Freud felől túlságosan is nyilvánvaló, hogy az Oedipus-szindróma sarkalatos pontja a „nem igazi anya". Az anya, aki megvonja magát. De van-e a Mnemosyné lányairól szóló feledtető meséknek szerepe abban, hogy a mesélő „nem igazi"? Mi az emlékezetfelejtés-mesék szerepe abban, hogy Oedipus elindul a múlt feltárásának számára iszonyú következményekkel járó útján, melyeken mindazt megteszi, amitől menekül?

Oedipus életútján a múltban elhangzott jövő történik meg. Láng Zsolt Freud emblematikus Oedipus-értelmezését jeleníti meg, anélkül, hogy annak a szabadságra vonatkozó siralmas konzekvenciáit problematizálná. Szépirodalmi műről lévén szó ez nem kritikai észrevétel, pusztán leíró – különben is, Láng szövegében Oedipus az *idő*, a történet, a mese kérdése felől érdekes. Rejtett Borges–Hérakleitosz-idézet révén – „Nézem a folyót, mely idő meg víz" (J. L. Borges: *Ars poetica*) – azt a választ sugallja, hogy az idő eszerint folyó mínusz víz. Nem sok. De nem ezt az aritmetikai műveletet hajtja végre Oedipusa, hanem a másikat: a folyóból vonja ki az időt, hogy megkapja a tengert, a nászt a nővel, akiről utóbb, sajna, kiderül a múlt, hogy Iokasté nem más, mint a megjósolt anyja. Láng verziójában Oedipus tragikus vétsége a tengerezés, a szerelem mint „megálltidő"-klisé, múlt és jövő egymásba omlása. Útja, amitől ő Oedipussá, az emberiség kollektív emlékezetének Oedipusává válik, ebben az elbeszélésben az idő megtapasztalásának útja, önmaga fölismerése a négy lábon közlekedő gyermekben, a kétlábú felnőttben, a botra támaszkodó (és nem a dagadó nemi szervű) öregemberben. Freud a történetet univerzalizálta, minden emberi viselkedés magyarázóelvét látta benne. Láng a már egyetemesített történetet megpróbálja individualizálni, visszatenni a történetbe az időt a „talált kézirat" fikciójával, aminek a segítségével két (három) elbeszélőt nyer: az egyik az egyes szám első személyű Oedipus, a másik az egyes szám első személyű narrátor, aki (Doderer) Strudlhof-lépcsőjén úgy dönt, hogy közreadja Oedipus történetét.

A múlt csak személyek (vagy személyesre kitalált narrátori szerepek) számára hozzáférhető – ebben különbözik a *Bestiárium* második-harmadik kötetének pszeudo-párbeszéd-konstrukciója az első kötet pszeudo-mindentudó narratívájától.

Az ég madarai narrátora rejtett, úgy tűnik, mindent lát és tud a klasszikus értelemben – Láng könyvében viszont ez nem valamiféle visszaesés egy régimódi mesélési stílusba, nem reflexióhiány, hanem a tetralógia-koncept precízen kitalált első fázisa, amikor is az ég madarai által körüllengett történet a befejezett múltban játszódik. Azért nevezem ezt a narratív technikát pszeudomindentudónak, mert – és ez a második-harmadik kötet megjelenésével sokkal tisztábban látszik, mint nélküle – a mesélő ugyan egy percig sem hezi-

tál azzal kapcsolatban, hogy helyesen mondja-e el történetét, viszont tudását mégis korlátozza azáltal, hogy egyik szereplője, Sapré báró kezébe adja a történet fölötti hatalmat. Róla viszont tudja a mesélő, hogy: „bár ismerte a történet kezdetét és végét, képes volt egyetlen pillanatba sűríteni annak valamennyi elemét, elveszítette biztonságát" (*Az ég madarai*, 76.); „az esze hiába működött olyan pontosan, a történetbe belemerítkezett maga is, és a test mulandó anyagának kisugárzásában titokzatos szellemek elevenedtek meg, és támasztottak láthatatlan örvényeket; ő pedig e szellemeket nem vonta uralma alá" (*Az ég madarai*, 100.); „a maga kreálta história nemcsak a balsorsnak kiszemelt népet csalta kelepcébe, hanem őt magát is messzire sodorta céljától". (*Az ég madarai*, 228.) A regény nyitva hagyja a kérdést, hogy Sapré báró bekalkulálta-e saját halálát (a sóvárgott Xéniáé mellé), vagy azért került erre sor, mert másképp nem tudta volna elérni célját, a totális szerelmi birtoklást. És a befejezett múlt regénye számára nem kérdés, hogy mi köze az elbeszélőnek Sapré báróhoz, ehhez a 16. századi fiktív figurához.

A pszeudopárbeszéd-szerkezet a tűz-víz együttgondolásának, az emlékezetfelejtés alakzatának, múlt és jelen, a történelem alakítása és följegyzése kettősségének az elbeszélés szintjén történő megjelenítése. Reinhart Koselleck idézi Eichendorff báró *bon mot*-ját a 19. század elejéről: „Van, aki csinálja a történelmet, és van, aki feljegyzi."[4] „Rendelkezésünkre áll-e a történelem?" – kérdezi Koselleck tanulmánya címében. Rendelkezésünkre áll-e, hogy „csináljuk a történelmet", és rendelkezésünkre áll-e, hogy leírjuk? Nem azért teszi fel a kérdést, hogy válaszoljon, hanem hogy megértse és megértesse a problémát. Történeteket mond arról, amit úgy nevezhetnénk a fenti különbégtevés mintájára, hogy a történelemhez való aktív, illetve receptív viszonyulás. Eredménye nem valamiféle tézis, hanem egy dinamika, valamiféle dialogikus viszony megfigyelése: „De végül is minden történethez legalább ketten kellenek, és a történeti idő jellemzően olyan tényezőket produkál, amelyek kivonják magukat az emberi rendelkezések alól. Bismarck tisztában volt ezzel, és sikert aratott; Hitler nem akarta tudomásul venni, és elbukott."[5]

A történelem alakulásában viszonylag kevés szerepe van az individuumnak, megismerését is annyi szempont befolyásolja, hogy aligha rendelkezhet a múltra vonatkozó, döntéseihez minimálisan szükséges megbízható tudással. És ha ez végkövetkeztetés, nem beszélhetünk az individuum szabadságáról a történelem viszonylatában. Koselleck nem erre a negativista konklúzióra jut: „Az ember felelős azokért a történetekért, amelyekbe belekeveredik, akár tehet a tetteiből fakadó következményről, akár nem."[6] Láng Zsolt regényének második-harmadik kötete az elsőhöz képest éppen e tekintetben jelent változást: míg ott azt a konstrukciót működteti a mindentudó, de Saprével szemben passzív, alávetett elbeszélő, hogy a történet uralható[7] egy olyan démonikus hatalommal rendelkező figura által, mint Sapré báró, itt a felelősség és általa a szabadság kérdése megjelenhet a pszeudo-dialogikus szerkezet révén. Eremie atya ugyan Saprénak pusztán valamiféle ellenpontja (az uralkodáshoz, a másik fölötti hatalom gyakorlásához képest ugyanazon tengely mentén, az aktivitás-passzivitás ellentétes pólusain helyezkednek el), az ő történeteit hallgató figura, az az „én", akiről szinte semmi nem derül ki a regény folyamán, csupán azáltal, hogy jelen van, olykor mesélésre biztatja Eremiét, vagy megjegyzi, hasonló dolgokat tapasztalt maga is, ha garantálni nem is garantál semmit, de a felelősség terét létrehozza. Egyszerűsítve: még ha Eremie figurája az „ártatlan", „gyermeki", „tiszta", „áldozat" mintájába van is illesztve (amin a regény alapján olyan szerepet érthe-

---

4 Reinhart Koselleck: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája.*, Hidas Zoltán (ford.), Atlantisz, Bp., 2003. 300.

5 Koselleck, i. m. 317.

6 Koselleck, i. m. 318.

7 Még ha az uralkodásba belepusztul is a végén – de magával pusztítja az angyali Xéniát is!

tünk, amely számára sem saját cselekedetei, sem az általa mesélt történet, sem a körülötte történő események esetenként „ártó" – rosszat okozó, pusztító – jellege nem tudatosulhat), a beszélgetőtársa nem ilyen ártatlanra van kitalálva,[8] ezzel pedig lehetősége nyílik arra, hogy meghallgatván Eremie történeteit, felelősséget vállaljon értük.

(Bestiárium)

A *bestiárium* mint műfaj a múlthoz való viszony, a hatalom és szabadság, a *res factae* és *res fictae* dinamikája felől adhat új értelmezési lehetőségeket. Láng Zsolt *Bestiárium*a egy elmúlt történelmi korszakhoz az adott korszak egyik beszédmódján, egyik műfaján keresztül közeledik, illetve ezt a műfajt a kortárs irodalmi szövegformálási technikákkal átalakítva, a múlt jelenbe hozását kísérli meg.

A középkori bestiáriumok extenzív szóképek voltak: állatokat írtak le adott morális konzekvenciák levonása céljából, anélkül, hogy az állatoknak bennük bármilyen szerepe lett volna. Az állatok külső és belső *konstans* tulajdonságait sorolták fel. Nincs „fejlődési bestiárium". Vagyis az *idő* hiányzott ezekből a szövegekből. A moralitás illusztrációiként a hatalom örökérvényűségét hivatottak alátámasztani. A szöveg szereplői (az állatok) tanulságnak alárendelt szerepe egy esszencialista gondolkodás markere: semmi tétje, hogy az állatok valóban olyanok voltak-e és úgy viselkedtek-e, ahogy a bestiárium megjeleníti, léteztek-e egyáltalán, pusztán az általuk érzékeltetett elvont tanítás volt a lényeges. A fiktív–valós pár is a hatalmi diskurzusok szerint alakult. A régi bestiáriumok szerzői azt sem tartották fontosnak, hogy az állatokat ismerjék: korábbi könyvek szolgáltak ismereteik egyedüli forrásául (például az idősebb Plinius művei, Aldrovandus, Orcinus, Szent Hilarius, a Biblia, Gelei, Apáczai).[9] A műfaj tekinthető onnan is, hogy valamiféle tudományos kíváncsiság hozza létre őket, mely a hiányzó adatokat a képzelet segítségével pótolja, és onnan is, hogy a Szent Hivatal propagandára alkalmas eszközt talált egy olyan helyzetben, amikor a nép már ráun a szentek életével való példálózásokra. Ez utóbbi perspektívából a bestiárium a szellemi uralkodás műfaja: az egyén idomítása a hatalom szolgálatára, a gondolkodásmód befolyásolása, az öncenzúra bekódolása az egyén önmagához való viszonyába.

Mit tesz Láng Zsolt ezzel a műfaji örökséggel? Először is megformálja, arcot és vágyakat ad annak a hatalomnak, amelyet úgy talál ki, hogy képes legyen befolyásolni a történelmi eseményeket. Sapré báró nélkül az erdélyi fejedelem, Zsigmond egy lépést sem tud tenni, vagy csak olyan lépést tesz, melyet Sapré akar. Ekkora hatalommal csak démonikus erővel felruházott ember rendelkezhet, illetve csak az ilyen hatalmat birtokolni vélt emberről lesz hihető, hogy képes befolyásolni a történelmet. *Az ég madarai* második bekezdésében az elbeszélő siet is rögzíteni a démoni erőkkel kapcsolatos „tényállást" – ehhez egy korhűnek vélhető konvenciót konstruál, ugyanakkor az azóta végbement gondolkodásmódbeli változást is jelzi: „Kincses eszességét vajákosságnak nevezték a környék népei; róla pedig azt tartották, hogy eladta lelkét az ördögnek, s cserébe a bűbájosság és rontó mesterkedések titkos tudományát kapta." (*Az ég madarai*, 9.) A második-harmadik kötetben a történelmi eseményeket nem alakítja a mesélő Eremie atya, csak szemléli a tűz angyala általi elragadtatásban – kivételt képez az a hely, ahol Eremie látomása Vazul látomása lesz.[10]

---

8 *If any* – bár a továbbiakban azt az értelemzést javasolom, hogy ez a hallgató figura csak ebben a regényben tűnik üres helynek. Más Láng-műveket figyelembe véve – és ez prózapoétikájának egy újabb, hihetetlenül következetes aspektusa – a hallgató narratív identitására is fény derülhet.

9 A felsorolás Láng Zsolt előszavából való. (*Az ég madarai*, 6.)

10 „Eckhardt mester" beszélget Hans Holbeinnal, eközben Vazul előtt megjelenik a „Tamaril" (az az állat, amellyel vissza lehet találni a múltba, az egyetlen olyan lény, amelynek mindegy, vízben vagy tűzben él *[A tűz és a víz állatai*, 278–279.]) – de ez látomás a 470 évvel később élő Eremie látomása. Vazul nem is tudja szétfoszlatni, aztán éjszaka odalopózik az éppen készülő Erasmus-portréhoz (mert, mint később erről szó lesz, Eckhardt mesternek ebben a regényben Rotterdami

Az első kötet tizenkettő, a második-harmadik tizenhárom fejezete egy-egy állatról kapta a nevét. Az állatok sokkal kevésbé egzotikusak, mint amire várna (vagy amire a regény első olvasása után emlékszik) az olvasó: a leírás módja és a nekik tulajdonított cselekedetek, viselkedési módok valamint a regények szerkezetében játszott kitüntetett szerepük teszi őket csodás lényekké. Jelként funkcionálnak, nem közvetlenül kipréselhető tanulságok szolgáltatóiként. Neveik hol egymással összefüggésben nem lévő szavak egymáshoz ragasztásából származnak (porverebek, pernyemadár, fénymadár, bagolyhal, tűzféreg, naphal stb.), hol különféle tradíciók szimbolikus alakjainak nevei (az *Ezeregyéjszaká*ból való a rúkmadár, a Kharisz pedig a görög mitológia grácziáinak transzponálása víznyelővé), egyetlenegyszer pedig létező állat neve szerepel – pelikán –, mely azonban az európai tradícióban szimbólumként kanonizálódott. Az egymáshoz ragasztott szavakból lett „állatok" narratív identitást nyernek: megjelenésük az ismert jelenségektől (például az út pora) halad a fantasztikum felé, anélkül, hogy a szöveg bármiféle jelzést adna arról, hogy kiléptünk a fikció terébe; ezek a fiktív állatok bele vannak mesélve a valóságosként tételezett dolgok közé.

(pelikán)

A regény mind a huszonnégy-huszonöt[11] állatát (fejezetét) izgalmas feladat volna elemezni, de ezúttal érjük be eggyel, a pelikánnal. *Az ég madarai*ban a *(csendmadár)* fejezetben jelenik meg Sapré előtt, amikor az végre Xénia nyomára akad, és arra vár, hogy a lány fölkerüljön a föld alól, ahol az időn kívül élt Péter páterrel, a földlakók emlékezetvesztett, elállatiasodott (vagy inkább elnövényiesedett? – hiszen a regényben a történelmi figurák viselkedése sem túlságosan emberi) lényei között. Messziről látja meg a madarat, s arra gondol, ha feléje repül, „jó ómen lesz". Ez meg is történik, szinte súrolja Sapré bőrhintója fedelét. A kötet utolsó fejezete a *(pelikán)*, de a szó nincs leírva benne, csak az őt emblematikus pozíciójában ábrázoló mozaik: „hófehér, koronás madár, amint csőrét begyébe döfi". (*Az ég madarai*, 219.) Xénia szülőházának romjai között talál rá. Életének további részét azzal tölti, hogy ezt a mozaikot rekonstruálja. A pelikán körüli ábrák tartalmazzák a „világot", a regényt, benne van Sapré is. Itt fordul át a regény narratívája, a pelikános mozaik újbóli összeillesztésekor: „most nem félt tőle Xénia, mert tudta, hogy ebben a felbolygatott, szanaszét hányódott világban a báró eltévelyedett ember". (*Az ég madarai*, 224.) A pelikán azért lehet alkalmas a regény narratívájának e kitüntetett szerepére (a *myse-en-abime*-ra), mert korántsem egyértelmű szimbólum: részint tisztátalan állat, Ézsaiás könyvében a puszta, romos helyek lakója (Ézs, 13, 21; 34, 10-11), részint az önfeláldozó szeretet, ekként Krisztus szimbóluma.[12] Saprénak, a pelikán-szimbólumhoz hasonló ambivalenciával, hatalma van arra, hogy embereivel keresztre feszíttesse magát, akik vérszemet kapva Xéniát is fölfeszítik. A narráció szempontjából itt a pelikán mégiscsak valamiféle példázatként működik. Nem a szó klasszikus értelmében, mely a hatás, a befogadás felől közelíthető meg; a pelikán példázata a regényen belül maradva egy olyan történet számára válik példázattá, mely a vallásos világkép, illetve a középkori írástechnikák számára teljesen ismeretlen módon formálja meg az emberi vágyakat.

*A tűz és a víz állatai*ban a pelikán szó szintén nincs leírva, mégis ez a madár az egyik intenzív kapcsolódási pont a két *Bestiárium*-kötet között. Eremie atya Kolozsvár felé tartó

Erasmust hívják), és elmázolja a portrén ma is látható elmázolt szöveget. Eremie nyilván tudja, melyik szót tüntette el Vazul az ő látomása hatására mind a mai napig: „Boldogság". (*A tűz és a víz állatai*, 292.)

[11] A bizonytalanság onnan ered, hogy a második-harmadik kötet Tamárionja és Tamarilja, a hidegtűz és a tűzvíz-lény talán ugyanannak a figurának/jelenségnek (két ember kapcsolatának) különböző megjelenési formái.

[12] Vanyó László: *Az ókeresztény művészet szimbólumai*, Jel Kiadó, Budapest, 1997. 245–247.

útján a tölgyesi vasútállomáson két könyvet vásárol, melyek közül az egyik *Az ég madarai*: „borítóján sok-sok madár ácsorgott békésen, előtérben egy kibillenthetetlen nyugalmú gödénnyel". Hogy Eremie nem pelikánt mond, hanem a régies „gödény" változatot említi, szintén a precízen fölépített narráció eredménye: a román szerzetes magyar szavainak jelezniük kell valahogyan az idegenséget, ezért úgy van kitalálva, hogy lelki vezetőjétől, Miklós atyától tanult meg magyarul, aki ilyen régiesen beszélt.[13]

Tölgyesen Eremie a hat óra várakozási időt a csatlakozásig azzal tölti, hogy meglátogatja a város állatkertjét, ahol egyetlen ketrecbe van bezsúfolva a sok madár, a sasnak a földön van a fészke, mert fent már nem jutott hely, mellette a „búskomor" gödény, mely egyszer csak kitárta szárnyát, mintha repülni készülne, „aztán unottan ismét összezárta", ott a páva is, és ott van a rúkmadár, fél szárnnyal, a megmaradt is el van törve, és sír. (*A tűz és a víz állatai*, 85.) Példázat ez is, „részben az egész" alakzat: a tűz-víz bestiáriumának reflexiója az ég bestiáriumára, a jelenből nézett múlt képe ez a befejezett (bezárt) múltról. De ez sem egyirányú: figyeljük meg a kiazmust, hogy a jelenben archaikus szóval jelöli azt, amit a befejezett múltban a mai nyelvhasználat kifejezésével nevezett meg. A „gödény" a mérleget a múlt felé billenti.

(szentenciák)

Mi történik a bestiárium-műfajból adódó szentenciákkal? Megjelennek, de nem kitüntetett helyen, vagyis egy történet végén, hanem itt-ott szétszórva: „Mindig lesznek oktalan reménykedők, és mindig lesznek, akik rászedik őket." (*Az ég madarai*, 105.); „Aki fennen tündököl, alant kell megtalálnunk." (*A tűz és a víz állatai*, 338.) A kortárs olvasó számára olykor már tárgyuknál fogva is anakronisztikusak, így szerepük aligha lehet az oktatás-nevelés. Megfigyelhető, hogy a szentenciák a két kötetben különféleképpen viselkednek – míg az elsőben, mondhatni, natúr állapotukban jelennek meg, a bölcsesség-irodalom gazdag közhelytárából merítve, meghagyva őket a maguk totalizáló hasztalanságukban, amivel a narráció illeszkedik a középkori mindentudó, a történések fölött álló, a helyes megoldást ismerő, de példaanyagában didaktikai célokból éppen az elbukást illusztráló elbeszéléstechnikáihoz.

*A tűz és a víz állatai*ból fent idézett szentenciára Eremie úgy hivatkozik, mint igére, vagyis Szentírás-idézetre, pedig, tudtommal, ez leginkább egy mágikus formulának a torzított változata. De van itt Társziszi Szent Gergely-szöveg,[14] Pál apostol *zsoltára*, ál-idézet Ézsaiástól, miszerint a nők boszorkányok; találni nonszensz idézetet a *Septuagintá*ból (vagyis az ótestamentum görög fordításából): „Megnézem a napot és a holdat, majd megcsókolom kezemet, és elégedett vagyok magammal." (*A tűz és a víz állatai*, 287.) A rejtett és csúsztatott idézetek, fiktív álbölcsességek – *glissandók* – a történetben való részvételből eredő, *tudatosan korlátozott tudást* megjelenítő humoros alakzatok.

(Transylvaniae)

A cím másik szava, a *Transylvaniae* szintén kötődik a történelmi időkhöz: *pro primo*, adott a történetek helyszínének a ma már élő nyelvként nem használatos latin nyelvű megnevezése, amelyet főként a második-harmadik kötet hallgatójának közvetlen stílusú mai nyelvhasználata, néhány utalás a beszélgetés helyszínére (a hallgató lakásában történik végül is a regény, teázás és keksz-falatozás közben) finoman ellenpontoz; *pro secundo*, a

---

[13] Miklós atya néhány helyen szó szerint (illetve szócsúsztatással) azt mondja, amit Nicolae Steinhardt (1912–1989), aki Rohián volt ortodox szerzetes. A regény 202. lapján említett Dájénu Isten-név a magyarul megjelent könyve bevezetőjében szereplő ima. A könyvet Láng Zsolt fordította magyarra. (Nicolae Steinhardt: *A gyümölcs ideje*, Koinónia, Kolozsvár, 2000.)

[14] Tarzusban Pál apostol született, Szent Gergely lehet Nazianszoszi, Nüsszai, Nagy – Társziszit viszont nem találunk a lexikonokban.

történetek (többnyire korabeli följegyzésekre támaszkodva) közelről megvizsgálják és lebontják az „Erdély: a vallási tolerancia fellegvára" történelmi toposzt. A választott kor a tizenhatodik század, a sokat emlegetett tordai országgyűlés évszázada, amikor elfogadták négy vallás egyenjogúságát. Az első kötet olyan tizenhatodik századot ír meg, amelyben az állati önérdeken és a babonás félelmeken kívül nem sok szellemi mozgás van. (Emlékezetes a regény káposztáshús példája, amikor a magyar urak egyik társuk kiszabadítására indulnak a török táborba, ez ugyan nem sikerül nekik, de az addigra már lefejezett Barcsai Gábriel hintójába beépített kondérból ott helyben mohón falatozni kezdenek, a török szolgák irigy pillantásaitól övezve, akik mohamedánok lévén nem ehetnek disznóhúst, így nem marad más számukra, mint földre borítani azt a szerencsétlen kondért.) Láng elmozdítja a tolerancia-klisét a vallási felületesség, az érdekek szerinti pálfordulások történetévé: „Aligha számított, ki milyen hiten van éppen, az urak csak névvel tartoztak ide vagy oda, a valóságban semmi religiójúak nem voltak; a pápistaságból a ceremóniákat és a mennyek országát, a reformátából a gyónás elhagyását, az unitáriából a gyomor módfeletti tiszteletét méltányolták, sőt a zsidóból is átalvettek hol egyet, hol kettőt, leginkább a szombatot. A pogányok hitéről ugyan ki gondolta volna, hogy egyszer szintúgy számításba kerül. Az ország, bár mindenféle natió religióját akceptálta, azonmód a vallások szemétdombja lett: a másvilágra készülők poggyászában egyetlen igaz, Istenhez szóló fohász nem volt; a vallások nem a lélek oltalmazói és támaszai, hanem a hatalom mesterkedésének eszközei voltak." (*Az ég madarai*, 192.)

*A tűz-víz*ben az ortodox szerzetes mesélő révén megjelenik a *jelenkori Erdély* legelterjedtebb vallása, az ortodoxia. A tizenhatodik században ez értelemszerűen még Moldvából érkezik: Bár Eremie Kolozsváron meséli saját kortársi és Vazul tizenhatodik századi történetét, ezek helyszíne nagyrészt Moldva. *Noroieni*nek hívják azt a moldvai falut, ahonnan Eremie elindul, a *noroi* szó jelentése magyarul: *sár*. De egy pillanatig se gondoljunk kultúrfölényre – az első kötet igazán meggyőzött arról, hogy Láng nem hízeleg saját nációjának –, a *sár* teológiai-antropológiai jelentése kerekedik ki a regény során: a szerzetes útja a kolostori, szelleminek feltételezett életformától a test megtapasztalásáig,[15] *Noroieni*ből különféle sár-történetekig. Eremie tizenhatodik századi meséjén belül Erdély úgy jelenik meg Vazul életében, mint az a város, ahol a Thomas Morus *Utópiá*ja szerinti ésszerű állapotok uralkodnak, és a korabeli vallási rendelkezések értelmében eretnekgyanús barátaival[16] ott keresik azt a helyet, ahol nyugodtan élhetnének. Vazult végül nem Erdélyben, hanem a moldvai Szucsván (mai neve: Suceava) koronázzák fejedelemmé, Despotes néven uralkodik három éven át (1560-63), a regény az általa alapított, azóta a fiktív noroieni kolostorba került könyvtár révén köti figuráját a mesélő Eremie atyához. Van viszont egy másik helyszíne is a regénynek, mely a jelenkorból nézett múlt erős emblémája: a Cantemir-kastély, ahol az elbeszélés jelenében elmegyógyintézet működik. Eremie itt látogatja meg értelmi fogyatékos nővérét. A kastély gondozatlan, poros, kietlen, omladozó, salétromos falakkal – Lucian Pintilie román rendező *Glissando* című filmje hasonló helyszínen játszódik. A film a maga közvetlen eszközeivel azt a múltat mutatja meg, amellyel a jelen nem tud mit kezdeni (a nyolcvanas évek elején készült a film, a „szocialista" Romániában, ahol tervszerűen tüntették el a múlt nyomait: falvakat, utcákat, épületeket, múltra emlékező embereket). Eremie csak arról ejt fél mondatot, hogy nő-

[15] *A tűz és a víz állatai*nak a test megtapasztalásaként felőli értelmezését nyújtja Balázs Imre József *A test és a történelem mint fikció* című tanulmánya (megjelenés előtt).

[16] Egyikőjük (az olasz) Blandrata György (1515–1588) orvos és vallásreformátor, aki az inkvizíció elől menekült Genfbe, de onnan is el kell mennie, antitrinitárius elvei miatt. Ő a lengyel unitarizmus alapítója, Kálvin és Luther lengyel követői elüldözik, János Zsigmond erdélyi fejedelem meghívására orvosaként és belső tanácsosaként Erdélyben él haláláig. Az első *Bestiárium* Sapré bárója részint talán az ő alakjára lett formálva.

vére bizonyára már attól boldog, hogy láthatta őt, és nem várja el tőle, hogy kiszabadítsa onnan. Elég neki az a szó, amit a kastély parkjának porába ír ujjával a lány: KOLOSVAR. A sztori szintjén tehát tulajdonképpen innen is indul Eremie, nem csak a kolostorból. Ez a hely pedig, ha a *Glissandót* is hozzávesszük, a *hárított múltat* jelzi, azt, amivel nem tudunk, mert nem akarunk mit kezdeni. A filmnek a tematikus kapcsolat mellett van műfaji, prózatechnikai szerepe is a regényben, de erről szóljon a következő bekezdés.

(Filmesítés)

A tűz és a víz állatai egyik *glissandója* Rotterdami Erasmus szerepeltetése Eckhardt mester nevével – a név/személy-csúsztatás[17] a történet azon pontján derül ki teljes biztonsággal, ahol Hans Holbein portréfestésének folyamatáról számol be Eremie. A jól ismert Erasmus-portrét írja le, sapkával, könyvvel, amint éppen ír bele, ujjain gyűrűk. Azt a narratív technikát, ahogyan elmeséli a portréfestést, ahogyan történetet, ergo időt visz a képbe, *filmesítésnek* nevezem. A reálisan létező festményhez a szerző kitalál egy fiktív szituációt, amelyben Eremie hőse, Vazul is jelen van.[18] Holbein és „Eckhardt mester" a festés közben a „francia betegség" hatásait ecsetelik, Holbein elmondja esetét egy lovaggal, akiből már alig maradt valami, de míg portréját készítette(!), a lovag elmondta neki, hogy nem bánta meg, „ő újra végigkefélné a világot". (*A tűz és a víz állatai*, 289.) Vazul (aki éppoly tudatlan efféle kérdésekben, mint Eremie atya, éppoly tisztának van elmesélve, mint Perényi) kívülmarad a beszélgetésen – kinéz az ablakon, és amit lát, egy újabb létező festmény filmesített változata lesz, Pieter Brueghel *Parasztcsoport* című képe.[19] Brueghel művén a regényben említett hídon két férfi között egy asszony látható – a szövegben: „Az asszony, aki jóval idősebb volt a két fiúnál, pajzánul sikongatott, vékony ruháját hasára tapasztotta a szél, kidomborítva kerek pocakját és vastag combjait. A nyakát oldalra tekerve dobálta testét, és kezével a legények ágyéka felé kapkodott..." (*A tűz és a víz állatai*, 288.) Vazul azt látja az ablakon keresztül, amiről a maguk felvilágosult módján „Eckhardt mester" és Hans Holbein beszélgetnek; bizonyára azért törli le a portrén a festés befejezésekor még tisztán kiolvasható „boldogság" szót, mert ő, aki évek óta homályosan egy asszonyt keres, a jelenet miatt úgy gondolta, mindez hiábavaló.[20]

Brueghel képének előterében, amelyről a regényben nincs szó, két-két férfi egy-egy asszonyt próbál elhurcolni, akik kifacsart tagokkal próbálnak elhúzódni a nyilvánvalóan túlerőben levő férfiaktól – a hídon lévő hármasról viszont valóban elképzelhető mindaz, ami Láng filmesítésében megjelenik. Brueghel talán azt jelzi: idő kérdése, és az előtérben lévő nők is betörnek. Láng nőfigurájának viselkedése viszont nem változik az idő függvényében: csak a pillanatot olvassuk, melyben élvezi helyzetét a két férfival. Vajon milyen e regények általános víziója a női nemről? Nem csak a Brueghel-kép egyetlen részletének kiragadása miatt kérdezem (attól tartva, hogy a figurák szintúgy „részletek"), nem csak amiatt, hogy ez a Brueghel-kép illusztrálja Erasmus *Beszélgetések* című könyvében *A nők*

---

17 Pár szóban az Eckhardt mester–Erasmus különbségről: Eckhardt két évszázaddal korábban élt, 1260 és 1329 között. Misztikus teológiája (amely „demokratizálja" az Istennel való találkozást, a hierarchiáját féltő egyház be is tiltja tanait) a német filozófiára és irodalomra nagy hatással van. A holland Desiderius Erasmus (1467?–1536) a humanizmus, a műveltség, a nevelés, a tolerancia, de elsősorban a szabadság máig nagy hatású gondolkodója. A regény az Erasmushoz illő jelenetben Eckhardt mestert szerepeltetve erős inkonzekvenciát olvastat bele Eckhardt személyiségébe: miközben írásai az Istennel való egyesülésről, a nem teremtett fényről beszélnek, ő maga gonddal húzza fel ujjaira gyűrűit a portréfestéshez, mialatt, frivolitását tetézve, a vérbajról társalog.

18 Azért van ott, hogy „Eckhardt mestert" Utópiáról faggassa. Erasmus barátja, Thomas Morus műve az *Utópia*, vagyis jó helyen keresgél Vazul, csakhogy beszelgetésüket keresztülhúzza Hans Holbein érkezése.

19 A jelenet *A tűz és a víz állatai* 287–290. lapján olvasható.

20 A „boldogság" szó az Erasmus-portrén nyilván fikció, de a valódi festményen látható homályos írás elképzelhetővé teszi, hogy ez az a szó, amit nem lehet kiolvasni.

parlamentje című colloquiumát,[21] hanem elsősorban azért, mert a férfi-nő kapcsolatok leírásai azok a narratív eszközök, amelyek a múltról való beszédet részint előidézik, részint összefüggéseket teremtenek az események, helyszínek, különféle időpontok között.

(Az elhallgatott kerettörténet)

A tűz és a víz állatai pszeudodialogikus szerkezete (csak Eremie atya mesél, hallgatója nem) értelmezhető a regény *elhallgatott kerettörténeteként* is. Innen nézve néhány pontosan meghatározott kérdés vetődik fel – hol és hogyan találkozott az Eremie nevű román, ortodox szerzetes azzal a magyar férfival, akivel beszél?; mi az, ami beszélgetésüket lehetővé teszi? Miért kíváncsi a szerzetes történeteire hallgatója, miért hallgatja türelmesen 403 oldalon keresztül? Történik-e velük valami e beszélgetés révén, megértik-e egymást, megértenek-e bármit is? – ezeket a kérdéseket s még néhány hasonlót kapunk, de a regény nem teszi lehetővé a válaszadást. Az *elhallgatott kerettörténet*, ez a paradoxális struktúra nem engedi meg az olvasó számára, hogy választ találjon azokra a kérdésekre, melyek nélküle nem merültek volna föl. Ahogy mondani szokás: csak találgathatunk. Rejtélyeskedésnek vélhetnénk, mégsem az: összefüggésben van a szerzetes-figura önkéntelen útjával a moldvai kolostorból Kolozsvárig (részint Miklós atya küldi őt a „világba", részint fogyatékos nővére), a szerzetes *ambivalens küldetése* kijelöli az elhallgatott kerettörténet asszociációs terét. Másfelől, az elhallgatott kerettörténet jelentőséget ad Eremie történelmi meséjének: saját története azért mondható el, mert valaki hallgatja, saját történetében viszont benne van egy másik történet, a 16. századi moldvai uralkodó, Despotes élettörténete is.

Azáltal, hogy a kerettörténetről szinte semmi nem tudható, nem csak az irodalom számára régtől fogva ismert történelemhez fűződő viszony jelenik meg Láng Zsolt regényében, miszerint a történelem mint olyan nem hozzáférhető, pusztán különféleképpen elmondott, más-más diskurzusokhoz idomított, személyes érdekek vagy vágyak formálta történeteink vannak;[22] az elhallgatott kerettörténet ugyanolyan elbeszélői stratégiát jelez, mint ahogyan Eremie atya Despotes történetéről szóló megfoghatatlan tudását meséli el. Mert Eremie a történetet „a tűz angyala" révén ismeri, aki őt a misztikus elragadtatás útján vezeti végig a kezdetben Jakab nevet viselő görög koldusgyerek, később számoszi herceg, majd Bazilidész nevű titkos orvostanonc, majd Károly római császár kegyeltje, végül Despotes moldvai fejedelem életén.

Kinek mondja el Eremie a történeteit? Ki mutatta meg neki Despotes életét? E két kérdés megválaszolhatatlansága az elbeszélői stratégia tudatos ismétlődését jelzi.

---

[21] Rotterdami Erasmus: *Beszélgetések*, válogatta, fordította, magyarázatokkal ellátta Komor Ilona és Trencsényi-Waldapfel Imre. Magyar Helikon, Budapest, 1981. 139–146. Erasmus colloquiuma részint szót ad a nőknek, ami jókora lépés volna az egyenjogúság felé, ha végül „parlamentjük" nem a hierarchia még szigorúbb megerősítését célozná meg (olyan piszlicsáré ügyekben is, hogy nem szabadna megengedni a nem kellőképpen rangos nőknek, hogy túl díszesen öltözködjenek).

[22] „Tudja-e, uram, hogy Despotes vajdáról hányan feljegyezték, miképpen lett Moldva fejedelme, mit tett az országért és az ország ellen? Vajon miért van, hogy Makarie krónikájában, aki száz évvel az események után veti papírra az emlékeket, a vajda ravasz és kegyetlen ember, megöleti az urak legjavát, magát Tomica Istvánt is, a bojárok fejét, valamint Gligor püspököt, csak hogy a birtokait elszedhesse? Az M. P. szignójú tanító viszont igen bátor és éles elméjű emberről ír, messze előremutató tervekkel. Sánta Sándor bojár, aki verseléssel töltötte idejét, és kétszázötven esztendővel később ír a vajdáról, azt állítja, hogy Tomica, a bojárok feje hozta az országba, és aztán az ő buzogánya küldte a másvilágra. Kantakuzino herceg szerint a vajda tudós férfi volt, aki a román nemzetet a római nép teljes jogú utódaként felemelte a maga méltó talapzatára. Nos, kinek higgyünk? Tegyem hozzá, hogy egy török aga, aki bajvívó mesterként régebben is találkozott vele valamelyik gyarmaton, utóbb azt jegyezte le róla, hogy mintha második Kapornim lett volna, aki az embereket képes volt megdelejezni a tekintetével, és így arra kényszerítette őket, hogy vasárnap és ünnepnapon is dogozzanak." (*A tűz és a víz állatai*, 338–339.)

(Kicsúsztatás a regényből)

Eremie beszélgetőtársának történetét mégiscsak megtudhatjuk. Nem rejtély. Talál az olvasó a regényben néhány markert, melyek azt jelzik: Láng Zsolt *A szomszéd nő* című novellája az itt elhallgatott történet. Azt mondja egy helyen a beszélgetőtárs: „Ha a te történetedet én mesélném, most Anna nyomában maradnék. Hányszor beerőszakoltam volna a magamba a vágyott fordulatot! Annyira vágyakoztam, hogy a fülem is megnőtt. A pokol fenekére kész voltam alászállni, végül a sáros parkolóban kötöttem ki." (*A tűz és a víz állatai*, 192.) A „megnőtt fül"-motívum a novellában az elbeszélő hallgatózása, amikor a szomszéd nőnél van egy Géza nevű kétméteres, „újplatonikus macsó": „Ilyenkor a falhoz tapadtam, durva, olcsó festék lettem. A szekrényünket is arrébb taszítottam, hogy jobban halljam a szavakat." (*A szomszéd nő*, 158.) És a sáros parkoló? Az elbeszélő titokban követi autójával a szomszéd nőt és az „újplatonikust" egy külvárosi parkolóig, ahol azok kiszállnak a bordó „Merciből" – az elbeszélő nyelvhasználata „azsúrban" van Eremie hallgatójának szókincsével –, fölmennek egy tömbházba, az elbeszélő lent marad, és kulcsával végigkarcolja – ő így mondja: „felszántottam" – a Mercedes oldalát, majd: „feltűnésmentesen visszasétáltam az autómhoz, belültem. Akkor vettem észre, csupa sár a cipőm, és a sáros nyomok kocsimig követnek." (*A szomszéd nő*, 167.)

„Nem hiszek a barátságban, mert az etika nyelvén beszél. Csak a szerelemben hiszek" – olvassuk *A szomszéd nő* című novellában (176. o.), és ugyanez az állítás jelenik meg a regény azon pontján, amikor Eremie atya és hallgatója a kettejük kapcsolatáról ejt néhány visszafogottnak szánt szót: „Érzem, hogy a barátom vagy" – mondja a szerzetes. – „Érzem, hogy szíved nyugodtan dobog. Érzem illatodat, az sem idegen. Látom a fényt a szemedben, csillogása otthonos. Ne haragudj, hogy ezeket elmondtam, de arra tartoznak, aki az etika nyelvét felettébb hiteltelennek tartja." (*A tűz és a víz állatai*, 331.)

A hetes szám, mely előbb vízióként jelenik meg a novella elbeszélőjének, a végén pedig, a nemi aktus jelenetében a szomszéd nő kiáltásainak számát jelöli – ugyanez a hetes *A tűz és a víz állatai*ban a Fanta nevű könyvtároslány kedvenc száma,[23] és erről a lányról mondja Eremie történeteinek hallgatója, hogy emlékezteti őt valakire. A Fanta–szomszéd nő metonímiát erősíti Doroftej atya figyelmeztetése: „Óvakodj a Tamáriontól! Mert rávesz, hogy a pokol mélységes fenekére kívánkozzunk, ne a mennyországba..." (*A tűz és a víz állatai*, 104.), és meg is mutatja a kolostor kertje végében a „poklot", ahová az istállókból kifolyt lé mocsarat termelt, bele mindenféle növényt és állatot, és amelynek láttán Eremeie atya azt érzi, „szívesen befeküdnék közéjük, megmerítkeznék a mocsárban, hagynám, hogy a rettegés és a szemérem belefulladjon alantas ösztöneim sarába". (*A tűz és a víz állatai*, 105.) A regény e pontján, a lángi prózatechnika iránti érzékkel, közbeszól Eremie hallgatója, hogy most a könyvtáros lány következik.[24] Eremiét a szerző mégsem engedi még Fantáról mesélni, később, az utolsó fejezetben lesz róla szó. Az Eremie képzeletében zajló nemi aktusukat úgy mondja el, mint „a gonosszal" való megmérkőzését: „a gonosz kezek letépték rólam köntösömet", és „olyasmit éreztem, hogy a világ két tartóeleme áll itt ebben a szobában". A könyv *önmagába nyitott* szerkezetét jelzi, hogy Eremie reflektál a fikcióra, de saját képzelete felelősségét a kitalált nőre hárítja: „miért hagyta magát? Miért nem seperte le magáról megfertőzött képzeletemet?" (*A tűz és a víz állatai*, 384–385.)

A szomszéd nő című novellára utaló jel Eremie meséjében a tisztáson talált repülőgép. A valamikor lezuhant és azóta tönkrement objektum valamiféle metamorfózist jelenít meg: teljes átváltozást, mely korántsem jelent egyszerűen halált, inkább másfajta létezési módot.

---

[23] *A tűz és a víz állatai*, 382.

[24] Károlyi Csaba *A szomszéd nő*ről írt recenzióját szintén Doroftej atya figyelmeztetésével zárja: „...óvakodjunk a vonatok peronjain felbukkanó nőktől. De főleg és mindenekelőtt a szomszéd nőtől." (*ÉS*, 2003. november 28. 22.)

Ironikus metamorfózis: a repülőgép „valamiféle ázott tollszagot áraszt", növények élnek benne, Eremie a szárny alatt kupolás madárfészkeket is észrevesz. Valami szétmegy, hogy életre keljen – Eremie történeteiben ez a dinamika többször előfordul. Ilyen értelemben az egyik legbeszédesebb szituáció az, amikor Vazul élve fölboncolja az őt szerelemmel szerető Gilette márkinőt, akinek ez a boncolás, miként a de sade-i absztrakt fikcióban: „szerelmi beteljesülés". Láng Zsolt Eremie nevű elbeszélője viszont nem marad meg ennél az üres klisénél, hanem csavar egyet a történeten (a repülőgépből is a légcsavar faszcinálja a leginkább): Gilette és Vazul történetét Gilette boncolás közbeni arcáról olvasta le. Másként mondva: nem puszta „beteljesülés"-rizsa, hanem arcról leolvasott történet, partraszállástól boncolásig a pincében. Ugyanaz a *filmesítés*nek mondható elbeszélői stratégia jelenik meg itt, mint Holbein Erasmus-portréja vagy a vele szimultán „történő" Brueghel-festmény, a *Paraszt-csoport* esetén: a képeket nem statikus állapotukban írja le, s nem is absztrahál belőlük valami általánosat, hanem történeteket képzel el bennük.

A lezuhant repülőgépről mesél a novella elbeszélője a szomszéd nőnek: „Mesélni kezdtem neki, jó hosszú lére eresztve, mert éreztem, belehalnék, ha most el kellene búcsúznom tőle. Előadtam, hogy egyszer gyerekkoromban a Keleti Kárpátokba [Erdély és Moldva határán!] kirándultunk szüleimmel, és a Priszlopon repülőgéproncsra bukkantunk. Mint óriási madár, gubbasztott a magas fűben, itt-ott beszakadozott szárnyán a vászon, de amúgy sértetlennek látszott, még a légcsavarja is megpördült, mikor megböktük. Évekig arról ábrándoztam, hogy visszamegyek, megjavítom, kifoltozom, benzinnel töltöm fel, aztán huss, elszállok... És mint valami szerelmes kamasz, mutattam neki karjaimmal, hogyan." (*A szomszéd nő*, 155.)

(Kicsúsztatás a kicsúsztatásban)

A szomszéd nő című novella egyik jelenetében az elbeszélő, a felesége és a szomszéd nő színházba mennek, és ott, bár nincsen megnevezve, Láng Zsolt *Játék a kriptában*[25] című színművét nézik meg. („Egy családi kriptában játszódik a darab, teljes sötétségben", négy férfi és négy nő játszik, a nevek is ugyanazok.) Miért éppen ezt? Láng Zsolt egyes szám első személyű elbeszélője kívülről követi a Láng Zsolt nevű szerző művét, úgy beszél róla, mint akinek nincs köze hozzá. Ugyanolyan idegen számára, amilyen *A tűz és a víz állatai*ban Eremiének Láng Zsolt *Az ég madarai* című regénye, melyet megvásárol. A szövegen kívül is szöveg van, a Láng-szövegen kívül is Láng-szöveg van: ez ennek az univerzumnak a sajátos, *önmagába nyitottsága*. Minden mindennel összefügg, mert a szerző úgy találta ki, hogy összefüggjön. Misztika-paródiájának egyik legviccesebb (és persze: legönironikusabb) darabja, amikor *A szomszéd nő* elbeszélője „értelmezi" a szomszéd nő által neki készített kávét: „fehér kávéscsésze, akár a lap, fekete kávé, akár a tinta. A kockacukrok a csészealjon: sokatmondóan két darab..." (*A szomszéd nő*, 164.)

(„Jó, hát beszéljünk a nőkről, atyuskám.")

– mondja Eremiének hallgatója. *Az ég madarai*ban Xénia alakja a „megfoghatatlan, érthetetlen, ambivalens" diskurzusba illik, az a nő, akit a férfi birtokolni akarna, „ismerni" – de folyton kicsúszik a férfi keze közül. Sapré báró végül arra a számára megnyugtató megoldásra jut, hogy embereinek megparancsolja, feszítsék őt, Saprét keresztre, és azok már nem tudnak leállni, Xéniát is ráfeszítik Sapré keresztjére. Szimbolikus jelenet: a keresztténység alapeseményéhez kapcsolható úgy is, mint a test misztériumának megjelenítése, úgy is, mint kereszthalál. Hogy Xénia ezt ugyanúgy akarja-e, mint Sapré báró – vagy Jézus Krisztus –, a regénynek nem kérdése: Xénia itt a szerelem tárgya, nem alanya.

Xénia neve megjelenik *A tűz és a víz állatai*ban is: azt a félig cigány, félig örmény javasasszonyt hívják így, akitől Tomica bojár lánya, Anna tanácsot kér, hogyan tudná eloszlatni

[25] Láng Zsolt: „Játék a kriptában", *Látó*, 2002/8–9., 117–169.

Vazul búskomorságát, és maga felé fordítani a vágyát. Van-e a két Xénia között kapcsolat? Továbbmegy-e a regény a „nőkről való beszéd" kliséjén, mely a „kiismerhetetlen" lányhoz a boszorkányt társítja? Erre a kérdésre az eddigi szövegek alapján nem találok választ.

Nézzünk egy másik figurát: a második-harmadik kötetben Rebeka anyó a test misztikusa. Nagy tudású öreg szerzetesnő, „Szent Salomea" követője, legalábbis így küldi Doroftej atya Eremiét hozzá. Élettörténetébe is beavatja: a háborúban a katonák elhurcolták, megerőszakolták, a katonák után „a falubeliek is rájártak", amit zokszó nélkül viselt. Ezután csodás erő birtokába jut, Eremie tanúja annak, hogy Rebekához egy haldokló asszonyt hoznak, és ő újra életet ad neki úgy, hogy meztelenül ráfekszik. A Rebeka név jelentése (a regény szerint) a tűz-víz konstrukció egyik alaptagja: „Rebeka és Salomea különböző nevek, de héberül az egyik azt jelenti, a tűz leánya,[26] a másik azt, a vízé".[27] (*A tűz és a víz állatai*, 27.) A továbbiakban nem lesz szerepe a könyvben ennek a figurának, megmarad a regénykonstrukció egyik emblémájának: a szexuális tárgyból lett csodás erejű „tűz leánya".

Salomeáról úgy beszél Eremie mint egy elveszett és megtalált evangélium szerzőjéről, „Szent Salomeáról", aki szintén a test tapasztalatainak szentségéről írt volna: „Ne temesd el a testet, mert a lélek lakik benne; érezd meg az örökkévalóság illatát, nem más az, mint a szerelem; hatolj a végességbe, és elnyered a végtelent". (*A tűz és a víz állatai*, 29.) Salomea alakja nyilván fiktív, de nem teljesen az,[28] joggal kérdezi felőle Eremie hallgatója: „Ő volt az, aki táncot lejtett a király előtt?", hiszen neve a *Salomé* változata. Így pedig „evangéliuma" – ha ragaszkodunk ahhoz, hogy evangéliumon azt a keresztény egyházak által örömüzenetként kanonizált történetet értsük, hogy Isten megtestesült az emberekért, megszabadította őket halála és feltámadása által; márpedig ehhez nem ragaszkodni, függetlenül attól, hogy az említett kánonokról miként vélekedünk, tét nélkülivé tenné a róla való beszédet – Salomé „evangéliuma" egy nem szabad, anyjának alárendelt, érdekektől fűtött cselekedetből származó epizódot tartalmazna, azt, hogy Keresztelő Szent János fejéért táncolt. Ez nem a test szentsége, Salomé nem a tánc kedvéért táncolt. A regény egyik feszültségforrása éppen ez: az olvasó (és Eremie hallgatója) talán emlékszik a kanonikus evangéliumokból Saloméra, és nehezen tudja összeegyeztetni emlékeit a regény Salomeájával, aki itt nincs is élettörténettel hitelesítve, vagy megkülönböztetve, csak a név van, s a hozzá kapcsolódó „evangélium". Ha a regény értelmezője mégis azon töpreng, hogyan tulajdoníthatna jelentést a narráció e pontjának, akkor nem tehet mást, mint hogy az emlékezetfelejtés dinamikát látja bele: a regény mintha feledtetni akarná azt, amire ő maga is (a hallgató-figura révén) emlékezik. Salomeáról viszont nem tudtunk meg többet.

A regény a kolostor világát, nyilván korhűen, nőgyűlölő beszéddel jellemzi. Egyetlen példa a könyv elejéről: „Azarie atya sárló állatokhoz hasonlította az asszonyi nemet, akikben szüntelen lakása van az érzékek bugyogásának, a viszketegségnek, a vériszap fortyogásának." (*A tűz és a víz állatai*, 12.) Eremie útja során találkozik különféle nőkkel, de ha azok viselkedése úgy is van kitalálva, hogy ellentmondjanak a kialakult képnek, a képzelet lesz az, ami mégis belegyúrja a nőt ugyanebbe a klisébe. Eremie hallgatója, akinek szórványos közbeszólásaiból annyi kiderül, hogy semmi köze a kolostorok világához, a nőhöz való viszonyát szintén a sárhoz köti, amikor vágyáról beszél, mely végül pusztán egy sáros parkolóba vezette. Mindkét helyen – még ha Eremie útja a szerzetestársai szlogenjeitől *el*vezet is – a sár a nőhöz, az élvező állathoz tapad. A lángi prózatechnika felől

[26] Ez is *glissando:* Rebeka neve héberül minden valószínűség szerint tehenet jelent. (Herbert Haag: *Bibliai lexikon*, Apostoli Szentszék Könyvkiadója, Budapest, 1989. 1527.)

[27] A Salomé név a héber 'salem', 'épségben lévő' szóval függ össze. (Haag, i. m. 1630.)

[28] „Képzeletben messzire juthatok, de sohasem léphetek át egy küszöböt, nem léphetek sem abba a múltba, sem abba a jövőbe, ami nem ennek az időnek az elődje, vagy folytatása, nem léphetek egy olyan világba, amely nem ebből származik" – olvasható Láng Zsolt *Perényi szabadulása* című regényében. (József Attila Kör–Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, 1993. 105.)

nézve: Azarie atya archaizáló véleménye a nőkről, a *sár-hasonlat* anticipálja Eremie atya az olvasóval kortárs hallgatójának érintkezésen (metonímián) alapuló nő-tapasztalatát.

(Posztmágikus próza)

A *Bestiárium Transylvaniae* eddigi recepciója Láng Zsolt elbeszéléstechnikáját a „mágikus realizmus" fogalmával írta le, melynek emblematikus írója García Márquez, magyar nyelvterületen pedig Bodor Ádám. Értelmezésemben ezt a terminust kis változtatással használnám, elsősorban a „realizmus" fogalmának a bonyolódása/kiürülése miatt inkább *posztmágikus prózáról* beszélnék. A posztmágikus prózát két szempontból különböztetem meg a mágikus realizmustól: a posztmodern próza nyelvcentrikussága felől azt mondanám, hogy itt az érintkezésen, önkényes ok-okozati kapcsolatokon alapuló történet anyaga nem a szavak jelentése, a referencialitás, hanem a nyelv, a maga sokféle (vagy a nevek esetén: individualizáló) jelentéslehetőségével; másfelől pedig – szintén a posztmodernitás paradigmáját hasznosítva – észre kell vennünk a vallásos világképhez való közelségét: a szöveg dinamikája sokat köszönhet annak, hogy a mágikus kapcsolatteremtés a zsidó-keresztény vallásban a legerősebben tiltott formája a dolgokhoz való viszonyulásnak.

A második kötet narratív technikája radikálisan különbözik az elsőétől: ott az összefüggéseket egy minden logikai, fizikai, pszichikai, szociális stb. törvényszerűségektől független akarat határozta meg, a Sapré báró terveinek engedelmeskedő elbeszélő, itt, *A tűz és a víz állatai*ban egy pszeudopárbeszéd formájával találkozunk. Ha e szerkezet alapján arra következtetnénk, hogy Eremie hallgatója a regény beépített ideális olvasója, akkor ez azt jelentené, hogy a regény *előírja* a maga olvasati mintáját, ezzel pedig kizárólag önmagát kívánja állítani, olvasójának csak rá vonatkozó (biztató) szavai lehetnek – tőle független, de általa sajátos módon artikulálódó történetei nem. Ha viszont Eremie hallgatója az elbeszélő, a történet „hallott" történetté válik, így az irányítás mintha teljesen kikerülne az elbeszélő hatásköréből. E második verzió szerint míg az első *Bestiárium*ot a cselekményszövés mágikus formája jellemezte,[29] a *Bestiárium* második-harmadik kettős kötete a misztikus párbeszéd struktúrája szerint alakul. Az elbeszélő itt nem odaértett elbeszélő, aki mindent tud saját történetéről, hanem hallgató, aki pusztán figyelme által van jelen. Mindkét könyvben rejtett elbeszélővel van dolgunk, de míg az elsőnél föl sem merül az elbeszélő rejtettségének a problémája, nem kérdez rá saját történetére, arra, hogy mi köze neki ehhez az egészhez, a második-harmadik *Bestiárium*-kötetben az elbeszélőnek megvolna a lehetősége, hogy ő is elmondja történetét, mégsem teszi, csak hallgatja Eremie történeteit.

„Bocsánat, hogy szokásom ellenére ismét közbeszólok. Ha figyelmesen hallgattad történetemet, megérted, miért űz kíváncsiságom mindig ugyanarra" – mondja *A tűz és a víz állatai* 196. lapján Eremiének ez a figura, akiről nem tudunk szinte semmit, se korábban, se később egyetlen szó sem esik a történetéről. A mágikus narratíva szerint az elbeszélő története nem érdekes, amit elmond, jelentékteleníti a maga történetét – a misztikus narratívában szintén nincs ott az elbeszélő története, de ez a hiány Eremie története (illetve *A szomszéd nő* című novella) által megformált hiány, némiképp ahhoz hasonlóan megformált, ahogy Radnóti Sándor értelmezte a szavak által „megformált csöndet" Pilinszky misztikus lírájában.[30]

*A tűz és a víz állatai*ban a misztika a narratív struktúra mellett Eremie élettörténetében

---

[29] Sapré báró és a *Bestiárium* figurái marionettek az elbeszélő kezében („A képzeletbeli dolgok tetszőlegesen szaporíthatók, hiszen mindig kirakható egy eddig sosem látott teremtmény. Ám ezek, mikor világrajönnek, holt lények, és életre csupán akkor kelnek, ha hihető történetek színpadára állíttatnak." – *Az ég madarai*, 6.), és marionettek Sapré báró kezében („Az új fejedelem, István gróf, egyszer sem vette észre, hogy miféle szálak rángatják ide s oda. Buzgó marionett!" – *Az ég madarai*, 42.).

[30] Radnóti Sándor: *A szenvedő misztikus. Misztika és líra összefüggése*, Akadémiai, Budapest, 1981.

is formatív erejű: egy fiatal ortodox szerzetes elindul moldvai kolostorából a városokba, az emberek közé, nem tudni igazából, hogy miért, beszédmódja úgy van kitalálva, mint egy olyan emberé, aki maga sem tudja, miért vállalkozott erre a bizonytalan útra. Nyomok vannak csupán: talán mert elege lett a vallásos élet külsőségeiből, szerzetestársai megjátszott alázatából (egyik szellemes példa a kolostori mindennapokból: betiltják a szigorú böjtölést, mikor kiderül valahogyan, hogy az egyik falánk szerzetes azért kezdett böjtölni, hogy a konyhához közel eső cellát megkaphassa).[31] Azért is elindulhatott, mert lelki atyja arra biztatta, hogy az emberek között keresse Istent. Az ortodox hagyomány Istenéről viszont Eremie újra egy álidézet segítségével beszél, (a szerintem fiktív) Pontuszi Evagrioszra hivatkozva: „Értelmeteket ne hagyjátok lekötve, imádkozzatok a zsongító szavak ismeretlen jelentésének mámorában, és várjátok, hogy Isten megnyilatkozzék. Kinek egy hal, kinek egy cipőfűző, kinek egy fényes gömb alakjában, mit tudom én. Nekem példának okáért legtöbbször egy gémeskút alakjában mutatkozik meg, feleim, ugye, milyen hihetetlen és botrányos dolog... Nyikorgó gémeskút!" (*A tűz és a víz állatai*, 328.)

Eremie keresésének formáját, ahogy kiszolgáltatja magát az útján véletlenszerűen fölbukkanó figuráknak, történéseknek, helyzeteknek, talán a vallásos életmód előírta alázattal lehetne leírni, alázata viszont annyira diffúz, önátadása annyira független a személyektől, hogy ezzel homogenizálja, jelentéktelenítí őket, így mégsem annyira alázatról, mint inkább az első *Bestiárium*ban a Sapré báró képviselte aktív ráhatás ellenkezőjéről, valamiféle passzivitásról[32] van szó. Eremie viselkedése sokkal inkább a médiumé, mintsem a vallásos értelemben vett alázatos szerzetesé (a szerzetes inkonzekvens volna, ha akarata és felelőssége kizárásával viszonyulna hiúságához, birtoklási- vagy kéjvágyához).

Láng Zsolt regényében Eremie útjával együtt a vallásos kifejezések regénybeli története is föl van építve: az elbeszélő nem játssza el azt, hogy például egy olyan szóval, mint a „kéjvágy", problémátlanul képes megnevezni, hogyan viszonyul egyik ember a másikhoz, nem látja egy-egy ilyen minősítéssel leírhatónak a dolgot, a „vágy", a „sóvárgás", a „romlás", a „bűn" szavak együtt járják útjukat Eremiével a noroieni kolostorból Kolozsvárig. És ez újra a misztikus próza eljárásához áll közel, Eckhardt mester radikális írásaihoz, melyek a vallásos nyelvhasználatnak a transzcendenssel való találkozás általi kritikái. Csakhogy itt Eckhardt mester szerepét Erasmusra osztotta az elbeszélő: a misztikus írástechnika csúsztatva van oly módon, hogy a posztmágikus prózán belül maradjon. Mindez a *glissandók* révén valósul meg: *A tűz és a víz állatai*ban Eremie atya története a képi gondolkodásmód érvényesülése a vallásos értelemben egyedül hitelesként elfogadott akusztikus megismeréssel szemben.[33]

Vallástörténeti szempontból közelítve a kérdést, képekkel elsőként a gnosztikus szekták dicsekedtek, a kereszténység a 3. századig megőrzi a judaizmus képtilalmát; Nagy Konstantintól kezdve lesznek a vallási kultusz részei. Didaktikus jelentőségük megnő, amikor hatalmas írástudatlan tömeg áramlik az egyházba.

A gnózis nem csak a képek révén jelenik meg elbeszélői eljárásként. Megismerésről alkotott elmélete összefügg Láng regényeinek időkoncepciójával: „A valentinusi gnózis egy Alexandriai Kelemennél fennmaradt formulája kijelenti, hogy a megszabadulás ak-

---

31 *A tűz és a víz állatai*, 11.

32 Passzívnak mindennapi értelemben az akarat és felelősség nélküli magatartást mondjuk, de többnyire arról van szó, hogy ha egy magatartás jeleit képtelenek vagyunk felfogni (vagy azért, mert nem figyelünk, vagy mert nem is állhat ehhez rendelkezésünkre elég tudás), passzívnak nevezzük. (A nyugati kultúra nevezi „passzívnak" a keleti életformákat, a férficentrikus beszéd a női magatartást).

33 „Ne csináljatok én mellém ezüst isteneket" (221.) – válaszolja Eremie kérdésére („hogyan juthatunk Isten közelébe?") Vaszilika. A mondat az első és a második parancsolat összecsúsztatása: „Ne legyenek néked idegen isteneid én előttem", illetve „Ne csinálj magadnak faragott képet..."

kor nyerhető el, »ha megtudjuk, mik voltunk és mivé lettünk; hol voltunk és hová vettettünk; milyen cél felé iparkodunk és honnét vagyunk megváltva; mi a születés és mi a megújhodás«."[34] A „megváltó tudás" gnosztikus tana egy „titkos történet" feltárására vonatkozik, melynek eredményeként az ember kiszabadul gonosz erőknek tulajdonított Teremtés alól. A gnózis atyjaként Simon mágust tartják (Rómában *Faustus*nak nevezik), a legenda szerint a prostituált Helénát kiváltja, aki társaként az Ennoiát (Isten gondolatát) hivatott megtestesíteni. Tanait először az alexandriai Baszilidész foglalja össze – *A tűz és a víz állatai*nak Vazulja részint a gnózis ezen Baszilideszével lehet összefüggésben.[35]

Szövegszervező elvként a gnózis tanításaiból nem csak a nemiséggel való intenzív foglalkozás jön át (miszerint, például, a sperma a Fény koncentrátuma),[36] hanem ennek alapszimbólummá duzzasztott változata is: az emlékezetvesztés (felejtés), más megnevezéssel: az „Anyagba merülés".[37] Ez történik az első kötetben Vidrányi Ákossal, Xéniával és Péter páterrel a föld alatti világban, ezt jeleníti meg a török gyönyör leírása, mely nem emlékezik, így halálfélelem sem gyötri (*Az ég madarai*, 90.), és ezt próbálja elérni Sapré báró is a jól körülkerített várában, ahol még a kakasokat is levágatja, hogy semmi ne emlékeztesse az időre. Eremie a Fantával való találkozás után (a kolozsvári Hója-erdőre emlékeztető helyen) „zuhanásról" beszél, „szédületről", egy hársfát ölel, mígnem feltűnik a Felejtés nevű állat – a regény az állat szétrágta szavakkal, értelmetlen betűcsoportokkal ér véget.

A gnózis viszont egy szóval sincs említve a könyvben, a megnevezett vallási keret az ortodoxia, amely eredetileg az ótestamentumi teológiához való hűséget jelentette, és a legfőbb eretnekeknek éppen a gnosztikusokat tekintette. Időszemlélete is a gnóziséval ellentétes: „A »történelem« az az időtartam, amelynek folyamán az ember megtanul élni szabadságával és megtanul megszentelődni [...] Mint Claude Tresmontant írja, »ebben a perspektívában nem arról van szó, hogy korábbi, eredeti állapotunkhoz *térjünk vissza*, mint a gnosztikus mítoszban, hanem épp ellenkezőleg, hogy hátratekintés nélkül afelé nyújtózzunk, ami elöl van, a teremtés felé, amely jön és történik.«"[38] A tűz–víz, emlékezet–felejtés dinamikának a gnózis–ortodoxia egy újabb megnyilvánulása.

„Az egyensúlyt megírni egyszer? Persze, az kellene. De vajon lehet-e anélkül, hogy előbb vagy egyidejűleg – folyton – ne igyekezzünk művészetbe száműzni a démonit, éppen azért, hogy a mindennapok színpada – ha csupán átmenetileg is, de amennyire csak lehet – az elviselhető drámák és érzések színpadán maradjon?"[39]

(II. Móz. 20, 3–4.) Nem „ezüst istenekről" van szó az ember–Isten viszonyt körülhatároló Tízparancsolatban, hanem „idegen istenekről" és „faragott képekről".

34 Mircea Eliade: *Vallási hiedelmek és eszmék története*, Saly Noémi (ford.), Osiris, Budapest, 1997. II. kötet, 293–294.

35 A kapitány így mutatja be Vazult a márkinénak: „Hieronymus Bazilidész Héraklidész". (228. o.) De Bazilidesnek hívják Eremie jelenkori történetében Annáék szomszédját, akiről csupán annyit árul el a szöveg, hogy zsidó származású, és valami közöset éreznek egymásban Eremiével, de nem tudhatni, mi az. Bazilides regénybeli zsidó származása ellenpontozza a gnosztikus Baszilidész teóriáját, miszerint a zsidó Törvény nem érvényes, Jahve csupán egyike a világteremtő angyaloknak. (Eliade, i. m. 297.)

36 Eliade, i. m. 307. Eremie az Annával való együttlétek után gondosan összegyűjti spermáját, és elássa. A Doiszüsz, a „gonosz fattyúhal" akkor jelenik meg, amikor hímtagján a bőrt húzogatja (*A tűz és a víz állatai*, 111.), a kolostorban Vaszilika mondja: „A fattyúhal paráznaságunk szülötte." (115.)

37 Eliade, i. m. 299–300.

38 Eliade, i. m. 314–315.

39 Mészöly Miklós: „A mesterségről", in: *A tágasság iskolája*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1993. 98.

GYŐRI ORSOLYA

HALLHATÓ ÉS HALLGATÓ VILÁGOK HATÁRÁN

Láng Zsolt: Bestiárium Transylvaniae. A tűz és a víz állatai

Láng Zsolt új könyve a mai magyar próza jelentős darabjai közé tartozik. Rendhagyó mestermunka. Kitapintható műfaji előzményei ellenére nemigen vannak mintái. Bár címe a bestiárium-formára hajaz, erre a konstrukcióra még a trilógiának szánt szövegfolyam első részénél is kevésbé utal; pusztán a tizenhárom fejezet sejtet címével ilyenfajta értelmezést. Sőt, egy-egy visszatérő szimbólumon túl alig idézi fel az első kötetet. *A tűz és a víz állatai* sem tematikailag, sem formailag nem kelti az olvasóban *Az ég madarai* című regény folytatásának érzését. S ez tagadhatatlanul előny abból a szempontból, hogy a kötetek külön-külön is élvezhetők.

Láng Zsolt új szövegében – a megelőző kötettel szemben – a történet szinte teljesen feloldódik az elbeszélésformában. Hiszen a cselekmény mindössze annyi, hogy a könyv „főszereplője", Eremie atya, egy moldvai szerzetes elmeséli vízióit hallgatójának. A nyelvileg megragadott látomásfüzér azért érdekes és rendkívüli mind a beszélő és hallgatója, mind a szöveg olvasója számára, mert a mesélő-szereplő az igaz történet igaz(i) elbeszélőjeként lép színre, azt állítva magáról, hogy szemtanúja volt az elmúlt ötszáz év eseményeinek, s a hallgató – előre jelezve mintegy az olvasó egyetlen lehetséges választását – elfogadja ezt az állítást. Ez az egyszerű történet ugyanakkor hallatlanul szövevényessé bogozódik, és éppen a látszatra túlontúl egyszerű szerkezet engedélyezi ezt az átváltozást. Formailag ugyanis a beszélő és hallgató konkrét nyelvi megnyilatkozásain túl semmiféle érzelmi-értelmi reakciót nem közöl olvasójával a szöveg. A beszélgetést elbeszélő narrátor személyét, véleményét mindvégig homály fedi, mintha visszahúzódna a lejegyzés gesztusába, nemhogy saját, még szereplői motivációit sem láttatja. Olyan elbeszélőt, akiket megszokhattunk olvasmányaink során, hiába keresnénk e könyvben. Csak a hallgatótól ritkán megszakított főszereplő beszél, és ezzel a gesztussal több mindent is sugall a kötet. Részben azt a szövegszerűen is megjelenő kijelentést mélyíti el, hogy nincs semmiféle különbség megtörtént és elbeszélt história között, tehát amit éppen olvasunk, az most esik meg a szemünk előtt, részben pedig elhiteti olvasójával, hogy nincs is elbeszélője ennek a történetnek, hiszen nem viseli magán semmiféle reflexió, kiegészítés, törlés nyomát. S ez nem csekély írói teljesítmény.

Ráeszmélni arra, hogy az elbeszélés voltaképpeni tárgya maga az elbeszélés, igazi intellektuális élmény; már csak azért is, mert e felismerés lassanként összekapcsolódik azzal a műfajt érintő belátással, hogy a könyv felépítése nem szépirodalmi szövegekre emlékeztet. A Láng-kötet szerkesztésmódjáról a platóni dialógusok éppúgy eszünkbe juthatnak, mint a keleti egyház hangsúlyosan többszereplős liturgiája vagy az ortodox szerzetesek közösség előtti gyónása, nem utolsósorban pedig a bizánci költészet. Ezen belül is különösen az Anyához szóló *Akathisztosz Hymnosz* idéződhet fel az olvasóban – egymásnak alfabetikus rendben felelgető tizenhárom pár kondákionjával és ikoszával –, mely éppúgy párhuzamba állítható a Láng-kötet tizenhárom fejezetre tagolásával és nyelvi teljességigényével, mint a főszereplő útjának okával és céljával, az anyára vonat-

kozó szó keresésével. Egy – a könyv végén található – szövegrész ugyanis az anya keresésének távlatába helyezi a látomássorozat egészét, s az anya utáni nyomozást az eredet, a szó és a test kutatásává is kitágítja: „a barna anyajegy [az anyáé], és annak látása olyan otthonossággal töltött el, mintha valóban a jegye lenne az anyaságnak (...) a távlatok összefüggésében értelmessé vált utazásom, a sok-sok érthetetlen kaland egyetlen magyarázattá állt össze (...), mintha az én hosszúra nyúlt elbeszélésem is azért volna, hogy erről a testről szóljon, hogy (...) kimondjam nevét." A teljességet rejtő anyafigura mindenek forrásaként és céljaként zárja magába a test és szó eredetének titkát. S ily módon az egyéni alvilágjárás egyben az egyetemes kultúra keretei között való bolyongás is.

A kötet – nyugati szépirodalomban oly ritka – dialógusformája mintegy alakilag megragadható tükre a főszereplő vízióin átívelő kérdésfeltevések szokatlanságának. A műfaj eredetéhez hasonlóan a képzettársításos látomásban elő-előbukkanó motívumok is keletre mutatnak, az ortodox teológia irányába, illetve az ezt megtermékenyítő újplatonizmus hagyománya felé. A komótosan hömpölygő dialógustechnika, illetve a hangok és képek hasonlóságán továbbbloduló emlékezet egyetlen, de minduntalan átlényegülő téma körül oszcillál: a szó és test, hang és kép, valóság és látvány viszonya körül. S mindez, bár finoman megidézi – a keleti teológia terminológiájával – a kép *(cikón)* és hasonlóság, illetve az ige és a test kérdését, az újplatonikus fogalomhasználat szerint pedig a forma *(morphé)* és anyag *(hülé)* vagy az egy-sok különbségének problémáját, a szöveg a keleti gondolkodás mélyebb ismerete nélkül is lebilincselő olvasmány. A Láng-kötet úgy nyújt betekintést főszereplője, egy keleti keresztény szerzetes segítségével az ortodox kultúrába, hogy az ortodoxiát nem kezeli kuriózumként, de nem is teszi háttérré, hanem formálható anyagként a képzelet szolgálatába állítja. A szöveg a főszereplő filozófiai gyökerű kérdésfeltevését az alakok, képek, színek és hangok megunhatatlan festésével teszi kézzelfoghatóvá. A legérzékibb leírásokon a legelvontabb filozófiai problémák körvonalai tűnnek át, s ezek az áttűnések, a test szellem felé és a szellem test felé való kacsingatásai különleges élményt nyújtanak az olvasónak. Olvasmányélményt jelentenek. A nyelvi-stílusbeli bőség, a cselekmény meg-megbicsakló, majd újralendülő ívének perpetuum mobile-jellegű dinamikája nemcsak egyedi arányérzékről, hanem egyfajta teljességigényről is tanúskodik. S bár a szövegnek ez a tulajdonsága magyarázható azzal, hogy a főszereplő (és a szerző) az apofatikus teológia művein – Isten megismerhetetlenségét a sajátosságok tagadásával bizonyító eljáráson – nevelődött, mindez nem szorul mentegetésre. A kötet szerkezete csak elvileg bővíthető bármeddig, a gyakorlatban nem haladja meg az út okának és céljának felismerését: az anya (a szó, az eredet, a test) keresésének elkerülhetetlenségére való ráeszmélést, és e hiány artikulációját.

Olyan világ képe bontakozik ki *A tűz és a víz állatai*nak lapjain, ahol test (anyag) és szó (forma) behelyettesíthető egymással, és a konkrét az elvontat, az elvont a konkrétat idézi. Rendkívül izgalmas, ahogy ez az ellentétek vegyüléséből kifejlő regényvilág a mesélő-főszereplő kettős természetén keresztül hírt ad magáról, s ahogy a szó hiányának megtapasztalásától a hiányzó szó megformálásáig ívelő história a keresés nyelvi alakzataiban – a szövegformálás lehetőségeinek plasztikus feltérképezésében, a beszédről való beszéd határainak variatív latolgatásában – testet ölt. S innen nézve szimbolikus jelentőségű, hogy a kötet határai egybeesnek a mindenséget jelképező ábécé végpontjaival, a kezdetet jelző *a* és a véget jelölő *z* hanggal. Komoly ambícióról árulkodik ugyanis ez az alapelemekre hivatkozó írói magatartás, hiszen a beszélgetés lejegyzője a kezdő- és záróhanggal nemcsak kijelöli a szöveg keretét, hanem – megidézve a hangok kombinatorikus alkalmazásának ritualizált módszereit – demonstratívan még korlátlannak is nyilvánítja a beszéd (írás) lehetőségeit. Mindez pedig igazán revelatív erővel hat az olvasóra. A végtelenségre való szimbolikus utalás a teljesség érzetét hordozza magában; s a kötet – önmagába hajló szerkezetével – az elbeszélés irányát firtató olvasói kíváncsiságot az újraolvasás kívánságában oldja fel.

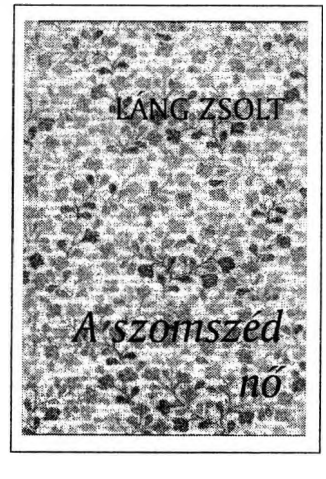
DÉRCZY PÉTER

REJTÉLYES KALANDOK

Láng Zsolt: A szomszéd nő

Nyilván sokan tudják, hogy Láng Zsolt új könyve anyagának nagyobbik részét én már korábbról ismerem, bizonyos értelemben a kapcsolatom vele a szokásos kritikus–szöveg viszonynál szorosabb, mivelhogy az itt szereplő novellák, elbeszélések java (ez most csak mennyiségi megállapítás) az *Élet és Irodalom*ban jelent meg, részben a „Tárcatár" rovatban. Láng Zsolt egyébként nem mindegyik írását válogatta be a kötetbe, ő tudja, miért, én sajnálom azt a párat, amit kihagyott. Nos, amikor a lapkészítés folyamatában, például egy éven át négyhetente vártam és olvastam novelláit, azok nekem akkor is igen tetszettek, de – ha szabad ilyet mondani – a „napi robotban" (ez persze csak fikció, egy kicsit szeretném sajnáltatni magam) az ember, nevezetesen én, másképp olvas, más az olvasásmódja. Akkor sok mindenre nem figyeltem fel, ami most sokkal szembeötlőbb így, könyvalakban. Az ugyan már akkor is feltűnő volt, hogy – ha nem is ipari mennyiségben, de – igen sok itt a nő; de hogy miért ilyen sok és miért ilyen sokfélék (még ha egy speciális olvasatban amúgy eléggé egyformák is), arra nem figyeltem föl. Van itt például szomszéd nő, van rodoszi, svéd, még szomáliai is van, a többit már nem is sorolom.

Egy könyvben, ha sok nő van, abból – előzetes feltevéseink szerint – következnie kell valaminek. Például: lesznek nagy szerelmi jelenetek, érzelmek áradása, vágyakozások, féltékenység, szóval lesz minden. És hát végül is – ha nagyon akarjuk – mindez van is, csak éppen nem így, nem ilyen romantikusan, hanem éppenséggel valami furcsa módon idegenül, visszafogottan, megmagyarázhatatlanul, rejtélyesen. Ha van egy rakás nő, akkor egyszerű logikai úton kikövetkeztethető, hogy legalább egy pasinak is kell lennie (szólal meg belőlem a macsó, aki vagyok), s valóban, van is, bár nem egy, hanem több, annak ellenére, hogy e férfiakról nem sokat tudhatunk meg. Egyik-másik írásban mintha íróember lenne ez a férfi, tehát mintha irodalommal foglalkozna (ekkor az olvasót, engem, a sárga irigység eszi, hogy hát őrület, mennyi nője volt ennek a Zsoltnak, még szomáliai is; feltéve, de persze nem megengedve elbeszélő és szerző azonosítását), később, alaposabb olvasat után megnyugszunk, nem volt neki, mindent csak kitalált: azaz irodalmat csinál, fikcionál. És akkor elérkeztünk egy valóban lényeges és fontos ponthoz: ezek-



* Elhangzott a kötet bemutatóján 2003. november 30-án Budapesten, az Írók Boltjában. *(A szerk.)*

Koinónia Kiadó
Kolozsvár, 2003
197 oldal, á. n.

nek az írásoknak a nagy része nők és férfiak kapcsolatáról szól, (egyetlen kivétellel) mindig férfiak beszélnek nőkről. Ám e kapcsolatok igen gyakran irodalmi mintákat, előzményeket rajzolnak föl a valóságos kapcsolatok helyett. Nem csak a nyilvánvaló Kosztolányi-párhuzamra gondolok *(A bolgár kalauznő)*, de olyan, közelebbről nehezen meghatározható sejtetésekre is, mint a *Stockholmi éj* vagy a *Római utazás* (ahol Goethe jelenléte persze egyértelmű). A hangsúlyozott irodalmiság és fikcionáltság mellett a rejtély, a megmagyarázhatatlanság is nagyon nagy szerepet kap a szövegekben. Néha krimiszerűen (és ezért lélektanilag indokoltabban), mint az *Ólomkatonák*ban vagy *A kút*-ban, máshol kafkaian megoldatlanul; miért rodoszi a rodoszi nő, ha „jellegzetes északi típus volt, szőke haj, vörösfoltos, fehér bőr, kéklő szemek"; miért kerül *A Saint Nasarde-i kolostor* elbeszélője felesége mellől egy másik nő ágyába, s ki ez a nő; azt már csak mellékesen jegyzem meg, hogy az utóbbi szöveg így indul: „Miközben összehasonlíthatatlanul megnyugtatóbb egy idegen nő mellett ébredni, mint féreggé változva..."; a narráció rejtélyeit szinte vég nélkül sorolhatnám. S végül: valójában mik is ezek a történetek, hol játszódnak, mikor játszódnak és miért. Láng Zsolt szövegei (általában is, itt most különösen) bár néha kijelölik az elbeszélés terét, de a leggyakrabban még a lokalizálható terek is belemosódnak valamiféle általános, univerzális térbe, még akkor is, ha például a Köröndöt vagy az Andrássy utat nevezik meg. Ugyanez vonatkozik az időre is, alig-alig azonosíthatók korok, korszakok (még akkor sem, ha például az *Ólomkatonák*ban teljesen pontosan kimutatható, hogy 1882-ben vagyunk); ahogy a tér univerzális, az idő is tulajdonképpen egyfajta időtlenségben ölt alakot. A szövegek hősei, elbeszélői sem azonosíthatók realista értelemben vett hús-vér figurákkal (még akkor sem, ha nagyon gyakran hihetetlen érzékiséggel rajzolja meg őket az elbeszélő). Bombayban, New Yorkban, Berlinben, Budapesten ugyanaz az idő és a tér, a pikáró elbeszélők – tehát az állandó utazás, úton levés – semmit nem változtatnak a lényegen, mint ahogy maguk sem változnak. Mégis mi űzi, hajtja őket, mi a látszólag folyamatos változásnak a célja? Azt gondolom, két dolog. Az egyik a létezés rejtélyes, kiismerhetetlen működésének legalább valamelyest való megismerése, s ez által egyfajta otthonra lelés, az otthonosság megteremtésének kísérlete. Láng Zsolt novellái azt sugallják, hogy ez nem egyszerű, sőt e kísérletek nagyobbrészt kudarcra vannak ítélve. (Tehát nem valami könnyed, ahogy az angol mondaná, *bed-side-reading* szövegekről van szó.) Az otthonosság elérése a novellák másik sugallata szerint a történetre találással lenne azonosítható. Azaz, hogy mindenkinek lenne saját története, az a történet, mely csak és csakis róla beszélhető el, s amelyben saját magát ismeri föl. Na most, a Láng Zsolt-szövegek ezt a lehetőséget erősen tagadják. Úgy tűnik számomra, hogy az elbeszélés csak annyiban megengedő e téren, amennyiben azt azért ténylegesen állítja, hogy vannak történetek, s e történetek (irodalmi értelemben véve is) egymásra rakódása talán még ontológiai értelemben is segít a létezésben való tájékozódásban. Vagy mondjuk egyszerűbben: segít az életet elviselni. Az előbbiek értelmében Láng Zsolt novellái mindig és kizárólag e történet kereséséről és megtalálásának nehézségeiről szólnak. A kafkai idegenségérzet, a furcsa átváltozások, az időtlenség és térnélküliség, a labirintus kiismerhetetlenségének sugallata, az, hogy az élet paraván ja előtt mint marionett-figurák mozgunk – egyszóval mindez nagy súllyal nehézkedik a szövegekre és a befogadási stratégiákra is.

A könyv olvasása közben gyakran gondoltam Esti Kornélra. Az ő utazásai, a nyelvvel való birkózása, a történetmondás nehézségei és bizonytalanságai – egyáltalán, az *Esti Kornél*-szövegekben megbújó viszonylagosított létértelmezés Láng Zsolt novelláinak is hátterét képezi. De ezek a szövegek már egy más létállapotból születnek: nem a létezés mámorító összevisszaságából, nincs bennük boldogság, még az a picinyke sem, ami a bolgár kalauzéban (Kosztolányi) fellelhető; a bolgár kalauz Láng Zsoltnál visszataszító, a bolgár kalauznő pedig – ahogy maga az elbeszélő is – a kalauz alá rendelődik.

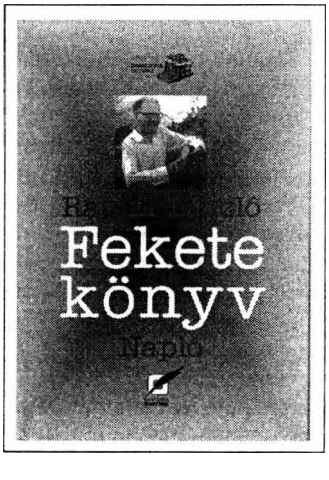
Ha most kellőképpen elriasztottam volna a nyájas olvasóközönséget ettől a könyvtől, akkor sietve hozzáfűzöm mindehhez, hogy bár e novellák valóban nem egyszerű és könnyed olvasmányok, élvezésükhöz kell egy kis belső munka, ám a befektetés többszörösen térül meg. Arról nem is beszélnék, hogy a nyelv és a stílus milyen örömöket okozhat az olvasónak, arról viszont igen, hogy mint minden igazi irodalom, milyen újabb és újabb meglepetéseket, olvasatokat, értelmezési változatokat kínál mindenkinek ez a szép könyv. Az elmúlt években én igen kevés ennyire egynemű, részleteiben és egészében is kidolgozott novelláskötetet (majdnem azt mondtam, regényt) vehettem kézbe. Csak biztatni tudom az esetleges tétovázókat: tegyék meg ők is, vegyék kézbe és olvassák.

TÜSKÉS TIBOR

A CSILLAGOK ÉGGÖMBJE ALATT

Rajnai László: Fekete könyv. Napló

Élt Pécsett a múlt században – életével a huszadik század háromnegyed részét átívelve – egy szellemi ember, egy *homme de lettres*, akit már életében legendák öveztek. Könyveket írt, de ezek közül életében csak egyetlen – az is halála előtt két esztendővel – jelent meg nyomtatásban. Várkonyi Nándor legértőbb tanítványa, munkatársa, 1947-1948-ban a Várkonyi szerkesztette *Sorsunk* anonim – mivel neve a lapon nem szerepelt – segédszerkesztője volt, majd életének egy „dühös pillanatában" szembefordult mesterével, és szakított vele, amikor újból megjelent Várkonyi *Sziriat oszlopai* című könyvének bővített kiadása, mondván: „A végén őt is a hiúsága vette le a lábáról, bedőlt az elvtelen, hazug hízelgőknek." A negyvenes, az ötvenes és a hatvanas években a vezető irodalmi folyóiratokban (*Sorsunk, Magyarok, Vigilia, Dunántúl, Jelenkor, Életünk*) rangos tanulmányai, kritikái jelentek meg, aztán mintha elvágták volna: nem adott többé kéziratot a lapoknak. A hatvanas évek első felében még rendszeresen eljárt a *Jelenkor* szerkesztőségi beszélgetéseire, később már csak vasárnap délelőttönként ült be a Nádor kávéház egyik asztalához, hogy néhány helyi „elégedetlenkedő" íróval, Galambosi Lászlóval, Kende Sándorral gondolatot cseréljen, megigyon egy szimplát, elszívjon egy cigarettát, de a nyolcvanas években már az utcára se lépett ki a panel négy fala közül, s baráti unszolásra se vezettette be a telefont lakásába. Volt, aki így látta: „sovány, tüdőbajos könyvkereskedő, aki egyébként tehetséges, gondolatgazdag tanulmányokat írt a helyi folyóiratba" (Bertha Bulcsu); volt, aki azt mondta róla: „jó szemű kritikus ugyan, de nem mindig tud kompromisszumokat kötni" (Csorba Győző). A Benedek Marcell-féle *Magyar Irodalmi Lexikon* még tizenhárom sort szentelt neki 1965-ben, de harminc évvel később, a Péter László-féle irodalmi lexikonban a neve sem szerepel. A „méltányos" lexikonban azt olvasom, hogy 1947-ben szerkesztette az *Igen* című antológiát, de még nem találkoztam a könyvvel se könyvtárban, se olyannal, aki ismerte volna az antológiát. Itt élt a városban hetvenhét éven át, de ebből az utóbbi harminc-negyven évben remeteként, titokban...



*

A Benedek Marcell-féle lexikon ezeket az életrajzi adatokat közli róla: Pécsett született 1924. július 12-én. Egyetemi – jogi, majd bölcsészeti – tanulmányokat Pécsett és Budapesten folytatott, egy ideig az Eötvös-kollégium tagja volt. 1951 óta a pécsi antikvár könyvesbolt vezetője. Hozzátehetjük: az ötvenes évek végén rokkantsági nyugdíjba vonult. 2001 őszén hunyt el, október 9-én temették Pécsett.

*

Szerkesztette, a jegyzeteket és az utószót írta Szirtes Gábor
Pannónia Könyvek
Pécs, 2004
134 oldal, á. n.

A sovány életrajzi vázlatot néhány dokumentummal egészíthetjük ki.

1. Betegségéről mindig nagyon szűkszavúan beszélt, ha arra fordult a szó. Korán – valószínűleg gyermekkori paralízis következtében – fél karjára, fél lábára megbénult; ez mozgásában, a járásban, az írásban nehézséget okozott neki. Lábát húzza, kézírása „gyenge és reszkető". Érzékeny volt, betegségét a legintimebb dolognak tartotta. Azt sem szerette, ha nehézkes mozgása miatt valaki után segíteni akart neki, mert ez is fogyatékosságára figyelmeztette. A sajnálkozás a testi bajnál is fájóbb a számára. Írásban betegségéről ilyen áttételesen beszél: „Érdekes kérdés: mi lehet az oka annak, hogy álmomban, valahányszor önmagamat látom, soha nem vagyok béna, hanem kezem-lábam olyan ép, mint betegségem előtt volt?" Válasza – és ezzel már tulajdonképpen világképét érintjük –: „mivel a testet mindig a szellem és a lélek formálja, azért (...) ezeknek épsége nem vesz tudomást a sérült és különben is mulandó, jelenlegi testnek a jelenlegi állapotáról."

2. Jogi egyetemi előadásokat Pécsett hallgatott, bölcsészeti stúdiumokat Pesten, közvetlenül a háború után. Pesten kiváló szellemi társaságba csöppent, az *Újhold* körébe, a Darling eszpresszóban találkozó fiatal írók közé járt. Itt ismerkedik meg Rába Györggyel, Nemes Nagy Ágnessel, Lengyel Balázzsal, Végh Györggyel és másokkal. Zömük fiatal bölcsészhallgató, pályakezdő, reménybeli költő, prózaíró. Galsai Pongrácot még Pécsről ismeri. Galsai dokumentumnovellája, *A Darlingban* érzékletes, de túlzásoktól sem mentes képet fest a környezetről és a szereplőkről.

„A Darling. Kis eszpresszó a Károlyi utcában, a Bölcsészkarral rézsút szemben...

Ide járt, vagy inkább innen járt máshová a fiatal magyar irodalom. Pilinszky János, Nemes Nagy Ágnes, Lengyel Balázs, Mándy Iván, Végh György... továbbá Rába, Vidor, Lakatos, Darázs, Rajnai...

– Ma csak két indiánert ettem – panaszkodott Rajnai Laci.

Ezen mindenki mosolygott. Rajnait az új Schöpflinnek tartották. A stílusgyakorlatokon ő volt a fő felszólaló. És a legszegényebb fiú a brancsban. Rajnai is Pécsről jött fel »világot tanulni«, évekig egy ágyban hált tüdőbajos apjával, kézzel másolta le a *Divina commediá*-t, mert a könyvet nem tudta megvásárolni, s az erdélyi havasokban a bal karja is megbénult – ennek dacára a legszebb és leggazdagabb kolleginának udvarolt. És Berkó Lonci olykor szánalomból megetette. Például két indiánert adott neki ebédre..."

Ez a néhány pesti hónap volt az ő kivételes, Sturm und Drangnak nevezhető korszaka. Csupán az maradt titokban, hogy Pestről való sietős távozásának mi volt az igazi oka. Különös, hogy erről soha nem beszélt, erre nem találunk választ írásaiban. Élete Pécsett a régi kerékvágásba zökkent vissza, ettől az időtől kezdve pesti barátaival legföljebb levélben érintkezett.

3. Az ötvenes évek közepén egy a korra jellemző történet szereplője lett.

1954-ben öt fővárosi író – köztük néhány Kossuth-díjas is – érkezett Baranyába, Pécsre és Komlóra tapasztalatszerzésre és anyaggyűjtésre. Az utazásról az írók közül Tardos Tibor számolt be terjedelmes riportban a *Csillag* folyóirat 1954. júliusi számában *Nagyon lírai útirajzok* címmel. Tardos, ez a kaméleon jellemű író, életének és pályájának akkor éppen azt a kanyarját járta, amelyre a szocialista irodalom dühödt szolgálata volt jellemző. Írásának utolsó, végig verzállal szedett mondata: „ÖNÁLLÓ KOMMUNISTA GONDOLKODÁST." Írásában beszámol arról, hogy Pécsett az antikváriumba is elvetődött, és ott megismerkedett „egy ifjú s csinos elárusítónővel". A „kökényszemű, százhatvan centiméter magas, tizennyolc éves" lánnyal aznap délután a Nádor kávéházban is találkozik. A beszélgetés során fény derül arra, hogy a kislány nem ismeri a jeles pesti írók műveit, sőt általában igen lesújtó véleménye van a szocialista irodalom elkötelezett művelőiről. Tardos szerint: „Kijelenti, hogy... kimondjam? ne mondjam ki?... pocsék dolgokat írunk..." Sőt „tovább gyaláz bennünket. Nem vagyunk művészek, nem vagyunk magyarok sem." Aztán megtudjuk: „Az édesanyja mozipénztáros egy Pécs környéki

községben, apja pedig nincs. De van egy boltba bejáró bácsika, aki szabad perceiben kultúresztétikai előadásokat ad le a csöppségnek."

A történetnek azért van itt helye, mert ez a „boltba bejáró bácsika" nem más, mint Rajnai László, a „kökényszemű kislány" pedig Rajnai későbbi felesége.

Tardos Tibor írásának megjelenése után a pécsi írók körében nagy volt a fölháborodás. Tiltakozásuknak meglett az eredménye, s az ötvenes évek közepén a politikai viszonyok is gyorsan változtak. Tardosnak jó érzéke volt a széljárás kiszimatolására és az alkalmazkodásra: a *Dunántúl* 1955. évi 2. számában másfél oldalas *Engesztelő levelet* tett közzé. Szánta-bánta dühét, felületességét: „az én elképzelt pécsi kislányommal mérhetetlenül igazságtalan voltam".

A történethez tartozik: Rajnainak a „kökényszemű kislánnyal" kötött házasságából egyetlen fiúgyermeke született. Felesége és fia később elhagyta, külföldre távoztak. Fia is, egykori felesége is ma Ausztriában, Bécsben élnek.

*

Rajnai Lászlóval személyesen akkor találkoztam, amikor 1959-ben átvettem a *Jelenkor* szerkesztését. Raccsolva beszélt. Ha leült, jobb karjával béna bal karját föltette az asztalra. Hallottam Várkonyival való kapcsolatáról, ismertem *Sorsunk*-beli szereplését. Igyekeztem kedvére való munkákat kérni tőle. Abban az öt évben, amíg a folyóiratot szerkesztettem, a *Jelenkor*ban Illyés Gyula, Kassák Lajos, Kodolányi János, Németh László egy-egy új könyvéről írt, valamint Dante- és Keats-tanulmányát közöltük. Hogy nem volt könnyű természet? Erről Csorba Győző *A város oldalában* című interjúkötetében beszél. De nekem is van egy történetem. Amikor Weöres Sándor *Salva Regina* című versének közlése után a tiszteletdíját visszaküldte, mivel „imádságért nem illik pénzt elfogadni", és azt kérte, hogy adjuk egy pécsi írónak, a tisztes honoráriumot Rajnai Lászlónak juttatta el a szerkesztőség. Egy ideig vártuk, hogy talán mond valamit. Hiába vártunk.

De emiatt azért nem romlott meg a kapcsolatunk. Két íróportréját, a Vörösmarty- és Kodolányi-könyvet még kéziratban olvashattam. Egy-egy megjelenő könyvemet a nyolcvanas években elküldtem neki. Ezek közül kettőről, az *Utak Európába* címűről és a Pilinszky Jánosról szóló pályaképről írt is igényesen és elismeréssel.

*

Rajnai sorsában a közeledő, majd bekövetkező halál olyan földmozgást eredményezett, amely felszínre dobta szunnyadó műveit.

A Dante-ikonográfiáról szóló tanulmányáról, mely még életében jelent meg először egy gyűjteményes kötetben, joggal mondta Rónay György: „Az egész kötetben ez volt a legjobb." Olasz és német fordításai, Goethe-magyarításai a magyar műfordításirodalom java értéke. Ezek még életében megjelentek. Jelen lehettem, amikor halála előtt két évvel az Árgus Kiadó és a Vörösmarty Társaság munkatársai a Vörösmarty-könyv első példányait elhozták Pécsre és átadták a szerzőnek. Az is igazolódott, amit Nemes Nagy Ágnes mondott Rajnainak 1983-ban a pécsi centenáriumi Babits-ünnepségen: „A végén, meglátja, magának lesz igaza." Rajnai a látnoki szavakhoz a kilencvenes évek elején ezt a megjegyzést fűzte: „A végét persze nem szükséges még ezen a Földön járva, személyesen megérnem." Valóban, újabb alkotásai megjelenését, életműve teljesebb megismerését nem érte meg. Halála után, 2002-ben jelent meg ugyancsak a fehérváriak jóvoltából a Kodolányi János-portré. Ugyanebben az évben gyűjtötte kötetbe és publikálta folyóiratokban megjelent kritikáit és tanulmányait *Az összművészet kísérlete* címmel a pécsi Pro Pannonia Kiadói Alapítvány. Most pedig, 2004-ben, ugyancsak a pécsi kiadó gondozásá-

ban és Szirtes Gábor következetes értékmentő és szöveggondozó munkája eredményeképpen napvilágot látott Rajnai László *Fekete könyv* című naplója.

*

A napló csak látszólag könnyen szabályokba foglalható, leírható irodalmi műfaj. („Keltezéssel ellátott..." stb. stb.) A Zrínyi-kortárs Disilvits István kalendáriumi bejegyzéseitől Fodor András krónikás hűséggel papírra vetett eseményleírásáig igen sokféle napló volt a kezemben. Napló annyiféle van, ahány naplóíró. A *Fekete könyv* a kortárs hazai naplóírók közül talán Rónay György „spirituális" naplójához – és nem Karinthy Ferenc pillanatnyi írói reflexiókat megörökítő szövegéhez – áll közelebb. Van itt is keltezés, egy-egy évszám vagy évszámcsoport, de a szöveg zöme nem aktualitásokhoz kötődik vagy külső eseményeket rögzít, hanem belső történésekről ad hírt. Ily módon Rajnai szövege talán nem is a naplóhoz, hanem az emlékirathoz, a memoárhoz áll közelebb: meditáció, vallomás, gondolati reflexiók gyűjteménye. A napló műfajára jobbára csak a szöveg töredezettsége emlékeztet.

A kiadás alapja egy fekete táblás, nagyalakú füzetben fennmaradt, kézzel írott szöveg, melyet csupán néhány évszám oszt nagyobb egységekre. Ezeken belül a szöveg csillaggal elválasztott részekre, mozaikkockákra, rövidebb-hossszabb terjedelmű följegyzésekre, hol valóságos kisesszékre, hol epigrammatikus tömörségű fragmentumokra tagolódik.

A *Fekete könyv*ből nem azt ismerjük meg, hogy mi történt Rajnai Lászlóval az 1978 és 1996 közötti csaknem két évtizedben, hanem világszemléletéről, világértelmezéséről kapunk képet: azt ismerjük meg, ami Rajnai Lászlóban történt az említett időhatárok között.

*

A *Fekete könyv* szerkezete töredezett, mozaikszerű, de a naplóban egy-egy téma búvópatak módján visszatér, és a rövidebb-hosszabb szövegekből koherens világkép rajzolódik ki. Rajnai világképe az ókori görög bölcselő, Platón világértelmezését követi, a naplóban Európa „elhivatott, tágra nyílt szemű látói" között többször név szerint is hivatkozik rá. A platonikus világlátást a filozófiatörténetek az objektív idealizmus jelzővel szokták illetni. Rajnai meggyőződése szerint a világ keletkezett; láthatatlan és örök Teremtőt, Legfőbb Lényt, egyetlen és legfőbb Létezőt föltételez, akit Abszolútumnak, teremtő és üdvözítő Istennek, Halhatatlannak mondanak. „Igen, a transzcendens monizmus híve vagyok" – írja Rajnai. Ebben a világképben az embernek is meghatározott helye van: az ember teremtett lény, az ember lelke örök, az érzéki test a lélek börtöne. Az ember a végső kérdések és az ideák vonzásában él. Az ember elsősorban vallásos lény, ez teszi emberré, az istenélményt eredetével hozta magával. A halál nem végső pusztulás, hanem „átlépés", „hazaérkezés". Rajnai hisz az örök életben, a „tiszta szellemi létben", abban, hogy a halál után van egy másik világ. Ami a halál után következik, csupán a létezés más formája: „kell lennie egy végtelen és tökéletes (végtelenül tökéletes) létformának, melyben minden beteljesül, és minden kérdésünkre választ kapunk".

Platón filozófiája persze nem csak Rajnaira hatott. Platón szövegeinek olvasása és elemzése a két háború közötti Magyarországon több gondolkodónak is táplálékul szolgált. A platóni világ- és emberkép nyomai Várkonyi Nándor, Kodolányi János, Hamvas Béla szövegeiben is föllelhetők. Amit Hamvas Béla írt Várkonyinak, azt Várkonyi is elmondhatta volna Rajnai Lászlóról: „Nagyon azonos utakon haladunk!... Ugyanazokat a mélységeket láttuk meg."

Platón a dialektikát, a fogalmak szembeállítását tekintette annak a módszernek,

amelynek segítségével a lényeg megragadható. A *Fekete könyv* egészét az ellentétpárokban való látás jellemzi. Rajnai számára a legfőbb ellenség az *aurea mediocritas*, az arany középút. Amihez nyúl, azt mindig a tézis-antitézis viszonylatában vizsgálja. Csak jelezni tudjuk azokat a kettősségeket, amelyekhez meditációs gondolatait fűzi. Néhány ezek közül: lángelme és dilettáns, fiatalság és öregség, naturalizmus és szimbolizmus, igazság és valóság, klasszicizmus és romantika, szellem és értelem, képzelőerő és ész, kultúra és civilizáció, konvenció és eredetiség, diktatúra és demokrácia, germán és latin népek, szőke és fekete nők... Mindebből sejthető, hogy a dialektikus látásmód Rajnai egész szemléletét, esztétikai, művészettörténeti, politikai, nemzetkarakterológiai felfogását és legszemélyesebb emberi kapcsolatait egyaránt átjárja.

*

Rajnai szerint – a platóni tanítás értelmében – az ember vallásos lény, és a vallás lényege: „a nép szakrális közössége". Vagyis a vallásos hit, a vallás gyakorlása közösséget, közösségi életet föltételez. Ha így van, akkor a vallásos élet szükségképpen szervezeteket, hierarchiát, egyházat hoz létre. E gondolat mentén Rajnai világképében ellentmondásra bukkanunk. Rajnai ugyanis tiszteli Jézus Krisztus személyét, szeretne Krisztus korában élni, jó szava van az Ősegyházról, az „igazi" kereszténységről, azt is tudja, hogy az istenhit nem függhet a látszatkeresztények, az „úgynevezett" hívő emberek gyakorlati magatartásától, de önmaga számára az egyházias gondolkodást, az egyházhoz tartozás gondolatát (vagyis valamely egyház törvényeit) nem fogadja el. Legföljebb a protestantizmus tanításában szereplő „eleve predesztinált világharmóniában" hisz, de a „modern Egyház" „hivatalos" tanítását elhárítja.

Meggyőződésének gyökerére is, következményére is rávilágít a *Fekete könyv* egyik önéletrajzi mozzanata. A naplóban a hetvenéves Rajnai fölidézi gyermekkorának azt a pillanatát, amikor „nagyon tiszta" volt. „Igen, tiszta, annak ellenére, hogy valamelyik lelkiatyám egyszer azt az indulatos kérdést vágta hozzám a gyóntatószékben (ebben az inkvizíciós kamrában, ahova meghatározott időközökben »önként« be kellett térdelnem): »Hát ennyire rothadt lelkű vagy?!«"

Igen, ez az élmény elegendő lehetett ahhoz, hogy Rajnai ne találjon helyet „a nép szakrális közösségében".

És helyezzük a Rajnai megörökítette epizód mellé a téma rokonsága miatt Pilinszky János vallomását a Maár Gyula által készített televíziós portréfilmből. Ez is ifjúkori emlék, ez is a gyökereket érinti.

„Tulajdonképpen az érettségi után én hitetlen voltam... És egy nagyon nehéz éjszaka után elmentem gyónni. Sohasem felejtem el, a domonkosok templomában gyóntam, kora hajnalban. Nem tudtam aludni egész éjjel. Vártam, mikor nyitják ki a kaput, és akkor hallottam, hogy kinyitják a kaput, és lementem hosszú esztendők után gyónni. És elmondtam a bűneimet... A rács mögött, nem tudom elfelejteni a pap arcát, olyan volt, mint egy tisztára mosott kavics. Fiatalember volt. Amikor befejeztem bűneim felsorolását, azt mondta: – Édes fiam, magát Isten nagyon szereti, hogy ennyire szenvedett."

A két fiatalkori, párhuzamos élmény sok mindent megmagyaráz. Látjuk Rajnait, aki a napló tanúsága szerint évtizedekig viaskodott Pilinszky szellemével, a naplóban ötször ír róla hosszan, önálló tanulmányt tervez róla, hol sajnálja, mert „újságírónő lett belőle", hol „testvérének" nevezi – de a „transzcendens monizmus" híveként nem talált utat a „modern Egyházhoz". És látjuk, előttünk áll Pilinszky, aki magáról azt mondta: „költő vagyok, aki katolikus", és aki egyháztagként, gyakorló hívőként élte le életét.

A közösség nélküli transzcendens hit, az egyházon kívüli vallásosság pótszert keres magának. Rajnai László számára ilyen egyházpótló „szer" volt az asztrológia. Az asztro-

lógiát persze nem a képes újságok, a magazinok horoszkópkészítőinek laikus színvonalán, hanem hozzáértéssel, „tudományos" megalapozottsággal művelte. A *Fekete könyv* összeállítója a napló elé *Önéletrajz* címmel egy a hagyatékban talált szöveget illesztett. Ebben a szövegben Rajnai rögzíti születésének pillanatában az égitestek állását, saját csillagképét, születési kozmogramját. A naplóban is többször történik hivatkozás az asztrológiai világszemléletre. A személyes emberi sors alakulásában is, az emberiség történetében is meghatározónak mondja az égitestek járását.

Az asztrológiai világmagyarázat az égitestek útját a világkorszakokkal hozza kapcsolatba: az egyes világkorszakok (világhónapok) nevét az állatöv tizenkét csillagképének állatneveivel jelöli. Egy-egy csillagkép neve – fordított sorrendben – egy-egy világkorszakot jelent. Az asztrológusok számítása szerint például 1950-1960 táján az emberiség a Halak korszakából a Vízöntő korszakába lépett.

Rajnai hisz az asztrológiában és a számmisztikában. „Hetvenkét esztendő egy világnap" – mondja. És „minden tizenkét esztendő elmúltával befejeződik egy életünk, s egy másik kezdődik". Szerinte az egyén élete, az emberi sors fölött „a csillagok éggömbje őrködik". És a történelem alakulását is az égitestek mozgása, egymáshoz való viszonya alapján képzeli el.

Az asztrológia bizonyos elemei Kodolányi János mitikus és bibliai témájú regényeiben is fölbukkannak (1948-ban megjelent regényének a címe: *Vízöntő*, és az *Én vagyok*ban is említi a Halak korszakát), de szépíró lévén ezek csak színező motívumok epikai vállalkozásaiban. Rajnainál – a *Fekete könyv* tanúsága szerint – egész világszemléletének meghatározó alapja az asztrológiai hagyomány.

*

Rajnai gyanakodva, elutasítással, sőt megvetéssel tekintett saját korára. Amikor egyszer valaki megkérdezte tőle, hogy melyik történelmi időben szeretett volna élni, azt válaszolta: „szerettem volna egyszerű, de fogékony zsidó lenni Jézus korában, hogy saját szememmel lássam a Megváltót, esetleg még beszéljek is Vele". A huszadik századi történelemről, a világháborúk és diktatúrák koráról rossz véleménye volt. Az utca, a hangoskodás, a durvaság idegen a számára. A kor hitetlen, a romlás egyetemes, az internacionalizmus megvalósíthatatlan. A bolsevista nevelés romlottá és ostobává tesz, az úgynevezett „szabad világ" ugyanazt az utat járja végig. Fölötte áll korának. „Ez a világ két lábon járó festett koporsók raktára" – írja. És a római kor szállóigéjét időszerűnek, ma is érvényesnek tartja: „»Panem et circenses!« Ha kevés a kenyér vagy egyáltalán nincs, nem a több kenyeret követeli elsősorban a nép, hanem a cirkusz iránt nő meg mértéktelenül az igény."

Elmarasztaló ítéletét a kor irodalmára is kiterjeszti. A történelem lehúz, megkötöz és elszomorít – írja. Az igazi költészet, ami „felszabadít, felemel, szárnyakat ad, és nem utolsósorban megvigasztal", hiányzik. Csillagait a régiségből választja: fenntartás nélküli elismeréssel és a leggyakrabban Dante és Goethe nevét idézi: őket érzi rokonainak, ők a nagy elődök. Jó szava van még Rilkéről, Hölderlinről, a modern regényírók közül Musilról és Thomas Mann stílusáról. Elutasítja viszont Csehovot és a polgári színjátékot. Néhány esztétikai és irodalomelméleti kérdést is látókörébe von. Foglalkoztatja a műfordítás és a saját munka kapcsolata, a nyelv struktúrája és az emberi személyiség fölépítésének analógiája, véleménye van az irodalmi trágárságról, az irodalmi közhelyekről és a hiányzó munkásirodalomról, elveti a „lélektelen" irodalomtudományt, a rideg realizmust és a naturalizmust, kifejti a modern költészet „három fő ismérvét". A kortárs írók közül nemzedéktársai foglalkoztatják, azok az írók, akikkel valamilyen mértékben személyes kapcsolatban állt. Legtöbbször Pilinszkyről beszél. Amikor elolvassa Végh György regé-

nyét, az önéletrajzírásról, az élmény és a fantázia viszonyáról elmélkedik, továbbá Nemes Nagy Ágnes, Rába György nevét említi. Alkalmanként, egy-egy hivatkozás erejéig Hamvas Béla, Várkonyi Nándor, Kodolányi János, Fülep Lajos, Németh László neve kerül szóba. Föltűnő, hogy a század egyik legjelentősebb költőjének, a „határtalan énekesének", az orpheuszi költészet kiemelkedő képviselője teljesítményének a naplóban semmi figyelmet nem szentel. Pedig ha valakit a Rajnai által áhított „poeta sacer" jelző megillet, akkor az Weöres Sándor volt.

*

Az olvasó a napló mögött a naplóíró személyiségét, a szöveget létrehozó alkotó egyéniségét keresi. Ki volt, milyen volt az az ember, aki a *Fekete könyv* gondolatait papírra vetette? Mit mond szerzőjéről a *Fekete könyv?*

Amikor Rajnai László 1978-ban a napló írásába kezdett, talán nem is annyira az írói elhivatottság, az esztétikai cél, inkább az etikus felelősségérzet vezette. Rajnai a legmagasabb rendű hallgatásnál is fontosabbnak tartotta a kimondás szükségességét, a szó értékét és értelmét. Még abban is hisz, hogy a tizenkét éves korában írt és azóta elveszett önéletrajza valahol megvan, „valaki megtalálta, és odatette a többi nélkülözhetetlen, látszólag eltűnt, de aztán szerencsésen újra meglelt érték közé". S bár nem lehetnek illúziói afelől, hogy életében nyomtatásban megjelenhet a napló, titokban mégis bízott az írás értelmében, s abban, hogy szövegének olvasói, befogadói lesznek: „Hiszek a maradandóságban, a mulandó dolgok maradandóságában is. Megmaradnak, csak átváltoznak: a szellem, a lélek kenyerévé és borává lesznek. Vegyétek hát – íme, mindez a tiétek."

A naplóíró erkölcsi igényessége vonzó. Rokonszenves erkölcsi tulajdonsága, hogy igényességét nemcsak a világgal, hanem önmagával szemben is alkalmazza. Ismeri hiányait, elszalasztott lehetőségeit. Minden kívülállónál szigorúbb ítéletet fogalmaz meg magáról. „Egész életem az ilyen futni hagyott, kedvező pillanatok beláthatatlan sora. Ezek az ellenem felhozható legsúlyosabb vádak, el nem hárítható szemrehányások. Úgy kell nekem: miért akartam mindig *csak* a tökéleteset, *csak* a legnagyobbat. Írásban és emberben egyaránt. Bűnös vagyok, mert túlságosan lenéztem az anyagot, mert megvetettem a sötétséget, a félhomályban tévelygés nagyon is emberi veszélyeit, mert *csak* a fényességet becsültem, idő előtt akartam az örök világosság lakója lenni."

A „tökéletesség", a „legnagyobb" akarását, az „anyag" lenézését, az „emberi veszélyek" megvetését, a túlzott szerénységet azonban gyakran nem sok választja el a túlzott magabiztosságtól, a gőgtől, az ítélkező hajlamtól, a szeretetlenségtől, a megvetéstől. Nem kétséges, hogy az erre való hajlam a *Fekete könyv* íróját is megkísértette. Ahogy társadalmi helyét tekintve „valami osztályfeletti rendbe" szeretne lépni, ahogy magányáról, a barlang-létről, a világtól elzárkózó remeteéletről beszél, ahogy korát lenézi, utálja és megveti, és néhány írótársától irtózik és undorodik (ezek az igék az ő szavai!), ahogy mondanivalóját többnyire apodiktikus módon, kijelentő és kinyilatkoztató formában megfogalmazza, bizony-bizony, azok szerénynek igazán nem mondható megnyilatkozások, van bennük gőg is, túlzott büszkeség és fölényérzet is. A legárulkodóbbak e tekintetben talán azok a passzusai, ahol a nőkről nem éppen lovagi rajongással – hogy ne mondjuk: a legjobb esetben némi lenézéssel – beszél: „A nő nem individuum, hanem reprezentáns." „Ha egy műből az igazságosság hiányzik, akkor írhatta volna (sit venia verbo) akár egy nő is."

*

A napló legmegrendítőbb és legfölemelőbb részei az elmúlásról, a halálról, az író saját elmúlásáról szólnak. Eleinte csak a sötétséggel és a magányossággal néz szembe: „Örökké a szakadék szélén imbolyogni. A szakadékoknak megvan az az iszonyú tulajdonságuk, hogy egyszerre félelemmel töltenek el és vonzanak." Sosem kereste a sikert, a múló dicsőséget. Bátorításra sincs szüksége, mert hisz a cselekvés értelmében: „És mégis azt mondom: boldogok a lelki gazdagok, akiknek soha nem volt sikerük, s ennek ellenére hisznek abban, hogy amit tettek, nem volt és nem lesz hiábavaló." Ahogy egyre közelebb kerül a távozáshoz, az ismeretlen jövőhöz, úgy válik szava egyre tisztábbá és oldottabbá: „a halál csupán válás, fájdalmas, de nem végleges". Végül megfogalmazza – néhány szó eltéréssel két változatban is – végső búcsúját: „Nem a haláltól – jobban mondva az átlépéstől – félek (ki nem érez szorongást, ha erre gondol), hanem annak a másféle állapotnak ismeretlen voltától. De vajon csakugyan ismeretlen-e? Nem a valóságos, oly régóta nélkülözött otthonosság vár-e ránk? A hazaérkezésnek az a semmi mással össze nem hasonlítható nyugalma és biztonságérzete, amelytől e világi életünk minden napja születésünk óta egyre jobban eltávolított és elszoktatott."

A naplóban ez az utolsó bejegyzés 1996-ban kelt. Rajnai László 2001-ben halt meg. Hogy élete utolsó öt esztendejében milyen bölcseleti eszmék foglalkoztatták, és milyen spirituális történések zajlottak le benne, arról nem ad hírt a *Fekete könyv*.

Az erkölcsi erő, a szellemi teljesítmény veszélyes. A jelentős személyek, a kiválasztott emberek sírján dudva nő, és hirtelen megszaporodnak körülötte a barátok. Utolsó útjára a pécsi köztemetőben tizenketten kísértük el. Aztán megelevenedtek „asztaltársaságának" még élő tagjai. Himnikus szavak, emelkedett méltatások, rajongó emlékezések kerültek papírra. Hogy senki nem ismerte föl igazán tehetségét... Meg hogy „Laci" végül csaknem éhen halt... Meg hogy érvényesülését a környezetében élő „szent tehenek", a tekintélyes költő gátolta...

Rajnai László életműve és a műveket hitelesítő személyisége önmagában, rajongó „barátok", hamis legendák, rossz ízű célzások nélkül is helyt áll, érvényes, és méltó az emlékezésre.

CSŰRÖS MIKLÓS

AZ UTÓKOR FIGYELMÉBE

Rajnai László: Az összművészet kísérlete. Tanulmányok, esszék, kritikák

Kívülről nézve a csaknem elfeledett pécsi esszéista, Rajnai László pályája beteljesületlennek, töredékesnek látszik (látszott sokáig): fontos művei évtizedekkel a keletkezésük után jelentek meg, a Vörösmarty- és a Kodolányi-monográfia Székesfehérváron, *Az összművészet kísérlete* és a *Fekete könyv* című naplószerű írása Pécsett. Mintha nem érdekelte volna a kortársak elismerése, *post mortem* sikerre vágyott, és bízott is benne. Egy jegyzetében azt írja: „Ma végtében-hosszában divatos a »sikerélmény«-t emlegetni: a pszichológia közkeletű megállapítása szerint ez elengedhetetlenül szükséges lelki egyensúlyunk megóvása végett. (...) És mégis azt mondom: boldogok a lelki gazdagok, akiknek soha nem volt sikerük, s ennek ellenére hisznek abban, hogy amit tettek, nem volt és nem lesz hiábavaló." Asztrológiai tételt alkot annak a jelenségnek a magyarázatára, hogy a születési kozmogramból levezethető „az ember halála utáni földi sorsa – elsősorban a szellemi alkotások fortunája"; hogyan lehetséges például, hogy „az, aki életében magányos és elvonultan élő ember volt, kilép a világosságba, s aki mindvégig »belső karrierjén« munkálkodott, a világ szemében is tekintélyt élvez majd". Ez a meggyőződése is táplálta vakmerő szókimondását. Hangot adott jogos ellenszenvének a Rákosi-korszak dogmatizmusával, akarnok irodalompolitikájával szemben, s negatív ítéletét tüntetően hangsúlyozta. Elfogadta, részben táplálta is a magányos különc mítoszát. Megalkuvás nélkül mindvégig a „belső karrierjén" munkálkodott.

A kötet címe Wagner Gesamtkunstwerk-fogalmára emlékeztet, mely szerint a drámai kifejezés szolgálatában több művészeti ág egyesül. A szerkesztő és utószóíró Szirtes Gábor véleményét teljes egyetértéssel idézhetjük: „méltatlanul feledésre ítélt alkotó távozott közülünk a közelmúltban, akinek hagyatékát közkinccsé tenni erkölcsi és szakmai kötelezettségünk egyaránt".

Két részből áll *Az összművészet kísérlete*, az első *A magyar irodalom vonzásában* született. Nem a cikkek keletkezésének időrendjében tárgyaljuk, hanem a szellemi vonzalom hőfoka szerint: legjobban Várkonyi Nándort tiszteli a kötet írója, hozzá is kapcsolódik Kodolányi Jánoshoz való vonzódása. Azután nemzedéktársai következnek, az *Újhold* jelesei, de a többiekről sem beszél intuíció és rokonérzés nélkül. Várkonyihoz fűződő viszonyát ő maga ahhoz a kapcsolathoz hasonlítja, amely Szerb Antalt Babitshoz fűzte. Nem volt védtelen a pillanatnyi szükségesség követelményeivel szemben, írja róla, de mindig ott magaslott

Szerkesztette és az utószót írta Szirtes Gábor
Pannónia Könyvek
Pécs, 2002
364 oldal, á. n.

előtte „az igazi, az egyedüli cél: az emberi műveltség eredetének, az ember mivoltának, az ember származásának és történelmi küldetésének tisztázása (...). Megoldhatatlan feladatra vállalkozott, megfejthetetlen titokra keresett választ, de épp ez a lehetetlenség tette naggyá és eredményessé szellemi kalandját: istenkísértő magasságba merészkedett. Fölismerte és tervébe szőtte az élet ellentmondásosságát, őszintén és komolyan beszélt az elémondhatatlanról. Hatalmas irodalomtörténeteket írt, de a »vers- vagy prózaolvasásnál« elemibb izgalmat keltett benne a műtermek, a képek szemlélete. Petőfiről, pedig könyvet írt dagerrotípiájáról, azt nyilatkozta: »A versei? Jó, jó, nem mondom. Node hát nála nem ez a lényeg«."

Többször is szól Várkonyiról és műveiről, a „nagyszabású hajótöröttek" közé sorolja. Szerette Osvát és pártolta a *Nyugat*, de őt az irodalomnál jobban vonzotta a képzőművészet és az archeológia. Árt neki megátalkodott szerénysége, hogy csupán „csendes társnak" láttatja magát a pécsi irodalmi szervezkedésekben, holott „mindvégig lelke és irányítója volt nekik". Megjelenő könyvei és a *Sorsunk* kitűnő szerkesztése intellektuális és erkölcsi tekintélyét is öregbítik. Németh László szavával élve „Pécs szent embere" lesz. A *Szíriat oszlopai* „a századnak talán legkülönösebb műve", magának az embernek a mibenlétét kutatja, az ősi emberét, a maiét, s talán a holnapiét. Lehet, hogy tudományosan nem mindenben pedáns ez a mű, de Várkonyi azok közül a „műkedvelők" közül való, akik élnek a hipotézis jogával, hatalmas tudás birtokában vállalják a feltételezéssel meg a kiegészítéssel járó kockázatot, főleg amikor csupán „véletlenül fennmaradt csonk részekre" támaszkodhatnak. A mesék és a hiedelmek mögött is megfejtendő, kutatni való jelbeszédet sejt, s leleményes megfejtésükkel mutat példát a tudomány valóban etikus felfogására és művelésére.

Kodolányi Jánosról, aki munkatársa és testi-lelki jó barátja volt Várkonyinak, Rajnai kismonográfiát is írt (1956 januárjában fejezte be, de csak 2002-ben jelent meg). *Az összművészet kísérlete*ben önálló tanulmányok foglalkoznak a *Vízöntő*vel (később címe *Vízözön*re változott) és a *Julianus barát*tal meg *A vas fiai*val. Monográfiája is bizonyítja, hogy Rajnai különösen kedveli és nagyra értékeli a *Julianus barát*ot. Tatárkori trilógiáját Kodolányi tudvalevően nem az elbeszélt események időrendjében írta meg, a legkorábban játszódó *Julianus barát* készült el legkésőbb, utolsó finnországi utazása idején, 1938-ban. Nem bizonyos, hogy a legjobban sikerült darabja a trilógiának, de több kritikusa gyanítja, hogy szerzője szívéhez a legközelebb állt. Rajnai a cselekmény sorrendjében tárgyalja a regényeket, újraolvasva előreveszi a későbbi keletkezésűt. Az elemzés a *Julianus* megjelenésekor nagyon is időszerű külpolitikai célzatosságán kívül kiemeli „magasszintű realizmusát és korhűségét", valamint műfaji kiforrottságát: líraiságában is a „legtisztább regénykölteszet". Még tovább megy *A vas fiai* méltatásakor, a magyar irodalomban kivételesen ritka „valóban nagyszabású realista regénynek" a tolsztoji példához mérhető értékét látja benne. Sokan és emelkedetten írtak a tatárkori trilógiáról, éppen Várkonyi Nándor és Németh László vagy Sőtér István, Illés Endre, később Tüskés Tibor és mások, de Rajnai hangja ebben a kiváló kórusban is fölismerhető sajátos zengéssel szólal meg, amikor a népi jelképrendszer tévedhetetlen értelmezéséről, „alkati hitel"-ről beszél, vagy Kodolányi koncepcióját és „nyelvteremtő géniuszát" az Arany János-i nyelvi szintézissel veti össze.

A huszadik század első felének magyar irodalomtörténetével kapcsolatos írások közül kiváltképpen érdekesek a Babits Mihállyal és értékelésével foglalkozók. Rajnai nem tartozott Babits feltétlen hívei közé; az irodalom technokratájának nevezi egy helyütt, aki „csak a csinálmányt csodálja", szégyenli, hogy *Az európai irodalom története* sokáig a Bibliája volt. A mostani kötetben a Corvina Kiadó jubileumi (1983-ban megjelent) *Arion 14* című ünnepi számára reflektál, szerkesztői felkérésre, levélformájú esszében. Emberi tettként is magával ragadó, irodalomtörténészi és kritikai teljesítményként is jelentős írás ez.

Túlteszi magát egykori fenntartásain és kritikáján; a költő-, a művész-Babitsról szóló látomását összegzi, és egyben a magyar vers fordításának nehézségeiről, jóformán lehetetlenségéről kialakított nézeteit. Babits korszerűségéről, huszadik századiságáról beszél; ő is a XIX. század gyermeke volt, rosszul érezte magát a XX. században, de „nem vonult ki a századból", „inkább önmagából". Az „apolitikus" költő legnehezebb döntése, hogy válasszon béke és békesség szembenállása ügyében; Babits válasza: „a megfutamodás és a dühös lándzsarázás között az eszme kitartó, következetes szolgálatánál és a rendíthetetlen bizalomnál kell keresnünk a megnyugvást".

A magyar versek fordításának és a Babits-életmű fordíthatóságának a kérdését is fölveti, olyan érzékenységgel, mint a szakmabeli, „aki nem gépiesen értelmezi a műfordítás feladatát". Az esszé burjánzóan gazdag asszociációi közül most csak kettőt emelhetünk ki: a háború és a béke kérdésének fenyegető antagonizmusára Babits nemcsak tudása és logikája erejével válaszol meggyőzően, hanem „érzelmi indulatosságban is, meggyőződésének hevében is messze túlszárnyal mindenkit". És pontos a látlelet az emberi történelem és az emberi test megbetegedése, e, mondhatni, patológiai egybeesés tekintetében is. („Valamiképpen olyan viszonyban volt a háborúval, mint a saját végzetes betegségével és halálával.") Sok más idézhető és idézendő megjegyzése helyett A szerző kézírásos megjegyzését írjuk ide (a szöveget gondozó Szirtes Gábor lelkiismeretességére vall, hogy ezeket a „megjegyzéseket" is rendre közli a szövegek után kurziválva): „Ez az én igazi és megmásíthatatlan szövegem: ezen módosítani csak a »művészi hatalmaknak« van módjuk – én ahhoz ragaszkodom, amit itt írtam. Csak hozzátehetnék, elvenni nem akarok belőle. – Az utókor figyelmébe!!! R. L." Máskor nem idézzük az eredeti szöveghez való ragaszkodás efféle példáit, de az önérzetnek és a cenzúrától való jogos félelemnek ez a keveréke valósággal megható.

Végigkísérik, legalábbis folyamatosan követik Rajnai esszéi az *Újhold* nemzedékének történeti fordulóit; összefoglaló tanulmányt ír a *Negyedik nemzedék*ről, több ízben méltatja Rába György verseskötetеit, recenzálja Tüskés Tibor Pilinszky-monográfiáját, elemzi Mészöly Miklóstól *Az atléta halálát*, és még sokáig folytathatnánk. *Kísért az Ezüstkor*, mondja fejezetcímben, de a kritikus felhang sem teheti hallatlanná, hogy a nemzedékben a Gondolat költészete, az értelem „szinte szenvedélyes szeretete" ragadja meg leginkább. Rába György, Pilinszky János, Nemes Nagy Ágnes költészetében látja a legtöbb lehetőséget már a negyvenes évek közepén-végén, alkalomadtán később is foglalkozik velük. Rába Györgyről többször ír, számára a nemzedék költői közül az ő arcvonásai rajzolódnak ki a legélesebben; „szellemi éhség", talán ez a legtalálóbb szava róla. A prózaírókat a második sorba helyezi az újholdas nemzedék negyvenes évekbeli tablóján, de fölismeri Mándy Iván és Hunyady József tehetségét, később pedig Mészöly Miklósról ír remek tanulmányt. *Az atléta halála* elemzése nem terjedelmes, de a kötet egyik legszebb, legmaradandóbb darabja: „minthogy minden kifürkészhetetlen s mindennek csak a fonákja ragadható meg, nincs más megoldás, csak az idegek zsibbadt rémülete, az az észbontó feszültség, mely egy értelmetlenül megsemmisült s egy éppolyan értelmetlenül még tovább élő egzisztencia tragikusan egymásba kapcsolódó, két kérdőjeléből támad". Amit Mészöly „egzisztencialista" látásáról, tragikus életszemléletéről, hibátlan kompozícióiról, „pontosságáról" ír, az mind telitalálat, az író későbbi műveire is érvényes. A megírás ideje 1966, a megjelenésé 1967 – tanúsítja zárójelben a szerkesztői megjegyzés. De egy kezünkön megszámlálhatjuk, hányan ismerték föl és írták le akkor olyan hitelesen Mészöly bölcseleti és epikai újdonságának lényegét, mint Rajnai a *Jelenkor*ban.

A második ciklus címe, *Világszellemek nyomában*, a szerkesztés tematikai megkülönböztetés-elvére utal, de inkább pragmatikus célszerűséggel, mint szemléleti különbséget érzékeltetendő, hiszen Babitsról, az Árgilus-széphistóriáról, Janus Pannoniusról vagy Várkonyi *Az elveszett paradicsom*áról sem lehet szólni az európai, sőt az egyetemes mű-

veltség és hagyomány kirekesztésével. *A magyar irodalom vonzásában* fejezetei is végig a világszellemek nyomában és a velük való összehasonlítás tudatos szándékával születtek. Alekszej Tolsztoj, Rainer-Maria Rilke, Keats, Hemingway elsőrangú művészek, de bármilyen sok ismeretet foglalnak magukba a róluk szóló cikkek, alkalmiságuk, megrendeléshez (?) kötődő rövidebb terjedelmük ritkán teszi lehetővé, hogy Rajnai legjobb tulajdonságai, erudíciója, elemzőképessége, filozófiai komolysága mindenestül megnyilatkozhassanak bennük. Más a helyzet romanisztikai-filológiai tanulmányaival – ezt a képzettségét egyetemi stúdiumai és Olaszországban gyűjtött ismeretei alapozták meg. Kitűnően ismerte Dante, Petrarca és Boccaccio korát, alapos elemzést, bírálatot adott magyar nyelvű fordításaikról. Mellékesnek és aprólékosnak látszó, de nemzetközi érdeklődést keltő témája lett a Dante-ikonográfia. A *Dante arca* című nagyszabású tanulmány azzal a szentenciával kezdődik, hogy „minden alkotó tehetség műveiben formálja meg valódi és maradandó arcát", mégis arra tesz kísérletet, hogy a látható arc, az azonosítható profil valóságos (valószínű) milyenségét tisztázza, az „emberi élet három fázisának megfelelően (...) a fiatalt, a férfit és az öreget". Dante mindhárom arca szép, vallja, de talán a végső a legtökéletesebb, bizonyítva, hogy „halálában is legyőzte a földet". Hosszan méltathatnánk a Petrarca *Daloskönyve* magyar (régi és új) fordításairól szóló kritikai ismertetését vagy *A német romantika itáliai tájélménye* hatalmas ismeretanyagot mintaszerűen tömörítő összegzését is.

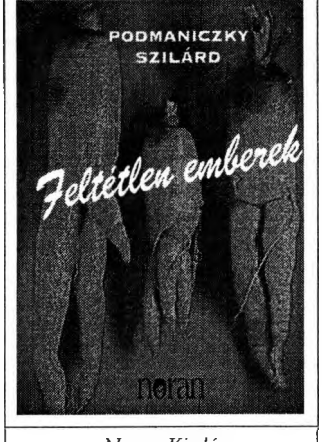
„Szellemi arculatának kontúrjait" megismerve egyetérthetünk Szirtes Gábor utószavával: Rajnai László hagyatékát „megismerni mással nem pótolható szakmai élmény és hozadék valamennyiünk számára". Előbb-utóbb minden nemzedék fölismeri adósságát az előző nemzedékek félig-meddig elfeledett ködlovagjaival szemben.

WERNITZER JULIANNA

Mintha a tévé nézné őket

Podmaniczky Szilárd: Feltétlen emberek

„Ha ott állok most a tévé szemszögéből nézve, mint ahogyan nem álltam ott, semmi mást nem tennék, csak nézném Márton arcát, ahogy bőre fehéren kifeszülve, a szeme villogva csillog, és minden porcikája a tévé képeit tükrözi vissza, mint egy hullám, végigfut rajta minden, s mintha ott alul ő maga már nem változna ettől semmit. (...) Még pár másodperc, és ott ülnek mindhárman a képernyő előtt, mindhármuk arcán ábrák és fények szaladgálnak, mindhárman mozdulatlanul viselik a rajtuk áthullámzó áradatot. De mi is történik valójában, nem tudjuk."



Noran Kiadó
Budapest, 2003
178 oldal, 2000 Ft

A fenti idézet a *Feltétlen emberek* azon kevés szövegrészeinek egyike, ahol maga az író („a néma mesélő hangja") is megszólal, s minthogy olvasóját a pillanat élményébe bevonja, együtt vonhatjuk le vele (közös) konklúziónkat: azt, hogy mi történik valójában, mi sem tudjuk. Az egyes és többes szám első és harmadik személyű alakok révén, a kijelentő és feltételes módok keverésében, valamint az időváltások játékában teremtődik meg az a visszájára fordított vizuális közeg, amelyben és amelyből a három „hős" (Józsi bácsi, Márton és Pesztonka) közel kilencven, általgosan egy-két oldalas epizód-története lejátszódik. Nem tudjuk, mi történik valójában, „mert nem tudni, mit hoz a jövő, vagy mit visz a múlt...", és mert „hiába van mindenre válasz, ha semmire nincs kérdés". E hiány az a létállapot, amely Podmaniczky minimálprózájában megfogalmazódik.

Közelebbről mit is takar ez a hiány? „Mi kell még egy normális élethez?", teszi fel a kérdést Márton, akinek ugyan megvan mindene, és mégis: „...hiányzott valami, ami nincs, az biztos". (88.) Józsi bácsi is megfogalmazza hiányérzetét az *Egy személy* címet viselő írásban. „A személyiségemet keresem", mondja, és a magyarázatot, mi is az, amit keres, a következőképpen folytatja: „hogy is hívják, az a micsoda". (172.) Theodor Adorno jegyzi meg a *Minima Moralia*ban, hogy sok embernél szemérmetlen pimaszságnak tűnik, ha *ént* mond. A *Feltétlen emberek* a személyiségvesztettség amnéziás állapotát mutatja meg, ahol már kimondhatatlan az *én*. Elfelejtett, jelentéseveszett szó csupán. A Podmaniczky-„hősök" feltétlenek, azaz engedelmesek, a flóra-lét állapotában leledző egyedek (melyet a könyv borítóján megjelenő három, a nemiség külsődleges jegyeit hordozó sárgarépa-alak is híven tükröz). Létük külsődleges jegyei közül biológiai alapszükségleteik a meghatározók: az evés-ivás-alvás-(tévézés): a vegetáció. Mindhárman ugyanabban a cipőben járnak (168.), itt nincs egyvalaki, hanem összesség van (161.) egyenlő eséllyel vegetálnak. Társaságukban egyfajta mini gasztronómiai „kalandozáson" vehet részt az olvasó, számos írás

címe és tematikája is az evésre vagy ételekre utal.

Podmaniczky könyve nem reprezentálni kívánja a valóságot, e mű inkább a valóság részeként mutatkozik. A történetek mindegyike sajátos matematikai logika szerint működik, valamiféle „közös nevező" reménye és kudarca alapján, amely egyben a szerkesztés technikája is. A történetek ontogenezise, az a már-már autisztikus, matematikai pontosságot mímelő „ragasztótechnika", melynek végén egy közös pillanatban „majdnem minden közös nevezőre jut": fikció, szerkezet, nyelv és szereplők játéka. E monotónia a körbejárás érzetét kelti az olvasóban, látszólag minden újrakezdődik és minden ugyanúgy végződik. Az ismétlések és a végkimenetel azonossága ugyanakkor a kudarc érzetét teremti meg. Cselekedeteik, töprengéseik, gondolatmeneteik többségét is e paradoxon alá rendeli a szerző: „Azt kérdezném az istentől, ha elébe állnék, hogy van-e isten." (134.) A ház, a három szereplő életének találkozási pontja, a „közös nevező" kialakulására esélyes helyszín. Ugyan állandónak tűnik, mégis folytonosan változik: terei és tárgyai csak annyiban jelöltek és annyiban fontosak, amennyiben a velük való „bíbelődés" végeredményeként lehetőséget kínálnak a találkozásra. Az idő mintha nem is telne: „Milyen évet írunk ma?", teszi fel a kérdést egyszer csak Józsi bácsi. A hely és az idő viszonyítási pontjai kétséget keltőek: a látszólag reális környezet mintha folytonosan alakulna. Csak annyiban konkrét, amennyiben a „hősök" használatukba veszik. Józsi bácsi fejében csak tollgyűjteményével együtt nyer érvényességet a múlt: „Fejében a bejárt idő, amit a tollak alatt megtett."

Deleuze szerint, aki a végtelen ismétlések gondolatát a *Differencia és ismétlés* című művében fejtette ki, az örök visszatérés szubjektuma nem az Azonos, hanem a Különböző, nem a Hasonló, hanem a Nem-hasonló, nem az Egy, hanem a Sok, nem a Szükségszerűség, hanem a Véletlen. Nem létezik eredet, csupán szimulakrumok, mint egy ismeretlen X-től való eltérések. Így a diskurzus szubjektuma a számtalan szemantikai eltérés következtében, melyet önmaga teremt – és e prózaszövegekben éppen ez bizonyosodik be –, soha nem lehet azonos önmagával. A Podmaniczky-szövegben nemcsak a szubjektum, de az igazság, a szabadság is egy-egy szó csupán.

Az egyforma csillanás a szemben, az egy húron pendülés, az egyszerre kimondott „ah", a különböző helyszínekről ugyanoda érkezés, a három ember közös dünnyögése, a gyülekezés a nappaliban, a közösség kollektív szelleme, mely átjárja őket, látszólagos konszenzus csupán. Podmaniczky nyilatkozta egyszer, hogy nem volt semmi más célja az írással, minthogy leírja ezt a vad világiszonyt. A történet maga (mint a szereplők élete) tehát „szilánkok, repeszek morzsaléka, amely a modern és klasszikus világ végtelenszerű ragasztótechnikájával születik". (171.) A valóság eltűnésének eredményeként a leírás, a megjeleníthetőség, egyfajta hiperrealista láttatás válik prózájában kiemelt fontosságúvá, mely egy felnagyított képernyő pontszerűségét idézi. A mikrovilág széttördelt közege intertextuális kapcsolódási pontokon keresztül válik láthatóvá. A szerző nemegyszer meseszerű elemeket idéz be művébe, számtalan helyen rájátszik a „boldogan éltek, amíg meg nem haltak" frázis változataira, ugyanakkor kötete a „mindhárman jól és boldogan éltek, amíg..." nyitva hagyott mondattal zárul, kiegészülve mai életünk egyik fontos elvárásával: a boldogsághoz, avagy boldoguláshoz a jólét sem árt. Podmaniczky könyvének hármasa – látszólagos aktivitása ellenére is – statikus együttes, „mozdulatlanul viselik a rajtuk áthullámzó áradatot", egyfajta kifordított perspektívából idézik meg azt a világot, melyet valaha valóságnak hívtak, és amelyet hiába is igyekeznek megtapasztalni, már csak közvetett úton ismernek. Erre utal maga az „idéz" szó is, melyet a szerző gyakran és hangsúlyosan használ. A szereplők könyvekből idéznek, azt viszonyítják a valósá-

gukhoz, megpróbálják fényképekkel, lexikonokkal, könyvekkel, a gyurma szagával fel- és visszaidézni mindazt, ami már nincs, a személyiségüket, vagy akár a múltat, a gyermekkort – identitásukat. Az idézési technika általában a matériához, valamilyen konkrét tárgyhoz, anyaghoz avagy nyelvi operációkhoz kötődik.

A nem konvencionális nyelvhasználatból, a szójátékokból, szókép és képzeleti kép montázsából születik meg az az abszurd látásmód, amely Podmaniczky szövegeinek sajátja, és amely a konszenzus hiányát hivatott megerősíteni. Tárgyiasult szavak, frázisok, szó szerinti értelmezések groteszk sorozatával szembesül az olvasó: „Tegye be az ajtót – fogta az ajtót és betette a szobába." Az ételt is beteszik a szereplők, mint az ajtót. Képletesen használatos szavak, kifejezések esnek ezen értelmezési módszer áldozatául, mint például a rovásírás létrejöttéről szóló: „Mert már az ókorban is volt azért jó néhány ember, akiknek sok volt a rovásán, annyi, hogy azt már föl kellett jegyezni." Vagy a feltett kérdésekben: „Elvehetem ezt a széket? Elveheted, ha hozol egy papot meg két tanút." A felnőtt ember agyának rugalmasságát általában képletesen értjük, Podmaniczkynál azonban (szó szerinti értelmezésben) annyit jelent csupán, hogy vajon „lehet-e rajta ugrálni". A nyelv tehát át- és kifordítási eszköz, ugyanakkor már-már „közös nevező", egy esetleges konszenzus reménye, mint a *Retúr* című történetben, ahol Pesztonka arról töpreng, milyen is a cápanyelv. Ezzel párhuzamosan Márton a székek támlájával bajlódik, a támla mindig kiesik a székből, nem tud rájönni a konstrukcióra. Józsi bácsi kérdésére, „hát benneteket mi lelt?", Pesztonka a cápák nyelvén kezdi előadni a problémát, és már emberi nyelven teszi fel a kérdést, hogyan lehetséges, hogy a cápák nem döfik ki saját szemüket evés közben, hiszen az olyan közel van a szájukhoz. Józsi bácsi válasza egyúttal megoldást nyújt a széktámla problémájára: a cápák evés közben kifordítják a szemüket. „Na, itt veszítem el a cápanyelv fonalát, mondta Pesztonka, mire Márton fölugrott, én meg itt veszem fel a támláét, merthogy meglehet, hogy kifordítva kell belerakni..." (128.) A nyelv végül is az egyetlen operációs eszköz, amely akár még szabadulást is hozhat a fogságból *(A nyelv)*. Ez a nyelv azonban nem képes többé arra utalni, amit jelöl, így az „igazság az egy" tétele a *Feltétlen emberek*ben a következőképp módosul: „legalábbis egy szó". (169.) Amit az olvasó képletesen fog fel, Józsi bácsi, Márton és Pesztonka visszájára fordítva, egysíkúan közvetít. A szerző által megjelenített világ csupán látszólag hárompólusú (Józsi bácsi, Márton, Pesztonka), voltaképp egydimenziós világ, melyben már az arc sem a bensőt, hanem a tévé képeit tükrözi vissza. A közös televíziózás korábban már beidézett leírása így folytatódik: „Egyedül Józsi bácsi akar megszólalni, ám bejön a főcím, úgyhogy mélyre nyeli azt, hogy milyen családiasan érzi magát. Pedig, ha kimondja, lehet, hogy választ kapott volna arra, miért igen vagy miért nem. De elmerülve hallgatott..." Mindenre van válasz, de semmire nincs már kérdés. Így válnak az indifferencia által uralt posztmodern szöveg szereplői pszeudo-szubjektumokká, melyek önállóságuktól megfosztva vakon rendelik alá magukat a szabadon tenyésző képernyővilágnak. Az író „a szabadság kis gagyi ampulláit" (171.) nemcsak szereplőivel, olvasóival is lenyeleti, hiszen – és itt ismét „a néma mesélő hangja" szólal meg – az embert „otromba, eldugult agyú bélsárrá" alakították „a szabadság, egyenlőség, bőség és kiskutyafasza zászlaja alatt". (136.)

Baudrillard kései művében a globális képernyő a csere, az egyenértékűsítés és az indifferencia által uralt információs összefüggések metaforájává válik, mely a posztmodern korban a valóságot helyettesíti. A mediatizált világban a valóság az elfogadható lehetséges látszatok egyike, és nincsenek előre megállapítható fontossági sorrendek, csak kitüntethető látszatok. Ebből a függőségi perspektívából minden bizonytalan, „az irodalom (pedig) felettébb". (131.) A világ bizonyos ré-

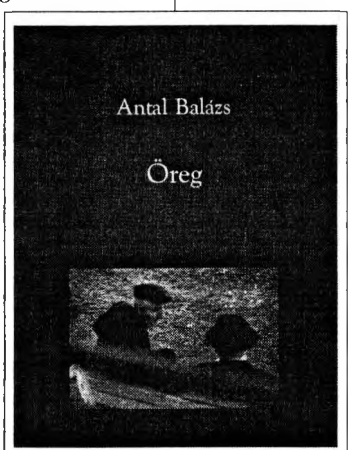
szei csak bizonyos szóhasználattal és mondatrendezéssel mondhatóak el, ezért is választja a szerző ezt a diskurzusra alapvetően alkalmatlan, groteszk, mechanikus leíró-technikát. A szubjektivitás, mint a szubjektum identitása véglegesen megkérdőjeleződik, hiszen minden előre adott közvetlenség már egy eredeti, egy originális megkettőzése, amely nem létezik. A *Feltétlen emberek*ben mindenki *tele* vizionál, nyakig ül az előregyártott világban, ahol minden adott már. A szereplők szájából folyik ugyan a szó, folyton „adásban" vannak, ám miközben maguk is érzik, hogy valamit változtatni kellene, folytonosan kiderül, hogy nincs esély a változtatásra. Esetleg, mint egy elromlott tévét, „helyre" lehetne szerelni őket. De még Józsi bácsi groteszk ötlete – a saját génjeik finommechanikai beállítása – sem mentheti meg őket. Tévécsatorna-beállító műszerészként, csavarhúzóval kívánna igazítani saját géntérképén, „mert érzi, itt az ideje, hogy változtasson életén". (102.) Ám Mártont, aki mint mechanikai szerkezetet csapkodja homlokát (103.), mert „egy szép napon arra ébredt, hogy úgy dönt, új életet kezd", már azzal torkollja le: „Nem tudod, hogy nem lehet új életet kezdeni?" Belátását, miszerint ehhez már egy „csavarhúzó" kevés, meg is fogalmazza: géncsere kéne ahhoz. De vajon miért is vannak ők, hárman mégis együtt? – fogalmazódik meg a szereplőkben a kérdés, s teszi fel ugyanezt a kérdést az olvasó is. Talán azért, mert hármójuk összessége teremti meg azt az egydimenziós világot, azt a pótvalóságot, melyet a tévé naponta közvetít, s amelynek maguk a szereplők is puszta közvetítői csupán. Hiszen a tévé olyan univerzum, amely az aktőrök fontosságának, szabadságának, autonómiájának benyomását kelti ugyan, ám csodálatot keltő aurájuk minden látszata ellenére mégis kényszerösszefüggések marionettjei... Így – nézőként – adásban marad az olvasó is.

GÁCS ANNA

Szépen megöregedni

Antal Balázs: Öreg

Antal Balázs érdekes, tehetséges első kötetének mindegyik elbeszélésében egy-egy idős férfi mesél az életéről. Némelyik életének mindössze egy anekdotikus epizódjáról számol be, például arról, hogy hogyan csábította vissza magához a falu legkapósabb nőjét, Baba Katerinát *(Visszaszerezni egy nőt)* vagy arról, hogy miképpen kémkedett a tanyára kényszer-elvonókúrára száműzött idegen után *(Kiszabadulni a palackból)*. Mások múlt és jelen között csapongva rajzolnak portrét önmagukról, környezetükről, világukról: lefestik egy vidéki kisközösség és életforma hanyatlását *(Lassan meghajolni)* vagy gazdagon ecsetelik a fűből növő gyermekek mitikus történetét, melynek hézagaiban egy tragikus homoszexuális szerelem epizódjai bukkannak elő. De mindahány mesélőt összeköti – amit a könyv lakonikus címe maga is hangsúlyoz –, hogy *öregek*. S így az ember aligha tudja megállni, hogy az „öregség" valamilyen egységes jelentését keresse az *Öreg*ben. Mit jelent Antal Balázsnál az öregség? Nyelvet? Világképet? A test sajátos tapasztalatát? Van-e olyan egységes jelentése, ami összeköti a nyolc elbeszélést, a szereplők különböző körülményei, életrajza és története ellenére? Netán valamiféle öregség-fenomenológiával van itt dolgunk, egy létállapot jellemzőinek feltárásával? Milyenek az öregek ezeknek az elbeszéléseknek a világában? Kontempla-tívak? Elégikusak? Gonoszak? Bölcsek? Titokzatosak? Az ekképpen feltett kérdésekre is lehet félig-meddig igaz válaszokat adni: Antal Balázs öregjei általában inkább szenvedélyesek, mint kontemplatívak, inkább céltudatosak, mint elégikusak, inkább keserűek, mint gonoszak, inkább valami állatias módon tapasztaltak, mint bölcsek, és inkább félnek, mintsem hogy titokzatosak volnának. Ám mégsem ilyen sztereotip tulajdonságok kötik össze elsősorban ezeket a figurákat, az öregség inkább egzisztenciális metaforaként hat az elbeszélések együttesét szemlélve: az uralom, a hatalom hiányát jelenti, kiszolgáltatottságot, megfosztottságot. S ez sajátosan (át)értelmezi a kötet elejére illesztett Pilinszky-mottót, mely szerint „a világot nem a hatalmasok, hanem a gyermekek, a kicsinyek uralják". Jóllehet, az elbeszélő-főhősök éveinek számát egy esetben sem tudjuk meg, s néhol az lehet a gyanúnk, hogy más mércével mérve egy részük inkább középkorúnak számítana, ami mégis öreggé teszi őket, az az utániság-élmény, vagy egyszerűbben szólva az unalom; az egyik mesélőtől kölcsönvéve a szavakat: olyan figurák sorakoznak elénk, akiknek „ráfér egy kis élet az életére". Ezen túl vagy ezen belül azonban nem hiszem, hogy érdemes túlhajszolni annak jelentőségét, hogy az elbeszélők mind viszonylag koros figurák – a kötet a látszat



JAK-füzetek 127.
József Attila Kör–Kijárat Kiadó
h. n., 2003
169 oldal, 1200 Ft

ellenére nem az öregségről szól, az elbeszéléseket az öregség inkább mint közös motívum köti össze, nem pedig mint valamilyen specifikus közös tulajdonság.

És rögtön ott is vagyunk ennek az első kötetnek egy másik jellegzetességénél: az *Öreg* szelíd, de határozott öntudattal jeleníti meg egy fiatal író színrelépését. Antal Balázs, aki az elmúlt években néhány figyelemreméltó verset és elbeszélést publikált különböző folyóiratokban, türelmesen megvárta, hogy összegyűljön annyi prózai darabja, amit már érdemes könyvbe gyűjteni, amelyek együtt többet mondanak, mint egyenként. Ezen túl is szinte programszerű tudatosságot sugall az elbeszélések elé illesztett, fentebb már idézett Pilinszky-szöveg pátosza: „[...] A világ csak a tökéletesen önzetlen pillantásnak – és tollnak adja oda magát [...]". De ami még fontosabb: ez a kötet pontosan körvonalazott *teret* követel magának. Az elbeszélések ugyanabban a térségben játszódnak, nem lehet kétséges: Észak-Magyarország, azon belül is a Mátra és Bükk tájainak és falvainak az irodalmát olvassuk. A kötetet nyitó novella *(Hagyd el a hegyeket)* akár e *Heimatkunst* vallomásos ars poeticájaként is olvasható, főhőse, a Bükköt járó erdőkerülő meséli: „Az előző hetekben alföldi rokonaimnál jártam, nagyszívű, jóravaló emberek [...] De örömök ide, érzések oda, azért mégsem tudnék sokáig megmaradni arrafelé. Jómagam is a fél életemet a szabadban töltöm, akárcsak nyírségi rokonaim, ám én a hegyek embere vagyok. Gyerekkorom óta járom az erdőket, kutatom az ösvényeket, jóformán az egész Bükköt úgy ismerem, mint a tenyeremet." (7. o.) E finoman ironikus Petőfi-ellenes alaphelyzet az összes többi darabból kihámozható: a szereplőket magába zárja, fogolyként őrzi az Északi-középhegység valamelyik kis faluja, tanyája – s a fogság nem is mindig egészen önkéntes. A legurbánusabb környezettel a *Jól öltözött gyilkosok egy tiszta, rendes házban* című szövegben találkozunk, ahol az elbeszélő egészen Egerig is eljut a történet egy pontján, tudniillik – bár az erdő és a falvak sokféle alakkal szolgálnak: titkosrendőrként is működő erdőfelügyelőkkel, a kertek végébe kitett zabigyerekekkel, lecsúszott trombitással, az erdőben lapuló félelmetes Susujkóval és elválaszthatatlan társával, a rézfaszú bagollyal, akik csak kellő mennyiségű szesz elfogyasztása után csalogathatók elő, továbbá a délvidékről menekült kétes erkölcsű lányokkal – angol bérgyilkosért mégiscsak a városba kell menni.

Az öreg szereplők mellett Antal Balázs elbeszéléseinek főhőse a természet, a titkokkal, hiedelmekkel, babonákkal, legendákkal teli hegyvidéki táj. A táj szcenírozásának sokfélesége, sokértelműsége az elbeszéléskötet egyik legremekebb vonása: az erdők és a tisztások, a patakparti sás és a temetőkert önálló életet élő dolgok, lények ebben a realisztikus részletekben gazdag, de sokszor meseszerű világban. Meglehet, a természet hol a megnevezhetetlen fenyegetés, hol a jóindulatú szövetséges vagy az ember felett ítélő döntőbíró szerepét játssza, de az biztos, hogy a táj soha nem passzív környezet, hanem lekenyerezésre váró szeszélyes istenség, mely egy olyan rendet működtet, ahol ember és ember között az tesz különbséget, hogy mennyire simul az erdő fái közé, vagy hogy milyen nyomot hagy a tájban maga után.

Ember és táj kapcsolatának leírásakor Antal olykor merészen érzelmes nyelven beszélteti hőseit: „A fennsíkon voltam hát újra, életemnek értelmet adó vidéken, ahol kicsi vizeken csillan fagyosan a fény, fenyvesek gyűrűjében, ahol kóbor párák sóhajtoznak, és ahol mindig boldog voltam, mert ez a hazám. Nincs olyan pontja, ahol ne jártam volna, amibe ne lettem volna végtelenül szerelmes. Hosszú hajszálait, a fákat reszketve simogattam, éjjelente együtt nyüszítettem éhes vadjaival." (19. o.) A kötet elbeszélései – nem utolsósorban ember és táj mértani rendje, a természet megjelenítésének módja miatt – sokszor az (ex)erdélyi próza jellegzetes hangjait idézik. Amikor például a természetbe olvadás naivitásában látni engedi

az állatiast, akkor Bodor Ádámra emlékeztet, kevésbé szerencsés esetben viszont, amikor a szentimentalizmus kerekedik felül, sokkal inkább, mondjuk, Tamási Áron juthat az eszünkbe: „Az elélt pillanatok kulcslukán át hiába leskelődöm visszafelé, nem látom, hogyan, mikor foszlott el a jónekünk, s vette át helyét ez a nagy zörgő némaság." (43. o.)

Antal Balázs elbeszélői nyelvének kiforrottsága, stilisztikai töretlensége igen imponáló, mégis van egy-két hely, egy-egy szöveg, ahol számomra problematikussá válik. Az egyik buktatót a fenti idézet is szemléltetheti: elő-előfordul, hogy az érzelmesség, a mondatok heves szépsége érzelgősségbe és giccsbe csúszik át, de általában véve úgy tűnik, Antal elég tehetséges stiliszta ahhoz, hogy szinte mindig megmeneküljön ettől, noha sokszor az lehet az érzésünk, hogy a szakadék szélén táncol. Két olyan szöveg van, ahol szerintem nem sikerül a mutatvány: az *Elveszíteni egy nőt* és a *Lassan meghajolni*, ezekben az esetekben mintha túlságosan nagy volna a fellengzős-melodramatikus fordulatok vonzása.

Elsősorban éppen a *Lassan meghajolni* az a darab a kötetben, amellyel kapcsolatban másfajta kételyek is megfogalmazódnak bennem. Ez a barokkosan kibontott természethasonlatokban bővelkedő történet egy falusi kisközösség végnapjairól megmutatja az *Öreg* panteista poétikájának veszélyét: a természet, pontosabban a természet közeli élet felstilizálásának, morális felmagasztalásának a kísértését. De megint gyorsan hozzáteszem, hogy Antal elbeszélései más esetekben határozottan elkerülik ezt is: az ilyesfajta értelmezést kétségessé teszi a hol finomabb, hol testesebb irónia. Az irónia részben az elbeszélői nyelv artisztikus voltát kezdi ki: a mondatok hajlékony szépsége lufiként pukkad szét, amint a hivatalnoknyelv fordulatai tarkítják („vizet vételeztem" – 18. o.), vagy amikor az elbeszélők lakonikus kijelentésekkel szakítják meg a káprázatos képek sodrását, amibe már szinte beleveszni látszottak, és mondjuk blazírtan megjegyzik: „De azt hiszem, akkor ment tönkre az életem, amikor a legjobb kapámat odaadtam a sógoromnak, aki később eltűnt a Donkanyarban, és én soha többet nem kaptam vissza azt a kapát." (35. o.)

Másrészt pedig az is ironikus módon elbizonytalanít mindent ebben a világban, hogy a figurák esendőek, nevetségesek és főleg, hogy morális szempontból sokszor meglehetősen kétes ügyleteket bonyolítanak. A *Hagyd el a hegyeket* című elbeszélés Bodort idéző (kicsit talán túlságosan is Bodorra emlékeztető) cselekményében az erdőkerülő egy pontosabban meg nem nevezett, fenyegető hatóság megbízásából titkos küldetést hajt végre. Olyannyira titkosat, hogy ő maga sem tudja, pontosan mit keres, amíg meg nem találja, és ki nem derül, hogy barátját és szövetségesét kellett követnie; a *Jól öltözött gyilkosok*...-ban két öreg arra szövetkezik, hogy unalmas életüknek bérgyilkosok felfogadásával vetnek véget (itt szerepel az egyik kedvenc mondatom: „Hajnalban ébredtem, s az ágyban mitológiai lexikonokat forgattam, hogy megtapasztaljam, mi várhat rám a túlvilágon" – 137. o.), aztán mondanom sem kell, semmi sem úgy alakul, ahogy eltervezik; *Az emberek semmit se tudnak majd* a családi örökség terhétől szabadulni képtelen ember pokolian mulatságos kálváriája. Hatalmas és nevetséges árulásokból, csalásokból és megcsalatásokból, kisszerű bosszúkból, soha fel nem táruló titkokból szövődnek össze Antal Balázs hőseinek mindennapjai.

A kötet egyik legizgalmasabb darabja a *Visszaszerezni egy nőt*. Már csak maga a cím is nyilvánvalóvá teszi, hogy Bodorén kívül Darvasi László prózája az, amivel Antal Balázs szövegei bensőséges kapcsolatot ápolnak. Itt többről van szó, mint hatásról, inkább nagyon is tudatos párbeszédviszonyról, olyan parafrázisról, mely egyszerre *hommage* is, és Darvasi – elsősorban a *Szerezni egy nőt* – elbeszélésmódjának személyre szabott értelmezése vagy kisajátítása is, akárcsak ahogy a Pilinszky-mottó esetében láttuk (amit persze, meglehet, minden valamire való *hommage*-ról el lehet mondani). Ebben a szövegben egy

öregecske temetőőr mesél arról, hogyan édesgette vissza magához a délvidéki háború elől elmenekült, szerelmi szolgáltatásokat nyújtó Baba Katerinát. A vágy repedezett körmű tárgyát férfitól férfiig követi, s a természettel köt szövetséget, hogy információt szerezzen róla: „[...] én akkorra már tudtam, hogy állítsam a magam pártjára a verebeket, s az előző délután óta a mogorva méhekkel is szót értettem. El se tudom képzelni, mi lett volna segítőtársaim nélkül, még így is egész délelőtt hajkurásztam, mire végül sikerült sarokba szorítanom." (117. o.) Ez a természettel kötött paktum a másodlagos frissességű jutalomért, melynek megszerzését az *Énekek éneke*t idéző mámoros prózavers tetőzi be, a mesék világába vezet, a szépség képzeletbeli világába. Az utolsó mondatokban az öregember a birtokos elégedettségével hallgatja, ahogy szerelme mások alatt nyögdécsel a szomszéd szobában. Ez az egyetlen szöveg, ahol a kietlen valóság és a fantázia feldúsította mesélés elválik egymástól, az egyetlen, melyben az elbeszélő az öregséget mint testi romlást említi: ha szerelme nem volna az övé, mondja újbóli egyesülésükkor, „csak torzult és suta vénember lennék, görbe vállal meredő, nem villognék, mint tigris bőre, nyersen". (123. o.) A mese tehát maszk csupán az elbeszélés szerint, de nélkülözhetetlen annak, aki el szeretné hinni vagy hitetni, hogy lehet szépen megöregedni.

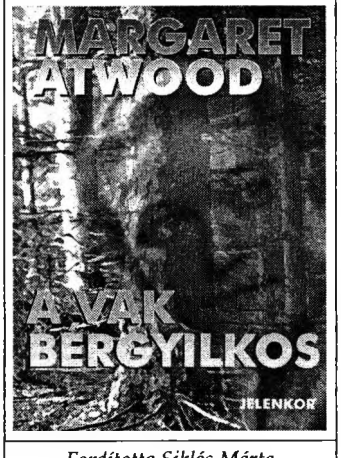
M. NAGY MIKLÓS

Versenyművek

Margaret Atwood: A vak bérgyilkos

Jó cím, ravasz cím – nem mintha Atwood kanadai olvasóit becsaphatná, hiszen ők nyilván tudják, nagyjából mire számíthatnak leghíresebb írójuktól, akinek ez már a harmincnyolcadik könyve: nem thrillerre, az egyszer biztos, pontosabban arra is. A cím egyértelműen jelzi az olvasói aktivitás iránti igényt: hogy Atwood elvárja, gondolkodjunk, talán vele együtt, azon, hogy ki is a „vak bérgyilkos". Vagy inkább: kik? És miféle vakságról van itt szó?

Van erre is válasz – mint sok minden másra a regényben (amely úgy jó két harmadáig tele van rejtélyekkel, s aztán ezek nagy része – de persze, szerencsére, nem mind – kitisztul, megoldódik) –, van tehát erre, mármint a „vakság" kérdésére is egy olyan felelet, amely a regénytenger felszínén lebeg (vagy a regényrengeteg jól kitaposott ösvényein vár ránk), mármár a szemünket szúrja ki, s ha úgy tetszik, banális. Bár olyan banalitás ez, amit az irodalomnak újra és újra meg kell fogalmaznia, s lehetőleg valahogy mindig új módon, a friss felismerés illúzióját keltve: jelesül, hogy mi, emberek, belegubancolódva mindennapos életünk apró-cseprő teendőibe, kisebb vagy nagyobb (vagy épp nagyon is nagy: égbekiáltó) gyarlóságainkba, bűneinkbe, tudatos vagy tudattalan árulásainkba, nem látjuk a körülöttünk történő történelmet, vakon tévelygünk benne. Számos példát lehetne idézni a regényből erre: a mű narrátora, aki végigélte a XX. századot, s már öregen, a kilencvenes években meséli el az életét, felidézi például a mézesheteit, amikor a férjével Rómába is elutaztak, s azt írja: „Gondolom, Mussolini fekete egyenruhás fasiszta katonáit is látnom kellett volna, amint a városban randalíroznak és összeverik az embereket – vajon tartottak már itt ekkor? – de nem láttam. Az effajta dolgok mindig láthatatlanok, amikor történnek, kivéve ha mi magunk vagyunk a tárgyai. Különben csak utólag látja őket az ember, híradókban vagy éppenséggel évekkel az események után, a filmekben."



Fordította Siklós Márta
Jelenkor Kiadó
Pécs, 2003
568 oldal, 2800 Ft

Az angol cím – *The Blind Assassin* – egyébként erőteljesebben indítja be ezt a történelemreferenciális olvasatot: az „assassin" szó két dupla „s"-éről óhatatlanul az SS, a nemzetiszocialista fegyveres testület jut eszünkbe, ráadásul ezt az asszociációt a cím betűtípusa is megerősíti: egyszóval – ismétlem, a regény felszínén, majdhogynem szájbarágós szintjén – a „vak bérgyilkos" a történelem, vagy épp azok a „páratlanul udvarias" berlini férfiak (mert Chase, a narrátor Berlinben is jár a mézesheteit alatt), akik olyan elegánsan tudtak kezet csókolni (s „a kézcsók sok bűnüket feledtette"). A magántörténetnek és a – többnyire látszólag láthatatlan – történelemnek az egymásba csúsztatásával (bár csúsznak azok maguktól is) Atwood a kü-

lönben is tragikus történetnek (amelyben lényegében minden szereplő élete kisiklik) még tragikusabb mélységet ad. A magánbűn – vagy, hogy valamivel konkrétabb legyek, a határozott döntések, az aktív élet elutasítása Chase részéről – történelmi bűnné vagy legalábbis annak lehetőségévé válik, amit Chase idős fejjel nagyon tisztán lát és hátborzongató élességgel fogalmaz meg: „Úgy gondoltam, élhetek mint egér a tigrisek kastélyában, fal mentén surranva észrevétlenül; csendben maradva, fejemet lesunyva... Nem láttam a veszélyt. Nem tudtam, hogy vannak tigrisek. Ami még rosszabb: nem tudtam, hogy én magam is tigrissé válhatok... Bárki azzá válhat, ha már arról van szó."

Kétségtelen, hogy a szüzsé szintjén van egy még kézenfekvőbb magyarázat a címre: a „vak bérgyilkos" a regény egyik betéttörténetének szereplője, s nyilván nem kerülhető meg a szövevényes szüzsé és a narrációs technikák kérdése, már csak azért sem, mert a recepció – már amennyit olvastam belőle – jórészt a matrjoska-szerkezettel foglalkozik, avagy, kicsit leegyszerűsítve a kérdést, azzal, hogy a bonyolult narrációs technikák erősítik vagy gyengítik a mű hatását (elfogadva, hogy a szerzői intenció bizonyára az élet–sors–történelem szövevényességének ábrázolása volt, ami kétségkívül megköveteli a narrációs szövevényesség bizonyos szintjét, s ugyanakkor persze a szövevényességet áttetszővé varázsoló írói ügyességet, netán zsenialitást is).

Első szintjén – a legkülső dobozban, avagy a legnagyobb matrjoskababában – Atwood regénye egy öreg kanadai nő, Iris Griffen önéletrajza, mely húgának, Laurának a huszonöt éves korában elkövetett öngyilkosságával kezdődik, s az első oldalaktól nyilvánvaló, hogy Iris főként ennek az öngyilkosságnak a körülményeit akarja feltárni: ki volt a „vak bérgyilkos", aki Laurát erre a lépésre késztette. Az öngyilkossági jelenetet követő, már-már komótosan lassú fejezetekben megismerjük Iris és Chase szüleit, gyerekkorukat, rivalizálásukat, s lassanként eljutunk a magánéleti konfliktus gyökeréhez: Irist az apja, miután a családi vállalkozás csődbe jut, hogy mentse a menthetőt, egy gazdag gyároshoz adja feleségül, s ő, bár az első pillanattól kezdve viszolyog férjétől, vállalja sorsát (még akkor is, amikor kiderül, hogy férjének esze ágában sincs megmenteni a családi gombgyárat). Helyette a művészlélek Laura lázad fel, s végül nevelőapja, Iris férje elmegyógyintézetbe záratja: az indoklás szerint az a kényszerképzete, hogy terhes...

A regény második szintjén Laura posztumusz regényét, „A vak bérgyilkos"-t olvashatjuk: ezt Iris találja meg és publikálja húga halála után, s a könyv, amely egy gazdag lány és egy rejtélyes marxista fiatalember szerelméről szól, kultikus bestsellerré válik. (S ez a regény értelmezi, árnyalja, színezi azt a történetet, amelyet Iris ír, hiszen Laura a saját életéből meríti a fikció alapanyagát.)

A harmadik szint, a regényen belüli regényen belüli regény a rejtélyes marxista fiatalember egyik műve, amelynek részleteivel szórakoztatja szerelmét: egy sci-fi, amely Sakiel Nornban, az „ezernyi csoda városában" játszódik, egy másik bolygón és más dimenzióban. Ebben szerepel a „vak bérgyilkos", Sakiel Nornban ugyanis gyerekeket vakítanak meg, s aztán bérgyilkossá képzik ki őket... (Ez a regény természetesen értelmezi, árnyalja, színezi Laura történetét: annak meseszerű feldolgozása.)

Ennyiből is érzékelhető talán, hogy az olvasó meglehetősen nehéz házi feladatot kap Atwoodtól, s ez – az erőteljes olvasói figyelem és aktivitás igénye – szorosan kapcsolódik ahhoz a szinthez, amely a fentebb felsorolt három fölött húzódik: Atwood, bár csak a szereplőinek szavain keresztül (nem lépve ki a fikcióból, nem törve meg az illúziót), de jó párszor mégiscsak „kiszól" a fikcióból, s megfogalmazza egy-egy gondolatát magával az írással, az írás értelmével, hasznával, céljával kapcsolatban. Vagyis, miközben sokat – egyesek szerint túl sokat – követel az olvasótól, gyakorta a kételyeit is megfogalmazza, il-

letve elbizonytalanít bennünket: egyáltalán mit vehetünk készpénznek?, egyáltalán rekonstruálható-e a múlt? Magyarán: hihetünk-e Irisnek? És hihetünk-e Atwoodnak? Azt írja például: „Az igazságot egyetlen módon lehet csak megírni: ha feltételezzük, hogy amit megírtunk, soha nem fogja elolvasni senki. Se más, se mi magunk valamikor később. Különben csak mentegeti magát az ember. Az írást úgy kell nézni, mintha a jobb kezünk mutatóujja alól egy hosszú tintatekercs gombolyodna ki; amit a bal kezünk folyamatosan kitöröl. Ez persze lehetetlen."

A recenzensek – mint én is – óhatatlanul a „matrjoskababa" vagy a „kínai dobozkák" kifejezéseket használják Atwood narrációs módszerére (felemlegetve aztán gyorsan John Dos Passost is, mert mindemellett még „korabeli" újságcikkek is színezik a képet), de talán találóbb ezeknél a „verseny" metaforája, éspedig több szempontból is.

A könyv lélektanilag leginkább két nővér rivalizálásáról szól, s mivel az első mintegy kétszáz oldal olyan szuggesztíven ábrázolja a kis Iris frusztráltságát a nála szebb, izgalmasabb, különlegesebb húgával szemben, nem tudjuk máshogy olvasni a két szöveget, Irisét, illetve Laurát, mint sajátos írói versenyként, amelyben mintha az öreg Iris győzne, de ennek felismerésekor zavarban vagyunk: mintha nem illene a dolgok logikájába, mintha valami megrepedne miatta a regénystruktúrában (aztán ez majd helyreáll, de a regény titkait nem árulom el).

Atwood azonban nemcsak két hősét versenyezteti, ő maga is élvezettel kel versenyre más írókkal: olyan sci-fis fantasyt sikerít egy laza betétregényként, amilyet kevesen tudnak írni (egy sci-fi weboldalon azt a vicces – bár komolynak szánt – véleményt olvastam, hogy sokkal jobb lenne ez a betétregény minden hosszadalmas és fölösleges körítés nélkül). Iris olyan szuggesztíven, meghatóan írja le saját öregkorát, mindennapjainak ezer nyűgét, hogy ezeket az oldalakat nyugodtan a témáról szóló legragyogóbb művek, mondjuk, Updike öregkori írásai, *Az idő vége felé* című regény vagy *Az élet alkonyán* című elbeszéléskötet mellé sorolhatjuk. Ami a történelmi tablót illeti, abban is csak a legnagyobbak juthatnak eszünkbe (mondjuk, a már említett John Dos Passos); s a könyv detektívregényként is abszolút megállja a helyét: amikor kiderül, hogy minden másképp történt a valóságban, mint gondoltuk, legalább olyan meglepetés éri az embert, mint a legjobb Agatha Christie-regényekben.

Atwood tehát nagy író... Pontosabban: ez a regény egy olyan nagy író tipikus könyve, aki talán a kelleténél is jobban tisztában van a nagyságával. És ezért minden egy hajszállal nagyobb lesz benne az eszményinél. Apróság, de talán szimptomatikus, hogy három mottóval kezdődik a mű, ami eleve bosszanthatja az embert: nem gondolhatja komolyan Atwood, hogy mindhármat megjegyezzük, és majd igyekszünk valamiképpen értelmezni őket. Ezután pedig éppen csak egy kevéssel több a szó, több az aprólékos leírás a kelleténél, mindenesetre így csak a kétszázhuszadik oldal tájékán kezd kialakulni az a konfliktus, amelynek érezhetően már van valami konkrét köze Laura öngyilkosságához. Sok-sok türelem kívántatik meg addig (mert hát kíváncsiak vagyunk, a fenébe is), még azzal együtt is, hogy persze többnyire jó Atwood szövegét olvasni még akkor is, amikor éppen semmi nem lódítja előre a cselekményt (csak gyűjtögetnünk kell, kellene a lélektani mozaikdarabkákat, meg beleélni magunkat a huszadik század első évtizedeinek világába, lelkeibe: vakká válnunk, hogy érezzük, milyen lehetett vaknak lenni akkor, s megérezni, hogy talán most is vakok vagyunk minden történelemtudatos gőgünk ellenére), szóval a kis bosszankodásokkal együtt is kellemes olvasni ezt a könyvet, mert érezni, mennyire élvezi Atwood az írást (és Siklós Márta fordítása is azt a benyomást kelti, élvezte a munkát, bármennyire nehéz volt is, mert bizony az lehetett): hogy érzéki gyönyört okoz neki akár egy teljesen szokványos napnak a leírása is, amikor az öreg Iris érzi

például a tavasz közeledtét, és a „fagyott kutyapiszkok kiolvadnak", és új gabonapelyhet próbál ki (és erről, a gabonapehelyről is milyen színesen lehet írni – de tényleg, bármiről!), és persze mindig jó érezni, hogy valaki ennyire szereti, amit csinál. És Atwood nemcsak élvezi az írást, hanem közben csupa magabiztosság: mint amikor egy mesterszonett maga a tökéletes természetesség, egy pillanatra sem érezzük, hogy bármiféle nehézséget jelentene a matrjoskababák egymásba illesztése. Nem siet vele, úgy dolgozik, mint a jó mesterember. És egy-egy tökéletesen eltalált bekezdés akkor is megborzongatja az embert, amikor épp csak a fal unalmas rakosgatása vagy a szerkezetelemek rutinszerű összeillesztgetése folyik, mondjuk, az említett oldal a tavaszról és a gabonapehelyről arra fut ki, hogy „Az egyedül élő emberek egy idő után felveszik azt a szokást, hogy függőlegesen esznek: miért kéne a finomságokkal veszkődni, ha egyszer nincs senki, aki élvezné velünk vagy számon kérné rajtunk? A baj csak az, hogy ha egy helyütt kiengedünk, könnyen szétbomlik az egész mindenség."

Atwood egyetlen helyen sem engedett ki: írt egy ragyogóan megkomponált regényt a szétbomló mindenségről.

Molnár G. Judit és Tüskés Tibor áprilisi számunk fényképaláírásaival kapcsolatban az alábbi észrevételeket tette: a 370. oldal felső képén az azonosítatlan személyek Gábor Péter, illetve Bernics Ferenc; a 397. oldalon közölt fotón pedig nem Varga László, hanem Harkány László látható Szederkényi Ervin és Csorba Győző társaságában 1979. november 26-án a nagykanizsai Erkel Ferenc Művelődési Házban;
Köszönjük Molnár G. Judit és Tüskés Tibor figyelmét. *(A szerk.)*