

JELENKOR

IRODALMI ÉS MŰVÉSZETI FOLYÓIRAT

MELLÉKLET

DANIEL KEHLMANN: Szenteste (*Darab két színészre. És egy órára*)

*

DARVASI LÁSZLÓ: Meleg (*novella*) 361

SZABÓ T. ANNA: Kupleráj és amnézia (*novella*) 366

TÉREY JÁNOS: Megvagyok (*Részletek a Káli holtak című regényből*) 370

SCHEIN GÁBOR versei 377

TURI TÍMEA verse 378

IJJAS TAMÁS verse 379

MEZEI GÁBOR versei 380

JUHÁSZ TIBOR versei 382

VOLKER BRAUN verse 384

LANCZKOR GÁBOR: Indiai útinapló (*prózarészlet*) 388

SUSAN RUBIN SULEIMAN: Budapesti napló (*Rövid vakáció, 1984, részlet*) 393

*

NÁDASDY ÁDÁM: Gombhoz a kabátot (*Válasz Kappanyos Andrásnak*) 406

HORVÁTH VIKTOR: A Verlaine-terv (*Nádasdy Ádám fordításáról – Verlaine: Őszi dal*) 409

LENGYEL ANDRÁS: Csáth Gézaról (*Följegyzés, magánhasználatra*) 415

GYÖRGY PÉTER: Az osztályozók és az obskurantisták (*Samuel Beckett a hatalomról*) 425

SÁNDOR IVÁN: Fényváltozatok – sötétségben (*Napló a másvilágból 2.*) 435

KISANTAL TAMÁS: Je suis Offred (A szolgálólány meséje *politikai értelmezései és felhasználásai*) 441

Gellér B. István 1946–2018

VÁRKONYI GYÖRGY: Az Elfogyó Város 450

HAJDU ISTVÁN: Homályos tükör Brunónak 452

SZEGŐ GYÖRGY: Gellér B. Istvánról, Brunó barátomról 455

AKNAI TAMÁS: Novum quoddam genus dicendi... Miként az ilyen esetben ildomos 464

2018

APRILIS

JELENKOR

LXI. ÉVFOLYAM

4. szám

Főszerkesztő
ÁGOSTON ZOLTÁN

*

Szerkesztő
GÖRFÖL BALÁZS, SZOLLÁTH DÁVID,
VÁRKONYI GYÖRGY (képzőművészet)

Tördelőszerkesztő
KISS TIBOR NOÉ

Szerkesztőségi titkár
KOZMA GYÖNGYI

A szerkesztőség munkatársai

BERTÓK LÁSZLÓ
főmunkatárs

CSUHA ISTVÁN, HAVASRÉTI JÓZSEF, KERESZTESI JÓZSEF,
PARTI NAGY LAJOS, TAKÁTS JÓZSEF, THOMKA BEÁTA, TOLNAI OTTÓ

*

Szerkesztőség: 7621 Pécs, Széchenyi tér 7–8.
Telefon (üzenetrögzítő is) és telefax: 72/310–673, 215–305, 510–752, 510–753.
A szerkesztőség e-mail címe: jelenkor58@gmail.com

Arra kérjük a folyóiratunkban még nem publikált szerzőket, hogy közlésre szánt műveiket kinyomtatva, postai úton juttassák el a szerkesztőség címére. Az elfogadott kéziratok szerzőit a küldeményhez mellékelt válaszborítékban vagy a megadott e-mail címen értesítjük. Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Kiadja a Jelenkor Alapítvány
(Pécs, Széchenyi tér 7–8. Telefon: 72/310–673),
a Nemzeti Erőforrás Minisztérium, a Nemzeti Kulturális Alap és
Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata támogatásával.
Felelős kiadó: a Jelenkor Alapítvány kuratóriumának elnöke.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. Postacím: 1900 Budapest
Előfizetésben megrendelhető az ország bármely postáján, a hirlapot kézbesítőknél, www.posta.hu
WEBSHOP-ban (<https://eshop.posta.hu/storefront/>), e-mailen a hirlapelofizetes@posta.hu címen,
telefonon 06-1-767-8262 számon, levélben a MP Zrt. 1900 Budapest címen.

Külföldre és külföldön előfizethető a Magyar Posta Zrt.-nél: www.posta.hu WEBSHOP-ban
(<https://eshop.posta.hu/storefront/>), 1900 Budapest, 06-1-767-8262, hirlapelofizetes@posta.hu

Belföldi előfizetési díjak: előfizetési díj félévre 5940,- Ft, egy évre belföldre: 10 890,- Ft;

a Magyar Posta Zrt.-nél külföldre: az aktuális díjszabás szerint.

Lapunk előfizethető közvetlenül a szerkesztőségen keresztül is.

Számlaszámunk: Dél Takarékszövetkezet 50800111–11164573

Megjelenik havonként.

A zsedés és a tördelés a Jelenkor szerkesztőségében készült.

Nyomtatta a Molnár Nyomda és Kiadó Kft., Pécssett.

Index: 25-906, ISSN 0447-6425

KRÓNIKA

KUCSERKA ZSÓFIA *Könyvbe vésett jellemek. A szereplői karakter Kemény Zsigmondnál és a 19. századi magyar regényben* című könyvét mutatták be a pécsi Művészetek és Irodalom Házában február 28-án. A szerzővel Szolláth Dávid beszélgetett.

*

A MENTOR. A Pannon Filharmonikusok koncertjén Kurtág György, Johann Sebastian Bach és Szergej Rahmanyinov művei hangzottak el március 8-án a pécsi Kodály Központban. Vezényelt Vajda Gergely, zongorán közreműködött Palójtay János. A koncertről Szatmári Áron írt kritikát honlapunkon (www.jelenkor.net).

*

AZ ÉRZÉKELHETŐ FELOSZTÁSA. *Mátis Rita* és *Kis Endre* kiállítását január 11-e és március

18-a között tekinthették meg az érdeklődők az m21 Galériában a pécsi Zsolnay Negyedben. A tárlatról Rétfalvi P. Zsófia közölt kritikát honlapunkon.

*

AZ AEGON MŰVÉSZETI DÍJÁT idén *Nádas Péter*nek ítélték oda *Világlo részletek* című memoárjáért. Gratulálunk munkatársunknak!

*

ÁLLAMI KITÜNTETÉSEK. Március 15. alkalmából Kossuth-díjban részesült *Farkas Árpád* és *Kiss Benedek*. *Bartis Attila* Magyarország Babérkoszorúja díjat vehetett át. *Villányi Lászlónak* a Magyar Érdemrend Lovagkereszt polgári tagozat kitüntetését ítélték oda. Gratulálunk a díjazottaknak!

Helyreigazítás. Előző számunk Krónikájában helytelenül tüntettük fel a Független Mentorhálózat pécsi estjéről honlapunkon tudósító *Fenyő Dániel* nevét. Szerzőnk és olvasóink elnézését kérjük. (A szerk.)

Szerzőink

Daniel Kehlmann (1975) – német író, Bécsben és Berlinben él.

Szilágyi Bálint (1991) – színházrendező, Budapesten él.

Darvasi László (1962) – író, Budapesten él.

Szabó T. Anna (1972) – költő, író, műfordító, Budapesten él.

Térey János (1970) – költő, író, műfordító, Budapesten él.

Schein Gábor (1969) – költő, író, esszéista, irodalomtörténész, Budapesten él.

Turi Tímea (1984) – költő, kritikus, szerkesztő, Budapesten él.

Ijjas Tamás (1978) – költő, Budapesten él.

Mezei Gábor (1982) – költő, Budapesten él.

Juhász Tibor (1992) – költő, író, szerkesztő, Debrecenben él.

Volker Braun (1939) – német író, költő, drámaíró, Berlinben él.

Mohácsi Balázs (1990) – költő, kritikus, a *Versum* és a *Jelenkor Online* szerkesztője, Pécsen él.

Lanczkor Gábor (1981) – költő, író, műfordító, Balatonhenyén él.

Susan Rubin Suleiman (1939) – magyar származású amerikai kutató, a francia kultúra és az összehasonlító irodalomtudomány emerita professzora a Harvard Egyetemen.

Ferenczy Zsófia (1988) – szerkesztő, Pécsen él.

Nádasdy Ádám (1947) – nyelvész, költő, műfordító, Budapesten él.

Horváth Viktor (1962) – író, műfordító, Budapesten és Pécsen él.

Lengyel András (1950) – irodalomtörténész, Szegeden él.

György Péter (1954) – esztéta, Budapesten él.

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

Kisantal Tamás (1975) – irodalmár, Pécsen él.

Várkonyi György (1951) – művészettörténész, muzeológus, Pécsen él.

Hajdu István (1949) – műkritikus, szerkesztő, Budapesten él.

Szegő György (1947) – látványtervező, kurátor, művészeti író, a Múcsarnok művészeti igazgatója, Budapesten él.

Aknai Tamás (1945) – művészettörténész, tanár, Pécsen él.

Bedecs László (1974) – kritikus, Budapesten él.

Pályi András (1942) – író, műfordító, Budapesten él.

Medve A. Zoltán (1961) – kritikus, műfordító, Pécsen él.

Pataki Gábor (1955) – művészettörténész, az *Új Művészet* vezető szerkesztője, Budapesten él.

BEDECS LÁSZLÓ: Azok a napok elmúltak (*Turi Tímea: Anna visszafordul*) 472

PÁLYI ANDRÁS: Krzysztof Varga, a magyar író (*Krzysztof Varga:*

Lángos a jurtában) 477

MEDVE A. ZOLTÁN: Élettörténetek és sorseseemények történelmi háttérben

(*Radoslav Petković: A halál tökéletes emlékezete*) 481

PATAKI GÁBOR: Kőműves Kelemen visszaemlékezései (*Romváry Ferenc:*

A képtárcsináló. Curriculum vitae) 486

KÉPEK

CSERI LÁSZLÓ fotói 459–462, 463 fent

TÓTH LÁSZLÓ fotója 463 lent

A színes műmellékletben reprodukciók, illetve Cseri László fotói láthatók.

Folyóiratunk az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alap és Pécs Város Önkormányzata támogatásával jelenik meg. Köszönjük a Molnár Nyomda Kft. támogatását.



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

nka

Nemzeti Kulturális Alap

A Jelenkor a LAPKER újságospavilonjain kívül a következő könyvesboltokban is megvásárolható:

PÉCSETT: PTE Bölcsészkar, Ifjúság útja 6. –
Művészetek és Irodalom Háza, Széchenyi tér
7–8. – Líra Könyvesbolt, Széchenyi tér 7. – Filter
Kultúrkávéház, Színház tér 2.

Oktogon Könyvesbolt
Stop.Shop. Könyvesbolt
Pólus Center Könyvesbolt
Sugár Könyvesbolt

BUDAPESTEN: Írók Boltja, VI., Andrassy út 45.
– Magvető Café, 1074 Budapest, Dohány u.13.

Budaörs Könyvesbolt
Debrecen Könyvesbolt
Győr Könyvesbolt
Győr Plaza Könyvesbolt
Kaposvár Plaza Könyvesbolt
Miskolc Könyvesbolt
Nyír Plaza Könyvesbolt
Pécs Könyvesbolt
Szeged Plaza Könyvesbolt
Szolnok Plaza Könyvesbolt
Zala Plaza Könyvesbolt

A LIBRI alábbi budapesti és vidéki könyvesbolt-
jaiban:

Allee Könyvesbolt
Árkád Könyvesbolt, 1. emelet
Campona Könyvesbolt
Csepel Plaza Könyvesbolt
Duna Plaza Könyvesbolt, 1. emelet
Könyvpalota
Mammut Könyvesbolt

www.jelenkor.net

990,- Ft

JELENKOR



9 770447 1642002



1 8 0 0 4

Meleg

Mert a lánya mondta már korábban, hogy valami gyanús. Eltűnik ez meg az, lába kél a tárgyaknak. Elvesznek. A Zoli horgászérméi, két trófea, például! Na, de hogy anyuka miatt? Zoli akkor még nevetett, a lánya új férje, hagyd már, Judit, anyuka miatt már biztosan nem. Különben a Zoli nem bánt vele rosszul. Végül, kis húzódozás után, idevették. Kezdetben sétált is vele. Levitte a tömb elé, karolta. Igaz, aztán fölment, vissza a lakásba, de soha nem felejtette lent, a hinták mellett, ahol ültek. Akkor ő még tudott járni. A két gyerek kiment külföldre, a Zsolti és Ferike, Angliában vannak most is, de néha utaznak haza, és repülővel, a számítógépen pedig lehet velük beszélgetni. Ő meg itt kapott egy szobát, mert intézetre nem volt pénz, honnan lett volna, a kórház pedig, teljesen jogosan, voltak nála betegebbek, kiadta. Mindjárt meghal, ez volt az előrelátás, de azért vannak nála betegebbek. Akkor meg ki kell adni. Nem az a legbetegebb, aki holnap vagy hétfőre meghal, hanem az, akinek jobban fáj. Az a beteg, aki hangos, tud jajgatni, látszik, hogy szenved. Neki foltok lettek a lábán, a derekán. Lehet, hogy fölfekvés. Néha meg olyan sötét lett, hogy nem hallott, nem látott semmit.

Judit egy ideje ideges, nem talál ezt-azt a lakásban. Kicsit veszekszik, de csak kint, aztán nyitja az ajtót, beszél, szia, anyuka, és semmi rendetlenkedés, elmegy dolgozni. Zoli is beszél, igaz, csak a csukott ajtón át, látja az árnyát a tejuvegen, csókolom, anyuka.

Majd jövünk.

Végül is, elmehetne köszönés nélkül. Minden harmadik nap jön egy gondozó, van kulcsa, Teréz. Nem is nővér, csak valamilyen gondozó, erre van képesítése, arra nincsen, hogy tisztába tegye őt, de azért néha pelenkáz, mégis. Lemosdatja. Olyan jól mikrózza a főzeléket. Zoli fizeti, vagy valamelyik gyerek Angliából.

Dél előtt volt akkor, hogy meghallotta, van a lakásban valaki, előbb a hangok, reccsenések, sűrűlódások, aztán még az árnyékot is látta a tejuvegre borulni. Zoli jött vissza? Kikapcsolta a rádiót, hallgatott bele a csöndbe.

– Zoli, te vagy az?

Valami mintha mozdult volna. Lassan, mint egy filmben, látott már ilyet tényleg, kitárult az ajtó. Nem nyikorgott egyáltalán, Zoli egy hete bemargarinozta, persze, az étolaj jobb, csak az elcsöpög. El lehet csúszni az étolajon. Zoli tudott eszes eljárásokat különben. Az erkélyre is vett egyszer egy fekete favarjút.

Ott állt egy ember a küszöbön. Idegen volt, soha nem látta. Azon gondolkodott, kiáltson-e, elég gyöngye volt, az ő sikoltását nem hallaná senki. A mobil után nyúlt, kitapogatta, aztán fogta, nem tárcsázott. Mondjuk, ahhoz a szemüveg is kellene. Egyszerre mindent nem lehet. Bámulták egymást. Az idegen olyan volt, mint bárki más. Viszont ha mindenkire hasonlítunk, lehetünk-e idegenek. Nem idegen, csak nem ismeri. De ha nem idegen, akkor ismeri, ha nem idegen, akkor, akárhogy csúri-csavarja, ismerős, de bonyolult ez. Olyan volt az a középkorú, kissé fáradt arcú férfi, mint akiből van százezer. Egymillió ilyen jön-megy, lófrál az utcán. De ez most itt van, náluk, éppen őt bámulja, ki tudja, mit akar tenni. Mire képes. Egy csapással megölheti, ehhez nem kell képzelőerő.

– Csókolom – mondta a férfi.

Ezen meglepődött.

– Zoli barátja? – s mert a másik nem válaszolt, önkéntelenül mondta: – Ismeri Terézt? A gond... Maga betört ide.

Ezen a férfi lepődött meg, talán el is mosolyodott, mindenestre lépett. Már bent is állt az ő szobájában. A gyerekeknél kapott ágyat, fölötte zenekarok képei. Hajkötős fiúk, gitárosok. Isten, lézer, misztika. Félmeztelen lányok. Amikor még tudott járni, talált egy olyan füzetet, elgondolkodott, ő csinált-e ilyet, gyorsan behajtotta.

– Csak szétnézek – mondta a férfi.

– Mi... keresnivalója van itt?

– Hideg van magára – szólt a férfi, körülnézett, a radiátorhoz ment, csavart rajta. Furcsa volt a közvetlensége, nem esett rosszul. Hogy így ügyködik. Mint aki ismeri a lakást. Tudja a zugokat.

– Csókolom – mondta a férfi, és elment. Aztán már nem is hitte, hogy itt járt. Biztosan csak álmodta.

Este Zoli megnézte a radiátort, észrevette a meleget, ránézett hosszan, fűrkészve. Anyuka. Mintha azt mondta volna a tekintete, anyuka, ne csinálja. Ezt aztán tényleg ne. Hát nem úgy van, hogy nem tud már járni, de még fölállni se?! Nézegette a radiátor kapcsolóját Zoli, ingatta a fejét, bazmeg, nem hiszem el, aztán kiment, résnyire nyitva maradt az ajtó, kérdezte Juditot, ő tekerte-e föl a meleget, aztán csönd lett. Később nézték a tévét, voltak lövések is. Sikoly. Később Judit bejött, hozott friss vizet, igazgatta a párnát, és csak halkán súgta oda.

– Anya, kérlek szépen, ne idegesítsd föl, van elég baja. Jó?

Ahogy ivott, kicsit magára lötyögtette a vizet. Éjszaka nézte a plafont, az olyan volt, mint egy vetítés. Ahogyan telt az éj, úgy változtak a fény mintái odafent. Előbb a hullámozás, aztán a csillagszórás. Jönnek a nagy karikák, pöttyök. Hajnal felé pedig a vonalak. Ez persze attól függ, milyen a közvilágítás. Volt szemben, a szemközti ház sorban a bolt, a fodrászat és a körzeti megbízott irodájának a fénye. A lottózóban gyakran kimegy az áram, pislogni kezd a neon a bejárat fölött, ezt megfigyelte még, amikor az ablakhoz is oda tudott menni, már

nem tud, viszont a fények játékból és formájából kikövetkezteti, melyik üzen a plafonra éppen neki, a bolt, a rendőrség vagy a kozmetika. Sok lett a kozmetika a környéken. A fodrászat! Kérdezte a lányát, azt mondta, nincs is annyi haj az embereken, viccelődni akart, nem nevetett Judit, egy fodrászatban, anya, nem csak haját vágnak. A fésülés! Színek! Szemöldökvarázs! Tudod, anya, hogy nagy divat a szakáll?

– Tudom, Zolinak is van.

– Ne csúfolódj, kérlek.

Legközelebb a férfi kevesebbet szöszmötölt. Láttá, hogy áll a tejüveg mögött. Ott volt vagy egy jó hosszú perce. Nem hallotta meg, hogy bejött volna. Ügyes volt, az már igaz, surrant. Mint egy szellem. Egy nagyon ügyes betörő. Tényleg nem olyan, mint a többi, azok rendetlenek, mindent szétdobálnak, a hűtőbe beleesznek. De nem mer bejönni.

– Csak nyugodtan – mondta.

Lenyomta a kilincset, a férfi most egészen közel lépett, figyelte őt, mint aki azt vizsgálja, rendben van-e minden, a párnák, a kockás nagy pléd, a poharak, lent a kacsa, aztán visszafordult az ablak felé, és egyáltalán nem volt elégedett. A radiátorhoz lépett, fogót halászott elő a kabátzsebéből. Egy kis fogó, egy nagyobb. Csillogtak, csinált valamit velük. Reccsent a radiátor tekerője, és aztán újra, mint amikor a csont törik.

– Most már nem tudja visszacsavarni – mondta. – Hacsak szét nem veri az egészet.

– És ha nagyon meleg lesz?

– Vegyem lejjebb? Még meg tudom csinálni.

Elgondolkodott, simogatta a paplant a melle fölött. Végtére is jobb a meleg. Inkább izzadjon, mint hogy dideregjen. Otthon is mennyit fázott. Hányszor elromlott az az átkozott kazán, sokat perelt Károllyal, vegyenek másikat. Károly megvette a kazánt, beszerelték, szentségelt, beteg is lett. Néha arra gondolt, hogy a lány apját a kazán vitte el. Jól van, ha melege lesz, majd elhajtja a plédet, azt még tudja, arra még képes, elhajtani.

– Zoli persze biztosan ideges lesz – mondta.

– A fia?

– A vejem.

A férfi állt előtte, a kezében volt a fogó.

– A múltkor még... – elhallgatott, a fogót nézte, hogy mindjárt üt vele.

– A múltkor, mi?

– Volt magán gyűrű – mondta, és nem kellett volna. Nem biztos, hogy az emberek szeretik az ilyesmit. Nem szeretik, ha észre van véve, hogy nincs már rajtuk ez vagy az. Egy nyaklánc, ami pedig milyen sokáig bírta azt a kis csillogást. Egy kis kereszt. Gyűrű! A férfi nem válaszolt, elég gyorsan elment. Volt benne szomorúság, vagy talán csak ő képzelte bele a helyzetbe. Arra gondolt, nem jön többet. Soha nem jön, mert minek. Nem kellett volna mondani azt a gyűrűt. Nem kellett volna mondani semmit.

Jött aztán a sötét, nem tudta, meddig tartott.

Tisztán lehetett hallani, bár azt nem, hogy pontosan mit, de Zoli kiabált. Nem i-gaz, szótagolta. Nem hi-szem el! Ilyen nincs, bazmeg! Ennyit biztosan hallott,

mert amikor Zoli bejött hozzá, az első dolga volt, hogy megnézzze a radiátort, és némi fejcsóválás után vissza akarta tekerni, pislogott közben többször rá, feszülten fürkészte, és mert bárhogyan is erőlködött, nem tudta visszatekerni a kapcsolót, lihegni kezdett, sziszegett, aztán már káromkodott, dörzsölgette a homlokát, morzsolta a fülcimpáját, ami idegesítő szokása volt, de csak nem tudta visszatekerni, hát ilyen, nincs, bazmeg, ez kifog rajtam. A rohadt kurva! Simogatta a ritkás szakállát, ami alul, a nyakánál föl volt borotválva.

– Mi a faszt csinált vele, anyuka? – kérdezte, közel hajolt. Olyan volt a lélegzete, mint aki mérget ivott. Lúg! Ecet. Fölemelte a csavarhúzó.

– Azt hiszed, vén kurva, nem verem szét a fejed?

Kint is folytatta, kiabált, szisszentek a sörök egymás után, pedig már a gyerekekkel kellene beszélniük a számítógépen. Lassan lett csönd, hiába szellőztették a dohányfüstöt.

– Anya – mondta a lánya, amikor bejött hozzá késő este, és ült kicsit mellette.

– Anya, legalább ezt ne tedd tönkre nekem. Szépen kérlek, ne tedd tönkre – és simogatta a gyűrótt kézfejét.

Milyen régen ért hozzá. Izzadt volt az ő tenyere, nyirkos.

– Meleged van, anya.

– Nem, nincs melegem.

– Kinyitom kicsit – és Judit az ablakhoz lépett.

Olyan volt, mint amikor régi ismerősök találkoznak. Lejár az ember a parkba, a padon lapozza a magazint, a puha fedeles krimet, kenyérhaját dobál a galamboknak, a fénybe tartja az arcát. Hamar elősétál az állandó padszomszéd, váltanak egy-két szót. Nem sokat. Nem annyira lényeges. De azért mégis. Van annak jelentősége, hogy új zöldséges nyílik a sarkon, és hogy meghalt a negyediken Kaplárné, pedig még tavaly is hogy futott. Hogy történt? Elesett szegény. A lábai nem bírták. Sokan úgy hálnak meg, hogy elesnek. Sokan viszont úgy, hogy bár nem esnek el, csak nem tudnak fölkelni. Rájuk is ez vár. A galambok fertőzést terjesztenek, na, és a poloskák. Lesznek-e idén poloskák?

– Tudom, hol a pénzük – mondta a férfinak, aki sörrel a kezében jött be akkor, úgy látszik, elvett egy dobozt a hűtőből, megnézte a radiátort, eléggé elégedettnek tűnt. Mosolygott, úgy látszik, elfelejtette a, mindegy.

– Már elsőre elvittem. Honnan volt fontjuk?

– Angliából, a gyerekektől – mondta. – Hogyhogy nem vették észre?

A férfi rá akart gyújtani, már a szájában volt a cigaretta, de visszapökte a dobozba. Még mindig mosolygott.

– Mindjárt észreveszik. Kitömtem a borítékokat. Magára fognak gyanakodni – nevetett.

– Hát az érdekes lesz – mondta ő.

Csöngött a mobilja, a lánya volt. Nem szeretett vele beszélni, az az igazság, de ha Judit nem hívta, az még rosszabb volt. Tulajdonképpen mindig késve hívta. Nem időben. És a lánya mindig ugyanazokat a kérdéseket tette föl. Vagy ha arról kezdett kéretlenül beszélni, mennyire fáj neki, akkor nyomban dolga támadt, jó, jó, anyuka, majd otthon. Megbeszéljük otthon. Miért nem lehet csak egyszer meghallgatni, ha neki fáj, mennyibe van az?! Itthon se beszéltek meg semmit soha. Az nem megbeszélés, fázol-e, meleg van-e, anyuka.

– Rendben van minden, Judit. Tényleg. Semmi baj – mondta neki. – Nem, nincs túl meleg. Teréz majd később jön. Ittam vizet, két pohárral is.

A férfi kortyolta a sört, ugrott az ádámcsutkája, figyelt közben, és amikor ő a mellére ejtette a mobilt, előretartotta a sörösdobozt.

– Nem kér?

Öntött a vizespoharába két kortyot, hogy majd valamikor megissza. Igya csak meg, semmi az, meg vitamin is. Két korty.

– Vizontlátásra – mondta a férfi még.

– Mondani szeretnék valamit.

– Igen?

Hirtelen az jutott az eszébe, nem biztos, hogy el kellene mondani. Jobb, ha még hallgat róla.

– Mindegy. Majd legközelebb – mondta

– A legközelebb? Hát jó. Vizontlátásra – mondta újra a férfi, elment. Elég gyorsan csinálta. Már ott se volt. Arra gondolt, milyen régen ivott sört. Egyszer, száz éve, tartottak egy táncos mulatságot a központi irodában. Farsang lehetett? Volt még hó a gazdaság udvarán, foltokban. Kapott moszkvai rúzst Szemeri Ilitől. Az agronómus föl akart mászni a hangszóró oszlopára. Leesett. A vodkától magához tért. Végül nem hívtak mentőt. Álltak a sárban, nevettek. Egy sántítás-hoz, azt kéne csak, mentő! Akkor üvegből itta a sört. Mintha tudtak volna zúgni a lampionok.

Megitta, jó volt, meleg. Két korty csupán, keserű, ott maradt a szájában. Aztán hiába várta a fényeket, nem csak kint, bent is sötét lett megint. Mert jött megint a melegség! Nem esett rosszul, nem volt kellemetlen, pedig egyre melegebb lett, és ilyet még soha nem érzett. Aztán arra gondolt, vajon el tudja-e még mondani neki. Ennek a betörőnek. Hogy van még font. Sokkal több font van, mint amennyit elsőre megtalálhatott.

Kupleráj és amnézia

Elástuk. Ártatlan homokozásnak indult, két lány a kertben: lépésnyi tér, négy deszka a házfal, homokból szék, asztal, vacsorázik a család. Pucér, fikarcnyi kacuksukbaba a gyerekünk. A kezemmel ásom neki a gödröt, a homok alatt már föld van, gilisztás, gombaszagú, abba tesszük bele a babát. Mintha ez lenne a törvény. Derűsen rászórjuk a homokot, gondosan rálapogatjuk, elsimítjuk. Nincs baba, nem is volt, nem beszélünk róla, játszunk tovább. Amikor hívnak, fegyelmezetten bemegyünk, mert jók vagyunk, kezet mosunk, csorog be a sár a lefolyóba, ahol a sötétség lakik.

Senki nem emlegeti többet, de én tudom. A babának föld van a szájában, nem kap levegőt. A babának nyitva van a szeme, nézi a feketét, de kiabálni nem tud. Buta, gyenge, kicsi, meg kell halnia. Egész este ott ez az új, ismeretlen, fájdalmas jóérzés, a hasamat bizsergető, egész testemet lefele húzó vad bűntudat, az ágyban összeszorítom a combjaimat, lüktet köztük a pokróc, a szememet szorosan lehunyom, úgy hallgatom, ahogy anyám a kisbabát eteti. Tente, baba, tente. Minden jó lesz, ha levegőt bírok venni. A baba meghal, én élek. Nem engedem, hogy betakarjanak.

Az unokatestvéremmel játszunk a kertben. A játék neve: a gonosz tornatanárnő. Még kisiskolás vagyok, nincsenek tanárain, mint neki, de a tanítónénitől félek. Szünetben, amíg a többiek az udvaron vannak, én bent a homályos teremben a fázós öregasszony mellett támasztom a cserépkályhát, forró és vörös lesz a tenyerem. Hosszan magyarázom, hogy én is tanító néni akarok lenni, mert annyira de annyira szeretem a tanító néniket. Már az arcom is vörös, mert igaziból csak rettegek a suhogó mutatópálcától, amivel tenyerest szokott adni a fiúknak.

Az unokatestvéremmel azt játsszuk, hogy a tornatanárnő elfenekeli a lányokat, és kidobja őket a szemébe. Összekucorodom a földön, átfogom a térdemmel a kezem, becsukom a szemem, elképzelem, hogy a nagy kukában ülök a bűdös bádogsötétben. Szégyelld magad, kiabálja kintről, rossz voltál! A sebes szívdobogásomon át is hallom. Sós a könny, édes a szégyen. Senki vagyok, élvezem. És szégyellem magam, mert szégyellem magam.

Harminc évvel később egy berlini parkban nézek két kislányt, lovasat játszanak. Az angyalarcú fekete copfos ordítva szidja a kis szőkét, Du bist ungehorsam! Engedetlen vagy, vad vagy, na majd én betörlek! Mit nyéritesz, mit kapálsz, mit képzelsz? Megbüntettek! Megrángatja a zablát, a kislány meghököl, aztán könnyörögve a lábához borul, a másik diadalmasan felkiált, egymásba felejtkeznek, állat és gazdája. Húzd meg, ereszd meg, senki vagy, minden vagy, tanulják az erőszakot és az engedelmességet. Keserű a szám. A lóversenyek jutnak eszembe,

az ostor, a kesztyű, a bőrszag, a versenyszag, a haragszag. A szőke kislány kéje-
sen veti alá magát az erősebbnek, de közben meg-meghőköl, fejét rángatja,
prüszköl, mintha lehetne még saját akarata. Elfordulok, nem várom meg, amíg a
copfos rámászik, és a gerince beleroppan.

Négy lány, én meg három nővér, a barátnőim, állunk a dombon, a frissen vágott
mogyoróvessző-íjunkat szorítjuk. A kócidég kifeszítve, a nyíl kilövésre kész,
akármeddig elvisz, eltaláljuk és leterítjük vele a távolban legelő szurokfeke-
te bi-
valy bikát. A sebesség legyőzi a súlyt, ha elengedjük a nyilat, beletalálunk egye-
nesen a szívbe. Ezt ma is biztosan tudom.

Osztálykirándulás, szédítő hőség, lihegve menetelünk a poros úton. Torkig lak-
tunk a nyári sárga pusztá tájjal, az erdélyi halomsírok látványával, az egymásba
omlott csontvázak elképzelt emlékével, a szánk fájdalmasan száraz, sehol egy
korty víz. Minden átforrósodott kulacsot kiittunk, ég a nyakunk, ömlik rólunk az
izzadság. Épp felfelé kapaszkodunk egy hosszú emelkedőn, amikor B. leül a
földre, az arca torz a kintől és a dühtől. Kész, ennyi volt, ő nem megy egy lépést
se tovább ebben a cipőben.

Megállok, lenézek rá. Nem vagyunk régi barátnők, de pár nappal azelőtt
hosszan és bizalmasan elmesélte nekem szerelmi szenvedését. Van szegénynek
baja elég, gondolom, és hirtelen, a magam számára is váratlanul, felajánlom neki
a tornacipőmet. Minél jobban vonakodik, annál inkább erősködöm. Most már
nem hagyom annyiban, mert közben a többiek is megállnak, körénk gyűlnek,
egyre hangosabban és haragosabban várják, hogy mehessünk végre tovább.
Köztük van az a fiú is, akibe halálosan beleszeretett. Már meg is bántam az egé-
szet, de még jobban kezdem bánni, amikor végül mégis felveszi a cipőmet. Az
övé véres, de különben is kicsi rám.

Mezítláb álldogálok az úton, és ráng az arcom. Az aszfalt iszonyatosan forró.
Már késő, már mindegy, és nem szólhatok egy szót sem, én akartam. Feketén kava-
rog bennem a hülyeségem miatti szégyen. Ráadásul B. erőre kapva mellém szegő-
dik, és láthat valamit az arcomon, mert folyton kérdegeti, hogy minden rendben
van-e, szeretem-e így mezítláb. Keservesen bólogatok. A domb tetején már kergetni
kezd, hogy lássa, tényleg nincs-e semmi bajom. Szaladok lefele a verőfényben, csat-
tog pucér talpam a poros aszfalton, minden lépés éget, láng csapdos ki a számon,
nem kapok levegőt. Sistereg minden, rossz rádió, pattog a fülem, távolról hallom B.
vidám kiáltozását. Süllyednék el a föld alá, dögölnénk meg mind a ketten.

Még nem tudom, hogy az út alján lesz majd egy vályú, csorgóval, a juhoknak.
Nyelem majd nagy mohó kortyokban a vizet görnyedt háttal, a szemem szorosra
zárva. Ragyog a vízen a nap elviselhetetlen tükörképe.

Aki őznyomból iszik, őzzé válik maga is, úzött vaddá, rohanhat a rengetegben ro-
gyásig. Én farkasnyomból ittam, mert férfiak mellett farkas vagyok. Futok az orda-
sokkal, nem félek semmitől. A nők, a nők, a nők veszik csak el az erőmet, a gúnyos
nézés, a porba buktató lasszó-szavak, titokban elmormolt átkok, a ragacsos intrika.
A férfiak mások. Ragadozónak lenni tiszta és egyszerű. Feltépní, behatolni, egy
lenni az áldozattal az adrenalinban. Ez erősebb, mint a szeretet. Igen, most is farkas

vagyok, tizenkét éves farkas, állok az éjszakai erkélyen egy fiúval, és végre megmutatom neki, mit tudok. Nem, nem szerelmes: éhes vagyok. Az égnek fordítom a fejem, egyenesen belenézek a tükrös teleholdba, és üvöltöni kezdek. Aúúúúú aúúúúú aúúúúú, visszhangoznak a falak, remegnek a lakótelepi ablakok. Nem üvölt velem, néz döbbenet, mást várt. Nem farkas? Akkor nem kell.

Verekszünk. Vasárnap délelőtti szemfájdító visszfény. A havon kiporolt nagyszőnyeg fekete nyoma a ring. Ha abból nem lépünk ki: mindent szabad. Morgunk és összeugrunk, rúgjuk, csípjuk, karmoljuk, harapjuk, rángatjuk egymást, széttapossuk és feltúrjuk a lucskot. Minden féltékenységet, sóvárgást, minden kínzást, minden fájdalmat és akaratot beleadunk, összeakaszkodva fetrengünk a földön. Ő a legjobb barátnőm.

Aki megmutatja, hogy kell tehenet fejni, nem barátnőm, mert idősebb nálam, tizenhat. Amikor én próbálok: a rózsaszín tőgy gusztustalanul lágy, ernyedten meleg a markomban, nem tudom, mit kell csinálni vele, próbálok húzogatni, nyomogatom, nyomorgatom, nem történik semmi. A nagylány kinevet. Lefejti a kezemet, rámarkol a húsrá, határozott, kemény mozdulatokkal rángatni kezd, forró fehérség spriccel elő, émelyítően gyorsan. Ritmikusan veri a veder oldalát. Nem fáj neki? Nem, pont, hogy jó. Ezt én nem akarom megtanulni. És tejet se akarok inni, soha többet.

Hetesek vagyunk, sepregetek, a barátnőm a táblát törli, vadfekete krétaszagú csíkok maradnak a szivacs nyomán, barbár festmény. Hirtelen megáll a keze, hátrafordul, rám néz, és emelt hangon, szinte szigorúan azt kérdezi: te tudod, mi az a kupleráj?

Fel se nézek a sepréből, úgy bólintok. A nagylányok ezt nyilván tudják, nem akarok megszégyenülni éppen előtte, hiszen úgyis mindig azzal nyaggat, hogy titkolok valamit, nem vagyok őszinte. Ezt most tényleg muszáj eltitkolni, hogy fogalmam sincs. Szóval akkor tudod. Megint bólintok, még határozottabban. Ő visszafordul a táblához, körkörösén törli tovább, élesen füttyörészni kezd. Kupleráj, kupleráj, forog a fejemben a szó, most hallottam először, ez biztos valami mocskos dolog, de vajon mit jelent? Az én családomban nem mondanak csúnya szavakat, csiszlik szó ne hagyja el a szánkat, mondja mindig nagyapám. Csiszlik, csiszlik, siklik a szivacs a táblán, mi lehet az a kupleráj? Két hétig hurcolom magammal a szó koloncát, nem tudom, ki oldozhatná le rólam, ki oldhatna fel.

Végül édesapámhoz fordulok, amikor végre kettesben vagyok vele. A Vlegyázát másszuk meg aznap, egész délután kapaszkodunk felfelé léccel a vállunkon a térdig érő, éles peremű hóban, és én már a hegy alján bejelentem, hogy kérdezni szeretnék valamit. Apám várakozóan rám néz. Megdermedek, nem merem kimondani a szót, hiába faggat, elindulunk, görgetem magam előtt a titkomat felfelé a meredeken. Egyre nehezebb, tele van vele a fejem, és mind lehetetlenebbnek látszik, hogy hangosan ki tudjam mondani, folyton visszagurul rám. Mintha megátkoztak volna, nem forog a nyelvem. Apám egyre idegesebb, rémes titkokra, valami nagy bűnre gyanakszik, de csak vár, látja, hogy hiába sürgetne. Órákon át kapaszkodunk. Végül kimerülten felérünk a gerincre. Sötétedik, iszo-

nyú szél van, akadálytalanul ömlik keresztül a jeges hegyélen. Kitárt karokkal ráfekszem a süvítő hidegre, megtart, mintha levegőből lenne a testem. Keresztül-fúj a kabátomon, átfúj rajtam, nem vagyok. Végre megkönnyebbülök.

Kupleráj, kiáltom bele a viharba, mi az? És akkor édesapám nevetni kezd, úgy nevet, hogy lezökken a hóba, nem tudja abbahagyni, a szeme könnyes a megkönnyebbüléstől. Nem akarom hallani, mit válaszol, mégis hallom. Na jó. Szóval ezt jelenti. Füstös teret képzelek, szűk, mint egy küzdőtér, benne rengeteg puha fehér test, összegabalyodva, összezárva. Veri a szél a havat, átfagy az arcom egészen.

Aznap este fenn a csúcson, az időjárás-állomáson alszunk egy cigarettaszagú ágyban, egyre jobban fáj a torkom. A magányos meteorológus, komor, szomorú ember, tévét néz, mert itt fent lehet fogni a magyar adást, most látok először szinkronizált filmet. A kép szemcsés és szürke, de a hangot még a sikoltozó viharon és az öreg készülék recsegésén át is hallani. Egy krimi megy, valami nőről, aki elveszti az emlékezetét, bolyong csak a szétesett, értelmezhetetlen világban, nem érti jól a beszédet, nem tudja, mi történik vele. Amnézia, ezt a másik új szót tanulom akkor éjjel, hogy aztán ne felejtsem el soha többé. Annyi minden más kiesett a gyerekkoromból, ez a két szó megmaradt.

Átjöttek a barátnőim. Tegnap szexuális élményt találtam mélyen eldugva az ágyneműtartóba, nem tudom, honnan tudtak ilyet szerezni. Azonnal a fürdőszobába zárkózunk vele. A szexuális élmény, börtön jár érte, ha a barátnőim elárulják a szüleimet, kijön a szeku, házkutatás lesz. Eladom a szüleimet az ismeretlen izgalomért, eldicsekszem a lányoknak a titokkal. Szóval ilyen a kupleráj. Ráizzad a kezünk a lapokra. Közben az óvodás öcsém kint nyüszít az ajtó előtt, kíváncsi is, de leginkább fél egyedül. Kikiabálunk neki, hogy tünés onnan. Ver a szívem izgalomban, elárultam az öcsémet is. Sutyorgunk, ámuldozunk. Nem is tudtam, hogy ilyen nagy. Ez a nő vajon kínai vagy japán? És mi az a fehér az arcán? Sörhab, jelenti ki J. Sörhab, persze. Hiszen látni is az arcukon, a behunyt szemükön, hogy részegek. Beavatottan bólogatunk.

Vajon ők már elfelejtették? El a cinkosságot, a bűntudat izgalomát? A fájdalmat? Emlékeznek-e a szégyen örömére? Soha nem mertem megkérdezni tőlük, hiába telt el harminc év. Sem akkor, amikor egyiküknek Párizsba írtam, de Új-Kaledóniából válaszolt, és majdnem találkoztunk Kairóban, sem akkor, amikor a másikkal egy szétlőtt izraeli bunker előtt állva mosolyogtunk a fényképezőgépek, összekapaszkodva. Kitágult a világ, mindenki máshol él, de ők maguk nem változtak semmit. Nem változott semmi. Emlékek szűk barlangtere, egyre mélyebb aknákkal, visszhangokkal. Már gyermekeink is vannak, babáink, akiket nem árulunk, de nem is engedünk el soha. A fiainkról beszélünk inkább, mert a többről csak hallgatni tudunk.

Nincs emlék. Nem a látvány: az érzelmek íze marad meg legtovább, a féltékenység, a harag, a féktelen tombolás vágya, a rohanás az alkonyi erdőben. A kiszolgáltatott, kiszámíthatatlanul éles pillanatok, amikor testben-lélekben lemeztelenítve láttuk meg egymást és magunkat. Zavaros, sötét vízben lebegő nyurga fehér kamasztetek, a felnövelés pillanatába dermedve. A fiúkat elfelejtettem, de az ő közelségük megmarad. Amikor álmodom, nem róluk: velük.

Megvagyok

Részletek a Káli holtak című regényből

MEGVAGYOK. Valahogy hazakínlódtam magam a Határőr útra. Nem csupán néhány karcolással, az igaz: tele véraláfutással a szemzugom meg a homlokom. A szemem alján minden karcolás olyan vészesnek látszik a vékony bőr miatt. Jó rég borotválkoztam. Alig emlékeztetek arra az emberre, aki lenni szeretnék. Újabban gyakran éreztem ilyesmit, de most nem zavar.

Aztán bevillan: Reni, Renikém, jól vagy?

És te, Luca, merre? Amíg Luca meg nincs, addig pokoli a reggel. Végül fölveszi. Mesélném, hogy mi történt velem már megint, de az idegességtől csak a Király utcáig jutok a sztoriban, ő meg belém fojtja a szót – „Szia, kicsim, majd elmondod este” –, mivel siet valahová. Tiszta abszurd. Renáta anyját estig sem sikerül elérnem, csak üzenetet tudok hagyni nekik, gondolom, jó zaklatott hangon, természetesen egy szót sem mondok az állapotomról.

Mi úgy tudjuk, hogy Gróf ősszel is kitűzi a *Haramiákat*. Imola mégis azt rebesgeti, hogy ez a mai lesz az utolsó alkalom. Bejelentve mindenestre nincs a búcsúzás ténye. Leveszi tizenvalahány előadás után? Eltemeti az évaddal együtt? Annyira utálja a saját kudarcát, hogy nem is akarja megadni neki a végtisztességet? Nem tudni. Lebegteti ezt a darabtemetést is, mint mindent, például az én sorsomat.

Megfoszt minket attól az édes érzéstől, hogy na most akkor eltemetjük a közös nyűgünket. Mert ha az van kiírva, hogy utolsó előadás, akkor mindent föltehetsz egy lapra. Nincs vesztenivalód, zúdulsz előre, mint a káli élőholtak. Amit eddig nem mertél, mert görcsöltél rajta, azt most nyugodtan megcsinálhatod. Annyira elengeded magad, hogy érzed az előadás felszín alatti áramait. Nemcsak szabadulás, hanem egy kisebb halál. Legutolsó percben szeretni bele egy kifutó előadásba olyan, mint mozgó vonatra kapaszkodni. Ez amolyan céltudatos temetés, szertartásos ivázzattal a végén, kései ünnep, halotti tor.

Egyelőre biztos nem kapják szét lángvágóval a díszletet, az általános szürkében tartott Hammershøi-tájképet a kopár, hűvös folyóparttal és a jókora zátonyokkal. Még egyben van a lépcsős-létrás acélkarzat is. Ősz óta az a mi mászókank.

Anna írja az e-mailjében – ő az a nagydarab, fekete nő a szilveszteri buliból –, hogy ma jön nézni, nem szeretné lekésni, mert mi van, ha mégis utolsó. Képzelm, szerelmes volt belém, igaz, szerinte elég „meghökkenítő módon” viselkedtem vele, de ő mégis kitartott mellettem. Aztán kiábrándult a. Mi miatt is? És hátha majd ma? Hagyjál már.

Ilyen másnapos régen voltam. Szédülök, lépten-nyomon bútorokba ütközöm, étvágy semmi. Többen megnézik a sebhelyes arcomat, a monoklit a szemem alatt, de csak Tabáni Janika mer kérdezni.

„Kirándultál, Alex?”

„Ja. Kirándultam. Ahogy mondd.”

Háromnegyed hétre értem be a színházba, huszonöt perccel az első figyelmeztetés után. Na, ilyen még nem volt. Úgy elkéstem, mint még soha. És a késés, tudjuk, ősbűn. Zsávollyal megesett már ilyesmi, de neki amúgy is kifelé áll a rúdja.

Más bezzeg képes elmenni horgászni, miközben bemutatója van. Ilyen velem nem fordulhatna elő.

Púder omlik a pórusaimba. Púder pereg a kék foltom fölé.

Éppen a bosszúálló-asszonygyilkolószó monológomat mondom, ott tartok, „*Legszebb munkámat mérgezik meg*”, amikor megint meglep a dadogás, mint utoljára Kemecesei rendelőjében. Mu-mu-munkámat mérgezik meg. Az Istenit ennek a dadogásnak. Persze, hogy apám miatt van, a szorongás miatt, amit az ő közelében éreztem mindig. Színpadon pedig még soha, világos? SOHA! Megtorpanok, de csupán egyetlen pillanatra. Sikerül megfékezni a nyelvemet. Ösztönösen úgy döntök – szinte nem is én, hanem a testem –, hogy beiktatok egy ugrást, amelyik nem szerepel Gróf koreográfiájában. Föl a létráról az acélkarzatra. Csakhogy kima-rad a számításból, hogy lábszárban túl bő a nadrágom, aminek a szára aztán beakad egy kiálló pöcökbe, és nagyot reccsen. Megcsúszik a lábam a direkt hiányosra kovácsolt létrán, és nincs a kezem a fönti korlát lábán. Alattam csak a levegő.

Úgy három méter magasról esem a deszkára.

Lezuhanok Gróf acélkarzatáról, amit eddig is utáltam. Zuhanok a *Haramiák* szám szerint tizenkettedik előadásán. Behúzott végtagokkal csapódom a színpadba. Emlékszem rá, még a színművészetin tanultuk a kaszkadőrmesterünktől: még zuhanás közben próbáljuk úgy beállítani a testünket, hogy a lehető legkisebb baj érjen: összegubózni, és kifújni a levegőt. Mondhatom, nem könnyű ezt a technikát a gyakorlatban alkalmazni, csak ha az ismereteid történetesen egybeesnek az ösztönös mozdulataiddal. Most mégis ennek köszönhetem az életemet.

Ami a legdurvább, két vagy három óráig nem voltam eszméletemnél.

Ahogy később mesélték, Tabáni Janika hívta a mentőt, ő is beült mellém, és elkísért. Nincs meg az út, a röntgen sem rémlik, semmi sincs meg az ismerős processzusok közül. Szinte senki sem volt a váróban, csak egy törött lábú nénit kellett kivárnunk. Ja, az is megvan, hogy nézzek Tabáni szemébe, számoljam meg, hányat mutat. Biztos, hogy nem a saját lábamon jöttem be.

Utána elmeséltem az ágyam mellé sorakozó Grófnak, Tabáninak és Líviának, milyen pózban feküdtem, s hogy láttam őket sűrögni-forogni magam körül. Olyan volt, mintha kiléptem volna a testemből, és látnám magamat felülről.

Mondta a sebész, ilyen testen kívüli élménye azoknak van, akiknek oxigénhiányos állapotba kerül az agya. Vagy akik a halálalagútból térnek vissza. Egy biztos, a darabtemető buli elmaradt.

Agyrázkódás, alapból. A bal csuklóm szilánkosan tört el. Megoperáltak, raktak belém vasat. Az ideg is sérült. Elrepedt a sípcsontom, az is a bal? Nem, a jobb. Zúzódások özöne, az arcom igazán ijesztő, nagy, változatlan kék foltok a szemem körül. A múltkor eltörtött bordáim sem köszönték meg az újabb becsapódást.

Én vágytam csontig hatoló terápiára? Most aztán van gipszem. Elég tetszetős, fémvázás mankóval fogok bicegni, sőt áramvonalas bokamerevítőt is kaptam.

Igazán nyomorultul érezhetném magam, mégis inkább föloldásként élem meg az esést. Ha megváltásnak nem is. Hanem egy jóféle kis halálnak. Amit most Grófról meg az ő művészetéről, meg az ő kompromisszumairól gondolok, az sokkal kétségbeejtőbb a sérüléseimnél.

Ezúttal nem úszom meg némi dorgálással, két napra és két éjszakára bent tartanak megfigyelésre. Napszakonként mérik a lázamat és tesztelnek, mert ha a fájdalmaim nem enyhülnek, akkor begipszelve sem engednek ki.

„Félbeszakították?“, kérdeztem Líviától. Alig tudok beszélni.

„Félbe.“

Fölfogtam, hogy énmiattam lett biztosan utolsó a tegnapi előadás. Hajszálon függött a sorsa, de ezek után képtelenség volna újra játszani.

Félálomban azt hallok a nővértől, hogy Gróft leváltották. Az indok éppen a művészi útkeresés, ami a nézőszám csökkenésével járt együtt. Honnan tudja ezt a kedves nővér? Nem árulja el. Gróf ambícióiról kiderült, hogy finanszírozhatatlanok.

Kemecseinek igaza volt a fatális közhelyével, minden változás a halál hírnöke.

Az új színigazgatónő Ráczi Anci, a Józsefvárosi Színházban látott *Influenza* rendezője, nagyon ápolt, nagyon elegáns, ötvenes nő, akiről annyit tudni, hogy folyton a fiatal színészek társaságát keresi, mert csak a húszévesek szemében nem szerepelt még le a fárasztó művészetével és a fullasztó ellenőrzéseivel. Egy időben a győri, egy időben pedig a békéscsabai színházat vezette. Itt majd rájön, hogy mindenki mindenható tyúkanyója nem lehet, gondolom, amikor belépek az irodájába.

„Foghíjas nézőtér? A Gróf-érában lehet, hogy volt, de nálam nem lesz többé foghíjas nézőtér – kezdi az igazgatónő. Visszhangosan hallok a hangját, fölerősítve. – Én sohasem akartam igazgató lenni. Aztán egy nap arra ébredtem, hogy két tucat gyerekem lett. Lassan megtanulom, fiacskám, hogyan váltsak fókuszta a színészet és az igazgatói lét között. Jó neked, te még nem ismered a felelősséggel járó hőiséget. Mindenki azt mondaná a helyemben, hogy a *haladó* értelmiséget kívánja megnyerni, hm, bármit is jelentsen ez. Oké, könnyű azt mondani. De honnan hová halad? Egyáltalán van-e még olyan, hogy haladás?“, morfondírozik.

„Ühüm, ühüm“, dünnögöm szintén visszhangosan. Nem tehetek róla, nekem ő nem nő, mégis foglalkoztat Anci fiziognómiája, főleg az erőszakos állkapcsa. Isten műve, de a többi nem. Mondják, Anci paktumot kötött a Füst Milán Színház kiemelt állami támogatásáról. Miközben az ő színházában az emberi gyarlóságról, a hatalomnak kiszolgáltatót kisember szenvedéseiről, a jóság iránti múlhatalatlan vágyakozásról elmélkednek a fölkért rendezők, a valóság mint egy szuperszonikus repülő száguld el mellettük, dörmögöm magamban. És Ráczi Anci nemhogy elfelejt szót emelni az állami beavatkozás ellen, hanem pontról pontra be is tartja a minisztérium feltételeit. Lakáj Anci!

„Nagy öröm, ha jól tudok bánni a rám bízott potenciállal – közli sugározva. Megáll, hosszan fürkészi az arcomat. – És tudod, mindig fájdalmas, amikor el kell küldenem valakit. Alex, figyelj, ez nem a te rossz bizonyítványod. Jövőre nem tudnék neked szerepet ajánlani. Súlyok egy kiégett ember, többé nem dolgozik velünk – állapítja meg kurtán. – Jönnek a vendégrendezők, akik nem föltétlenül benned gondolkodnak.“

Vagyis a paktum egyik feltétele az volt, hogy nekem is repülnöm kell.
„Nincs rám szükséged? Vagy a rendeződnek nem jut rólam semmi az eszükbe?”

„Mit mondhatnék erre? Hidd el, számomra is pokoli helyzet, amikor egy kollégának nemet kell mondanom.”

„Te most engem kirúgsz.”

Tűnődve a szőkített hajtincseivel babrál, pörgeti őket az ujjá körül, az egyiket a másodperc tört részére a szájába is veszi.

„Tudod, ez olyan, mint a szerelem, tele gyönyörrel, fájdalommal, féltékenységgel. Nekem is rosszul esik szakítani. Régóta figyelek, és...”

„És?”

„István is megmondta, hogy gondok vannak veled – jelenti ki. – Csáky nem az a kimondott jellembajnok.”

„Nem vagyok *jellembajnok*? Ezt mondta rólam, ő? Ha ez igaz, nekem azért most pár fokozattal rosszabb, mint neked.”

WTF, nemrég még csak társulati lény nem voltam, most meg jellemtelen vagyok.

„Elhiszem, de...”

„A *Salemit* vihetem tovább?”, vágok a szavába.

„A *Salemit* igen. A *Hamletet* leveszem.”

„Leveszeed? És a *Haramiák*?”

„Azt átveszi helyetted a Brúnó. Most nézel, mi?”

„Micsoda? Ááá. Úúúhhh. Na ne.”

Arra ébredek, hogy a saját levemben úszom.

Rácz Anci kámforrá vált. Szerencse, hogy csak álmodtam őt, biztosan nem tudnánk együtt dolgozni. Ébren is meg kell állapítanom, hogy bár továbbra is Gróf az igazgatóm, nekem most valóban kimarad az évad vége. Hány *Hamlet* marad el? Itthon három? A kolozsvári amúgy is törölve. Uramisten, micsoda lehetőségét hagyunk ki Erdélyben. De hát volt elégszer szerencsém. Most is micsoda mázli ez az egyágyas kórterem.

Belép Luca, és csöndben végigmér.

„Kisimultál, olyan békés az arcod, Alex. Jó látni. Mielőtt kórházba kerültél, zavart voltál és kapkodó. Jót tett neked ez a kis csönd.”

„Alig forog a nyelvem.”

„Nyújtsd ki.”

Kinyújtom.

„Jézusom.”

„Mi van?”

„Csupa véraláfutás.”

Előveszi a táskájából a kistükrét, úgy mutatja.

„Úgy látszik, elharaptam esés közben”, mondom. Beszélni is fáj.

Amikor mozdulok, mintha mindenem belereccsenne.

„Imola járt már nálad?”, kérdezi kemény éllel.

„Imola? Miért?”

Közel hajol az arcomhoz.

„Nem bírtad kihagyni, mi?!?”

Múltkor a lélegzetvétel ment nehezen, most minden. Lehunyom a szememet. Hallgatunk.

„Olyan ázottkutya-szagod van – mondja végül Luca. – Hoztam, amit kértél. Ruhákat, diétás kólát. Egy a méretünk, amilyen sovány vagy.”

Lesodorja a pólómat.

„Úristen, csupa zúzódás. Zuhanyoztál azóta?”

„Nem megy egyedül.”

Luca segít. A langyos víz csípi a nyílt sebeimet.

*

„VÉGRE VAN ÉVAD”, mondja Gróf.

Falnak támasztom a mankómat.

„Agyaltál rajta?”

„Agyaltam.”

„És?”

„Jó lesz. Tudod, csökkentették az állami támogatásunkat. Maximum négy bemutatót tudunk tartani. Mindegy, jövőre választások, és hátha – sóhajt. – Még lábadozol, ugye? Figyelj, nálunk egy bemutatód lesz. De az az egy biztosan.”

Hoppá.

„Egyetlenegy?”

„Egyetlenegy. Hozzánk szerződik hat egyetemista, négy fiú, két lány, nekik is szerepet kell adnom.”

Világos, ők azok, akikkel együtt játszottam a *Haramiák*ban, meg akiket a stúdiószínpadon láttam. Elég jók. Kettőt ismerek közelről, egy Barna nevű, két méter magas, szakállas, kigyúrt fiút, meg a hasonszőrű cimboráját. Én is sportolok, de ők már inkább a konditeremre fektették a hangsúlyt, és nem a könyvtárazásra. A két kislány főleg remek, harapós, ropogós. Tehetségesek, mint a nap. És mostantól ők nálunk a *fiatalok!* Nem pedig mi Líviával.

„És mit játszom?”

„Lukast a *Hősök térében.*”

„Az meg mi?”

„Hát a *Heldenplatz.*”

Nem esik le elsőre, hogy nekem végem.

„Lukas ki is?”

„Az elhunyt Schuster professzor fia.”

„Á, Bernhard. – Megkukulok a meglepetéstől. Hm. Széles vigyor. – Akkor viccelsz. Őt úgysem fogod bemutatni.”

„Tetszik benned ez a tiszteletlenség”, dől hátra.

„Kösz. Nagyszínpadon biztosan nem mutatod be.”

„Már miért ne mutatnám?”

„Mert nem mered. Tudod, hogy kiürítenéd vele a házat.”

„Majd meglátod, hogy de. Sőt én rendezem.”

„Oh, come on.”

„Vállald el. Jó, nem életed szerepe, de eleven cáfolat leszel arra, hogy az Y generáció érzéketlen a múlt század krízisei iránt.”

„Egyet rendezel?”

„Egyet. Nem lesz több időm. Ősz Tibi hívott játszani az új filmjébe.”

„Na, miről forgat megint, a hajléktalanokról vagy a migránsokról?”

„Ha jól tudom, akkor *meleg* migránsokról.”

„Mi leszel benne?”

„Kirekesztő, konzervatív fogorvos.”

Szép. Engem még azért rótt meg pár hete, mert horrort forgatok. Aha, kettős mérce, aha, amit szabad Jupiternek, aha, a kurva életbe. Nekem nincs ügynökségem, mint őneki, egyelőre mégis bírom szuflával az eszelősnél eszelősebb tárgyalásokat. Úgy látszik, ennek is megvan az ára.

„Ez a meleg migráns cucc olyasmis lehet a jogvédők számára, mint másnak a dupla Big Mac”, pimaszkodom, hátha fölháborodik. De ő még ettől sem.

„Ühüm – veszi a lapot tűnődve Gróf. – Tibi betanulta az összes hívószót. Mélyszegényeket, romákat, menekült arabokat pattint a vászonra, és minden fesztivál látatlanban meg van nyerve, San Diegótól San Sebastiánig, Torinótól Tokióig, hát, ja.”

Most már visszaszívnam a big maces poént, túlságosan brúnós volt. Szívem szerint lapoznék is, mert valaha hittem Ősz Tibi tehetségében, a *Gebasz* című társadalmi dráma például kifejezetten tetszett, és nekem sem öröm az ő művészi fölhígulása.

„És a nagyszínpad?”, kérdezem.

„Sulyok rendez egy *Volponét*.”

„Igeen?”, nyújtózkodom.

„Aha. Velem.”

„Nagyon jól fog állni”, vigyorgok.

„Neked is a Lukas”, gonoszkozik.

Tényleg briliáns választás, te tényleg kezdesz elvolponésodni, gondolom.

„Lesz egy Goldoni, még nem tudom, mi. *Karneváltvági éjszaka*? Talán. Lesz a *Hedda Gabler* Bányai Nóriával, azt tudod. Lesz Ödön von Horváthtól a *Don Juan hazajön a háborúból* – darálja. – Tabáni Janikával. Ezekben nem vagy benne. Alex, én tudom, min mész most keresztül. Neked ez egy pokoli nehéz évad volt. Szerintem te most örülsz, hogy élsz, nem?”, mondja a gipszemre pillantva.

Fél hang sem hagyja el a torkomat. Csak nem fogok itt, éppen őelőtte nyöszörögni. Hm, még a baleseteim is őt igazolták. Ödön von Horváth kifejezetten fáj, ő kedves szerzőm – még ha idehaza túl sokan játsszák is középszerűen –, nála jobban csak Kleist fájna. Itt ülök a mankómmal meg a törött csuklómmal, és Gróft hallgatok. Tudhatta volna, hogy teljesen hiábavaló kísérleteznie a black metállal; az ő hangszóróiból mintha az *Avonmore* album szólna végtelenítve a baleári luxusnaplementében, Bryan Ferrytől.

Elég óvatos műsorpolitika, morfondírozom tovább. Gyáva is? Na, jó, legalább nem a *Nóra* vagy a *Bécsi erdő*. És ez így megy tovább a végtelenségig. Semmi kétség, ez a polgári színház agóniája. A Nagykörút százhusz éve mindig kitermeli magának az utánpótlást, azokat a kényelmes fiatalokat, akik nagy, túl nagy kompromisszumokra is hajlandók a túlélés érdekében. A rendetleneket, a fésületleneket, a dionüszosziakat meg az úgynevezett lázadókat betörik, elkaszálják vagy számúzik a perifériára, de hát ez mindig is így volt. Valakinek elsül majd a

keze, valakinek nem, ez be van kalkulálva előre. És lám, én is ehhez asszisztálok. Nincs elégük abból a művészszínházak repertoárgyártóinak, hogy inkább száz béna *Mirandolina*, ezer *Mizantróp*, tízezer *Éjjeli menedékhely*, tízezer *Játék a kastélyban* és százezer *Sirály* meg *Szecsuaáni* meg *Kaukázusi* meg *Szent Iván-éji*, mint egyetlenegyszer valami épkezláb... micsoda? Mit is ajánlhatnék én a szép és jó hagyomány helyett? Valami kortárs magyar bullshitet, hogy megbukjunk vele a stúdiószínpad mögötti, tíz férőhelyes piszoárban? De ti ugyan mit reméltek még kifacsarni ezekből a régi-régi bácsikból? Akiknek sorában Bernhard a legfiatalabb, és lehet mentegetőzni, hogy ti bezzeg megpróbáltatok mindent, de nagyot zakóztatok Sarah Kane-nel.

Lukasszal fizet ki, és én még örülhetek.

„És én?”

„Maradhatsz. Jó?”

„Nem tudom”, vigyorgok.

„Plusz mehetsz vendégeskedni. Kiadlak Árkos Bécinek az *Oidipuszra*.”

„*Oresztészre*.”

„Bocs, az *Oresztészre*. Az Átriumban?”

„Nem, a Jurányiban. Szóval nem küldesz el?”

„Nem. Kellesz.”

„És én ezt higgyem is el.”

Most már szinte évődünk, vicces. Világos, senki sem nélkülözhetetlen.

„Majd jövőre többre is kellesz. Orgon bezzeg neked nem kellett. Én többet idén nem tennék rád. *Haramiák* soha többé. Viszont...”

„Igen?”

„Viszont gyógyulj meg. A *Hamlet* marad.”

Mint a korcsolyázó

*A hajnal hatalmas kancsókból
ködöt locsolt szét. Vastag felhő dereng,
sárga, semmi fény. A házfalakon
a tegnapi választás nedves plakátjai.*

*Kisimított arcok, programozott gyűlölet.
Barnuló juharfák az út mentén
az autók morajában, táskásan
függ róluk a köd. Versekét már régóta*

*a tudósok írnak. Megfigyelik két
neuroncsillag ütközését, megméri
a gravitáció hullámain. De ki hallja
az íztelen, vad röhögést?*

*A szétrebbant idő mélyén
sötétiülő iszonyat forog.
Mint a korcsolyázó, mikor
lehunyja szemét és behúzza karjait.*

Angyal szeme sem

Csehov után

*Még nem pihenünk.
Minden földi rossz ragyog,
angyal szeme sem fényesebb az égen.
Telve a föld szenvedéssel.
Még nem pihenünk.
Körben forog minden,
és nehéz egyedüliségünket
odatartani, mint egy arcot
a lélegzetnyi suhanásnak.*

Férfiak füstben

*Ha évek múlva, egyszer, ködös hajnal,
kutyát sétáltatni mész le majd a térre,
cigaretta gyújtasz, mert még mindig örülsz
annak, hogy felnőtt vagy, s nincs közel a vége,
már őszül a szakállad – ja, mert lesz szakállad –,
túl leszel pár réven, röppen a madárhad,*

*ha évek múlva akkor azt kérded magadtól,
hogy mért beszélsz könnyebben másról, mint magadról,
hogy hányszor kezdted újra, hányszor fejezted be
a jót és a hitványat, szeretném, ha tudnád
– mert már nem leszek melletted –,
hogy miért ment félre, ami simán nem ment.*

*Ha egyszer visszatérsz a sebesült helyekhez, fájdalom,
ha többször, gyógyulás a vége.
Soha nincsen vége. Mindig gyógyulás.
Soha nincsen vége. Mindig fájdalom.*

*Szeretném, ha tudnád, hogy nem én rontottam el.
Elmentem, de mégsem én voltam a hibás.
Nem is az, hogy nem voltál eléggé erős,
nem is tévedés volt, édes, hanem annyi,
hogy nem voltál elég jó
nekem.*

Viszont ha leásol

*Nem a képzeletem műve vagy. Mondhatnám
pedig, az égbolt a homlokod, és kondenzcsík
a két kidagadt ér, amikor nevetsz. Felnagyíthatnának.
Az orrod lenne a legszebb lesiklópálya. De engem
nem érdekel a síelés, sem a téli sportok.
Nem képzellek el, amikor végigsimogat a tekinteted
– szellő az utcán megfordít néhány levelet,
mintha apró nyilak lennének, túlmutatnak
rajtam, feléd.*

*

*Rágózom, élvezem, ahogy enyhül a mentolos hideg.
Tudod, eljön a pillanat, amikor csak egy értelmetlen
ragacs rugóztatja az állkapcsomat, mégis néhány pillanattig
az íz emlékszik önmagára a számban, aztán már csak
a szájam emlékszik, utána az elmém próbálja őrizgetni
csak, mint gyerekkéz az olvadó hót. A nyomokban hiszek,
hogy mikor kiköpöm, akkor őrzi a fogaimat,
a nyálamat, a DNS-emet, és hogy ez lehetne örökérvényű is,
de inkább a kukára bízza a titkot az ember.*

*Amikor a szívemet megrágja egy szerelem, vagy
amikor karomba harapok, hogy ne érezzem
a vágy vámpírfogait, az ugyanilyen snassz
is tudna lenni, mégsem dobom ki ennyire könnyen.
Miben különbözik, ha egy tárgy van a számban,
vagy én vagyok maga a rágógumi?*

*Másként is magyarázhatnám. A barátság, téli
fenyőág, ahogy kikandikál a zöld a fehér alól.
Nem fog soha változni, csak ha meghal a fa.
A szerelem egybeolvad a hóval,
a platán szürkés-fehéres kérgéről ilyenkor elhisszük,
hogy hasonló anyagból van, mint a hó.
A kéreg alatt láthatatlan zöld. A kéreg alatt
tetszhalál. A kéreg alatt hibernált szív van.
Viszont ha leásol, látod, a hajszálgyökerek ölelkeznek,
egymást táplálja az örökzöld és a halottnak vetkezett.*

*Nem nagy művészet szerelmesnek lenni,
viszonzatlanul mi sem egyszerűbb. A vágy hagy
bennem nyomokat, de sosem találom meg
a fogsort, mintha valami istenség harapna
belém, aki akkor létezik, ha elhiszem.
A barátság sem nagy kunszt. Egy fenyő zöldje
magától értetődik, senki sem kérdőjelezi
meg, senki sem mondja, minek ez a fényűzés.*

*Akkor hol marad a csoda? Kérdezheted.
Kérdezhetem.*

*

*Nem a képzeletem műve vagy. De te elképzelheted,
mennyre akarlak. Mint a következő lépést a hegymászó,
mint az úszó rándulását a horgász, mint a motor
egyenletes morgását a sofőr. A csoda ott van,
ahol a fáradtság már nem visz tovább, nincs kapás,
a motor lefullad. Mégis ott van a nekiveselkedés,
körbeveszi a csend, körbe az ünnepi dallam.*

MEZEI GÁBOR

[öt_tél]

—

*végig út, sín, pózna, ég. a kerék sípolása, fekete kő, barna föld, vörös rozsda. fertőző szemét.
kutyaszar, lerágott fűcsomó. ökolnyi lyukak a sárban. hogy néz ki a távolság, valami
túl mélyről világít, a pánik könnyű résein. az átmeneti semmi. ez majdnem szerethető,
egy pillanatra elfogy a túl nyirkos felhők alatt a tágasság, jobbról becsúszó járda, sziget,
fényes zebracsík. ház, udvar, ház és megint udvar, a híd alól, a szétúszó árnyékból felnéz
rád egy parton álló nő, motyog, nem hozzád, neked. a vascsöveket már behangolták az
aszfalt alatt, egyszer, végre, elülhet akkor ez a füled járataiban zúgó, felesleges menetszél,
és leállhatsz itt a csatakos délutánban. félned, attól majd még persze, mindig lesz miért*

–

pedig ide igyekeztél, a legkevésbé nézett webkamerán éjjel még fehér, a hajnali ködben szórt, reggelre sárga a lámpafény az ajtó felett. az újrarájtszott felvételen sehol senki, idegesen rángó lombok, a szél egy szakadt hálót mozgat a sípálya mellett. a fagyott, homályos hófoltokban lécek hosszanti bemetszései, egyszerre villannak. szaggatottan kavargó felhők, a színek az árnyék hirtelen fokozatai

–

a régi lakás nyitott ablaka, ecetfa, a járda túl ismerős repedése. a keskenyedő padka hiátusa. tépett ponyva csapkod a fagyban, hang nélkül. kettétört ág. az utcavégi kanyar hirtelen ívének húzásában, a megbillenő, rozsdás csatornarácson át omló morajlás, bőrdöd egyre vékonyodó barázdái között korhadt mélység. a tétlenség a legveszélyesebb, az elágazásban autók néma kürtje, az újból megosztott figyelem lomha feszültsége. a tetőkön hó, a szél tompa mozgásában ilyenkor elér az ólmos végtelenség, a süket tér, a tűzfalak felületén a téglasorok közömbös sokasága. a bemérhetetlen távolság, ameddig ott állsz, a foghíjtelek közepén, a látvány törlődő előterében

–

a lencsét beszótte a pók. a háttérben a móló kapkodó fénypiszkai, a háló hirtelen szakaszai között a tó hárttyája. a légy szárnyának opálos színén a hasadások rendje, néma kíméletlenség. képzelt roppanások, szilánkos üvegtest, elúszó foltok. az árnytörések között, a tónusok véges szelvényein láthatatlan szálak, a fény halk húrjai. hová lettél a víz matt táblája, a síkba tapadó pára mögötti szélcsendben, a dallamtalan csapkodás alatt

–

nincs szintaxisa a hóesésnek. a szél, az ernyedő felszíni feszültség pillanatnyi szünetei között, behavazza az ablakot. az elfagyott üveg táguló pórusai láthatatlanok, nem érted vég nélküli sistergésük. elér az állandóság dermedt mélye, a két ütem közötti merev és széles mozdulatlanság. a ritmus elhaló, belső párhuzamosai, szilánkok iránytalan repedése. odakint, a zsidbadt sötétségben, most kezdik szedegetni a jég szemcséit, üres maradékát. a horpadt üvegnek nyomott homlokod vizes foltját az a feketeség írja, és bár beláthatod, végül elkerül a pontatlan, hűvös kétség, mégis megülsz a felület süket közelségében

Utolsó lobbanások

*Az idősebbek naphosszat az árkok
partján ülnek, és mikor felállnak,
mintha valami mozogna a körülöttük
lévő dombok fatörzsei között,
megdörzsölik az arcukat.
A többiek ugyanezt teszik,
de ők néha egymáshoz is szólnak,
majd visszaülve, akárha a csordogáló
vízbe, telefonjaikba mélyednek.
Szürkületkor az öregek behúzódnak,
váltakon pár szót, gyertyát gyújtanak,
és lassan, ahogyan a cserjék a sorsukra
hagyott víkendházak felé kúsznak,
aludni térnek. A fiatalok később követik
hozzátartozóikat, vetkőzni kezdenek,
de mielőtt lefeküdnének, a szemükben
felcsillanó remény utolsó lobbanásaival
a megrövidült kanócokat figyelik.*

Tűznéző

*Télen felgyújtják a közkutakat,
rongyokat csavarnak rájuk,
gallyakat raknak köréjük,
és ha ezek a nedvesség miatt
nem kezdenek égni,
benzinnel, hígítóval, dezodorral
hívják életre a lángokat.
Az emberek figyelik,
ahogyan a tűz egyre nagyobb
körben olvasztja a havat,
majd a fémtest körüli
szenes gyűrűbe tömörülnek.
Kis idő múlva valaki kiválik közülük,*

*és mintha tőle függnének
a következő percek,
mielőtt a nyomókarra tenné a kezét,
nyugtalanul visszafordul
a többiekhez.*

Szükség

*Lószart tesznek géz helyett a sebekre,
és mikor a körülöttük fellelhető tüzelő elfogy,
saját fejük felől bontják a tetőt.
Ha segélyt kapnak, drogra, italtra költik,
a hideg elől a sóderbánya mélyedéseibe
húzódnak, és a kilométerekre lévő bolt
helyett inkább az erdőből szereznek
húst, gyümölcsöt. Indulataik első
szóra elszabadulnak, a dulakodásokból,
sosem tudni, gyermek születik vagy elítélt.
Állatokról, így beszélünk róluk,
és a szegregátumra, mondjuk,
miattuk van szükség.*

Anyag II.: égető kérdések

Hajnali ötkor a Train Bleu-n
 A fekete üres európai dombok között
 A férfi és a nő, a férfi keze a nő testén.
 Pirkadat gurul a harmatos mezőkön
 Testeik egymás mellett siklanak a síneken
 És a murván összeérnek a száguldó oszlopok
 Múanyag hulladék sivító fékek (milyen
 Anyagra van szükségem ehhez a megérintő költeményhez?)
 Fakó fény csorog szemükben és növekszik
 Felfelé, a nő hátraveti magát
 A párnába nyomódik, még mindig a férfi keze
 Vagy egy patak a tájból átugrik a domborzaton
 És kemény fű, híg színekkel
 Bepalántázott földek centrifugákban.
 Lassan telnek meg a csorgó kemény
 Kertek kátránnyal, ami a bőrön szétolvad
 Sárga csikorgó reggellé, ami kiömlik
 Csukott szemmel, a szép Bourgogne:
 Az üvegtáblákon át a víz átlátszó szürkének tűnik
 Kagylókkal és kavicsokkal, tetők és ablakszárnyak
 Érzéki tengere, a napban megtörlik
 Váratlanul. A fák a póznák
 Mellkasába ölébe markolnak
 Miközben elmosódik Franciaország, vagy hogy is hívják?
 Metsző fénymezők és hét mennyibolt
 Semmi a szemek előtt, de ez az egész csak a nőn
 Száguld át, összegörnyedve, zokogva

Volker Braun 1939-ben született Drezdában. A hetvenes évektől az NDK egyik legfontosabb drámaírójaként tartották számon – annak ellenére is, hogy kritikus volt a rendszerrel. A 2000-es évek második felében a Német Művészeti Akadémia irodalmi tagozatának elnöke volt. Számos irodalmi díj, köztük a legrangosabbnak számító Georg Büchner-díj birtokosa. Magyarul a következő művek olvashatók tőle: *Hans Kast kötetlen élete* (novellaciklus, ford. Bor Ambrus, Európa, 1978); *A nagy megbékélés* (dráma, ford. Márton László, JAK–Európa, 1986); *Versek* (ford. Petri György, Európa/Új Pegasus, 1986); *A Hincze–Kuncze-regény* (ford. Györfly Miklós, Magvető, 1988).

Jelen vers egy, a költői életművön átívelő, negyvennégy költeményből álló ciklus, a *Der Stoff zum Leben* (Az éltető anyag) második darabja. A ciklus célkitűzéseit és tétjeit minden kommentárnál jobban világítja meg a *Definíció* című prózaköltemény felütése: „Keresni az (íráshoz szükséges, az éltető) anyagot, adott esetben a halálra találni rá. A korszak mechanizmusait szétcsavarozni, szétszálazni az összefüggéseket, hogy a történelem titokzatos vérét vegyük.” (A ford.)

Kinyitja szemét nyolckor az idegen
Városra: a vágány alatt csörömpölés. Mit látott
A tájból? semmit (de mit látott akkor?
Micsoda egy költemény: a fehér nemzetközi
Papíron az éltető
Anyag?) nevetnek kifelé
Megtörülködik egy zsebkendővel, megérkeznek
Nyolckor a Gare du Lyonra, senki nem várja őket.

: ajándék az
és a tárgyra térünk
A parkbeli padon, vagy még jobb
Maradunk a szőnyegen

A szűk falakban az olcsó sláger
A szellőzöböl Ó én északtól
Délíg szaladok
Mit érzel
a karjaim közt?
A meztelen tényeket Egy csókot ha kapok¹
A „politika (a »munkavezetők«, a »klasszika«) órájában”
A lágyrész
a szájüregben, az állásfoglalás
(Mitől sápadtál el, Luise?
Semmiség. Dehogy semmi. Már elmúlt.)

Nyelvvel
cirógatni végig az emberi nemet, beszámoló
A kollektíva
felejthetetlen érzéseiről
„Eltértél a tárgytól.” – „Egyfolytában félrebeszélsz.”

(Készítenél nekem egy pohár limonádét.)
Nettó ár: 53, göngyöleg, tervmegbeszélés
Nyitott ablakban a füstgázok, az égető
Kérdések
a tekintetében, és a televíziószar!

„Mindig a kifogások.” – „Na, kezdi!”
„Elegem van, unlak.” – „Jó tudni, mit gondolsz rólam.”
„Sose hallgatsz rám.” – „Mindig a kódos zagyvaságaid!”
„Nem szeretsz”.

következik a késő esti híradó.

¹ Az „olcsó sláger” Frank Schöbel NDK-s táncdalénekes 1973-as slágere: *Ich geh vom Nordpol zum Südpol.* (A ford.)

(A limonádé híg, mint a lelked – Igyekszem!
Elfordul, s azzal szájához emeli a poharat, hirtelen elsápadva
leereszti, s a szoba legtávolabbi sarkába siet.)

„Világgá megyek.” – „Senki sem tartóztat!”

(A limonádé jó.)

*A szavaknak, mint farok, mell etc.
Általában a szavaknak (indulatszavaknak, nyelvi
Szabályoknak, a sorok közül kifejthető
Emlékkállításoknak) nagyobb hatása van,
Mint a dolgoknak
miért? mert elfedik
Általánosítják, többértelműsítik
mert elfedik a hiányt*

*Mit érzel? Annyi minden történik
kettesben
a legértelmesebb a világ, elkerülhetetlenül
(Ha tudod, mire gondolok.) (Nem úgy értem.)*

(Anélkül, hogy visszafordulna, borzongva:
Egészségedre!)

*Pontot tenni
A kérdések végére tekintetedben
Pihenni*

az adatbankban, az állami tartalékban

*Pihenni, mondom
az utcazajban, a közvéleménykutatásban
A leveszöldségben*

pontot tenni a végére!

Egy felejthetetlen érzés végére

*Vége! mondom, hogy a tárgynál maradjak
Ebben a versben hűvös este
pihenni, a hátcsigolyákon
Az ágyon, a szájüregben*

*A lehetőségekben
a nyitott ablakokban*

Annyi minden történik!

Vége!

és az Énegyetlenmindenem

A másik nélkül semmi sem

Nem bírsz hallgatni?

ez hiányzik, az Egész

Ami köztünk van (mit érzel most?)

Nem tudom megmondani.)

a költemények híre

A nyitott ablakban

kormosan, homályosan

Merülnek fel a kérdések

Újságpapírba göngyölten, névtelenül

Ez volna a lehetőség?

az égető kérdések

A mozgásunk

az ágyon, az építőanyag-iparban

Homályos, fénytelen jelenlét

Tekintetedben

a szavakban

amiket rád vesztegetek.

MOHÁCSI BALÁZS fordítása

Indiai útinapló

prózarészlet

Mumbaiban. A Wellington Fountainnél egy szikár, magas indus fiú vág át szikár, magas fehér lovával a körkörös araszoló autóforgalmon. Mindez úgy szürrealis, hogy felettes rétege egy pillanatra magához ránt engem is.

Vajon mit keresett Dionüszosz Indiában? Valószínűbb, hogy vitt innen valamit, mint hogy idehozott volna bármit. Indiában nincs bor – ha van valami, ami tökéletesen hiányzik a szubkontinensről, a bor. Van helyette több minden más, de bor, abban az értelemben, amit az Isztrián és a Káli-medencében bornak hívnak, nincsen.

Az álommal elszökő, majd visszazálló lelket idővel a test is követi oda, ahol a test még sosem járt, vagy ahol csak futólag járt, és ahol ekkor a lélek majdhogynem ijedt potyautasa volt csak. Minden alkalommal tovább és tovább időz a test ezen a távoli földön (hatványozottan, hiszen vissza-visszatér), nem pusztán az éjszaka töredékidejéig (ami persze mindig magán hordozza az örökkévalóság hímporát). Szövetségüket újrapecsételve egyesülnek itt, mint a szerelmes öreg házások. – Kár, hogy illetéktelenül túl lett használva ez a két szó. Amint az *utazás* is, mert arról beszéltek, nem másról.

„Áll fejem mellé, mikor álmodom, szent”, szól Szapphó himnikus nyitósora az istennőhöz (Devecseri Gábor fordításában).

Fölkeressük a moszlim szent, Haji Ali sírját és a mellé épült középkori mecsetet a partközeli sziklaszirten. A szent életű afgán tanítót azért temették épp ide, mert a kívánságának megfelelően vízre tett koporsóját (egy másik verzió szerint a köpenyét) itt vetette partra a tenger. A mai nagyváros helyén néhány elszórt *koli* halászfalu volt csak abban az időben. A keskeny betontöltésen (dagálykor víz alatt van) az egyik oldalt mindenféle árusok ülnek, a másik oldalt nyomorékok és koldusok. Péntek van, hömpölyög a nép. Szennyesen-bűzösen csapkod a tenger. A szirtfok végénél, a minaret oltalmában néhány fiatal fiú átúszott a közeli sziklazátonyra. Maga tanulta mozdulatokkal úszkál egyikük a két szárazulat között, míg társai úgy állnak a talpalatnyi szirten, mintha maguk sem értenék, hogy kerültek oda.

Feljöttünk Matheranba, és a Lulunak kiesett a harmadik tejfoga.

A nyolcszázas sziklaplatón meglapuló kisvárost angolok alapították, hogy a legnagyobb hőség idején ide menekülhessenek Mumbaiból. Három évtizeddel ezelőttig kizárólag a keskeny nyomtávú hegyi vasúttal lehetett följutni Matheranba, ahová gépjármű ma se hajthat be – az utolsó előtti vasúti megálló-nál van a parkoló. A főútca központi szakaszán szálláshelyek, étkezdék, cipő- és szuvenírboltok tömkelege – mindez Mumbai egyre magasabbra kapaszkodó alsó-középosztályának ízlésvilágához igazítva. A széleken több jól karbantartott Raj-korabeli villa.

A bungaló bádogtetején végigdübörgő majmok ébresztenek reggel kilenckor. Az olajzöld erdőben sziklát markoló, véngöcsörtű matuzsálemek között magoncok dzsungele. Köves sétatutak vezetnek a meredély kilátópontjaihoz.

Láttam ma parkolóhelyén a város két gépjárművét: a tűzoltó- és a mentőautót.

Nyugati-Ghatok. A *ghat* Indiában vízhez vezető lépcsősort jelent, így Pushkarban és Varanasiban is a tóhoz és a Gangeszhez vezető lépcsőket. Az észak-déli irányban elnyúló hegységrendszer tömbjei itt előttem majdnem mind egyenmagasra csiszolódtak: a pecsétnyomoszerű oszlopok, a tűhegyes kúpok és sima, lépcsőzertes fennsíkok úgy egyenlítik ki egymás magasságát, mint a fagyott víz egy félrebillent közlekedőedényben.

Vissza Mumbaiba, egy irodalmi fesztiválra. Az első fellépésem előtt kisétálok a Nariman Point óriási betontüskéssel körbebástyázott mólójára, és míg az öbölben horgonyzó halászbárkákat és szél-tépázta lobogóikat figyelem, egyszeriben különös fenyegetettséget érzek, mert nincsenek velem a kislányaim.

Az egyik kedvenc épületem a városban a Buckley Court, ami úgy perverz, hogy megvan hozzá a *méltósága* is. Egy klasszikus könnyűszerkezetes angol úrilakba építettek bele a colabai utcasarkon egy felhőkarcoló: sokemeletes toronyházat lekerekített formákkal, tágas, íves erkélyekkel (fehérsége mostanra bekoszoló-dott). Mint egy hosszú szárákkal égbe nyúló gombatelep, úgy nő ki az új épület az eredetiből, amely a toronyház halljaként szolgál; a régi kocsibehajtó ma luxusgépjárműveket fogad.

A *kolik*, az őslakos halászok utódai máig megmaradtak a városközpontban. Az Oval Maidantól néhány saroknyira kalyibaszerű építményeket láttam: a kerítés vesszőből, a viskók előtt virágzó bokrok és alacsony pálmák, a bejárati ajtó tárva, rajta rongyos függöny.

Ha egy középkori európai idetévedne, valóban azt hihetné, ez itt a végítélet – a mumbai csúcsforgalomra csak azért nem áll jelzőként az *apokaliptikus*, mert Indiában az Újszövetség se tényanyagában, se társadalmi mintaként nem része a mitologikusnak. „Most átvágunk keresztben a városon”, mondtam magamnak, amikor a fesztivál utolsó pódiumbeszélgetése után taxiba ültem Juhu Beachen (a hosszú félsziget északnyugati részén). Így is történt. A gépekre átruházott embe-

ri akarat nem személytelenítette el egészen a dudaszóval kísért küzdelmet: mint ha minden egyes autó, motor, busz és teherautó nyomában ott lépdelt volna az istenség. Egy benzinkút mellett tizenéves fiú szart a járdán; elmélázva, nyugodtan guggolt, mint aki *nem látja* az előtte araszoló kocsikat.

A Punjab Mail 19:35-kor indul a Victoria Terminusról, és másnap délelőtt (egy és negyed óras késéssel) 10:43-kor ér be Bhopalba. Egy motoros riksába zsúfolódunk be a két gyerekkel és négy nagy poggyással – a bazár egyik hotelében foglaltunk szobát, a bazárba pedig taxi nem hajthat be. A *Jama Masjid* zömök minaretpárja körül két nagy galambraj kering; ösztönös figyelemmel folynak át egymáson, mint Mumbaiban a járművek sora, csak sokkal-sokkal gyorsabban.

Bhopaltól ötven kilométernyire délkeletre egy ligetes dombhát sziklatömbjeinek esővíztől védett alsóbb bemélyedéseiben őskori barlangrajzok vannak. 1957-ben fedezte fel őket egy indiai archeológus. Négy kilométerre a főúttól a színhely tökéletesen isten háta mögötti benyomást kelt: a parkolóban, ahol a taxikon kívül egyetlen autó áll, még csak egy *teastall* sincsen. Tizenöt sziklamenedék rajzait és festményeit lehet körbejárni a kijelölt ösvényen. Vörössel körberajzolt gyerekkéz, mellette pálcikaemberek. Fölajzott új közvetlen közelről egy *kisebb* szarvas fejének tartva. Nyilak, melyek mintha folyamatot jelölnének a képek fölött vagy két ábra közt: törött szarvú ördögfej mint következmény. Forgásukért sorban álló bolygók. Vegyes csorda: középen krikszkrakszos kuszaság, amely talán történeti következmény; talán nem teljesen az. Precíz paták, combok, bikahátak. 4 x 2160 évvel Krisztus és kora előtt, a Halak korszaka előtt a precessziós Nap a Rák csillagképében járt; egy apróbb ember által megsebzett, baltafejú-szarvas vaddisznószörny orra előtt *rák* látható a homorú sziklafalon. De mi az isten ez a szörny. Kőből nyert, állati zsiradékkal kikevert festék kövön, állatokról – agancs és szarv ábrázolása úgy válik el itt egymástól, mint a teremtésnél.

Sanchiban. A szelíd dombháton álló Nagy Sztupa nem pusztán India legrégebből fennmaradt vallási építménye, de a történelem legelső kupolája is. Minden földi ingóságát fölhasználva maga a Buddha mutatta meg tanítványainak a formát: összehajtott ruhájából talapzatot formált, arra fordítva tette rá egyetlen edényét, a botját pedig függőlegesen a tál fenekéhez érintette. Az első európai kupola, a római Pantheoné középpüti lyukas; gömbbé kiegészíthető; gömbbé kiegészítve pont az építmény padlóját érintené. Aztán a reneszánsz: Brunelleschi firenzei dómkupolája a kényszer szülte remekművek legremekebbje az eltűnt idő kanyarokkal áradó sodrában, ahol egy S-alakú folyókanyarulat épp hatszor olyan hosszú, mint amilyen széles a folyó, és a leágazó, szabadon tekergő folyókanyarulatok úgy festenek, mint megannyi apró fraktál, ahol a leágazások önismétlő formák, csak egyre-egyre kisebb méretben. Michelangelo *cupolonéja* úgy száll esténként a Tevere fölé, mint a Hold. Míg a szitakötőket nézem, eszembe jut a többször kiegészített Reichstagon Norman Foster új üvegkupolája, amely bejárható, és ahonnan (finom didaxissal) tisztán látszik lenn az ülésterem; az ülésteremből a kivilágítás miatt nyilván sose látszik a halványcsillagú égbolt. El kell találni az ívet; barokk vagy pláne későbbi kupolákról nincs maradandó emlékem. Foster is

legfeljebb gondolatilag találta el. És eszembe jut még Jeruzsálem is. Bhopalba visszafelé még egyszer áthajtunk a Ráktérítőn.

Orchhában. Hosszú ujjú fekete pólóban ülök egy napsütötte udvaron, szívom magamba a napfényt, mint egy kiugrott vámpír, míg a feleségem Chopin fuvola-etűdjét játssza az udvarra nyíló szobában; csukott ajtó mögött, fojtott hangerővel, mégis egészen betöltve a keskeny kert jukkapálmás-bazsalikomos térfogatát.

A Ráktérítő azon legészakabbra elhelyezkedő pontok összességét jelöli ki, amelyeken a Nap sugarai a nyári napforduló napján (június 21. vagy 22.) merőlegesen esnek a Földre. Sziddhártha botja.

A folyóhoz vezető út utolsó szakaszán fából-fóliából összerótt viskók állnak hátul egy drótkerítésnek; a kerítés mögött bevetett földek, aztán egy köves vízmosás, majd a középkori rajput palotaerőd magas, csipkés kőfala. A visszacsavart lángon pislákoló, elemi kegyetlenség, ami India aranykori népeit domesztikálhatta, és ma is kiegyensúlyozottan megtartja őket hitükben, itt, a Betwa partján (a tizenkilenclyukú kőhíd mellett) nem rejti el magát, de nem is takargatja ki első- és másodfokú égési sebeit. Fehér ruhás lányok mossák hosszú fekete hajukat az opálos vízben. Alsógatyás fiúk feszülnek rá az árra.

A tizenhatodik században épült hatalmas Krisna-templom égig érő, vaskos-elegáns tornyán keselyűk tanyáznak; ürüléküktől fehér csíkos a *shikara* cizelláltra faragott vörösköve. A templom jelenleg a lassú enyészet és a múzeummá válás közti senkiföldjén áll; a hosszhajó főfülkéjében van csak egy kicsinyke oltár; a magas íveken marhabendőnyi darázsfészkek, a fal sok helyütt omlik. (Így hagyhatták el Ajanta barlangszentélyeit, így a khajurahói templomokat – közel érzem magamhoz ezt a fajta hozzáállást építéshez, majd a primer következményeket figyelmen kívül hagyó szabadságfokhoz.)

A feleségem ütemmutatókat magyaráz nekem.

Jahangir Mahal. A páros magától értetődően lett alárendelve a *páratlannak* (amanak nincs középső eleme) a palota tükörszerkezetében – mint az indiai zenében is. Mind a négy oldalán három kupolatornya van, vagyis összesen nyolc, amelyekből legföljebb öt látszik tisztán egyszerre – távlatból, az épület valamelyik külső sarka felől nézve. A kupolatornyok négy sarkán fiatornyok állnak; hangsúlyos légiességgel vannak elemelve a négy sarkukon egy-egy karcsú oszloppal. A három-három nagy kupolatorny között minden oldalon még két kisebb áll (négy-négy karcsú oszlopon, mint a fiatornyok).

„You’re from, Sir?” „Hungary. Central-Europe. Small country.”

Khajurahóban. A fölmérhetetlen gazdagsággal díszített *nyugati csoport* három legpompásabb templomának külső szoborcsoportjai között hivalkodás és hamis szeméremérzet nélkül, központi helyen tűnik elő egy-egy ezeréves szerelmi ak-

tus. Az isteni szeretők mindig állnak, és mindig összesen csak *két lábon* állnak a földön (a másik két láb a levegőben, vagy a segédkező lányoknak van feszítve) – misztikus egyesülésük a testre is tartozik, és így inkább a sajátjukra, mint a másikéra vagy a másikéra is. A Kandariya Mahadeva-templom déli oldalán Siva fejen állva dugja a levegőben tartott Párvátit – Siva két kézfeje a két lánysegéd ölére tapad. A Lakshmana-templom talapzata körül hosszú domborműves menet vonul végig, melyben az alakok arányai mintha eltöröltettek volna: ember és ember és állat és állat dinamikus változékonysággal hasonul egymáshoz a különféle nemű és rendű szolgát és urat és hátasaikat fölvonultató menetben. Egy tágabb gócpontban orgiajelenetek láthatóak – vaginális és orális csoportszexszel. Valamivel arrébb egy szakállas férfi a felszerszámozott lovát hágja; társa a farkát veri a ló orra előtt, egy nő pedig eltakarja az arcát. És vonul a menet; vagy én.

Újraolvastam a március végén írt verset (*T. S. Burt kapitány elhagyatott hindu templomokat talál Khajuraho mellett a dzsungelben*). A gyerekeim már aludtak, kinn ültem a szálloda teraszos körfolyosóján a kellemesen hűvös éjszakai ég alatt november utolsó napján. Most járok először Khajurahóban.

A dzsungel sok évszázados ölelése után (a 10–11. századból valók a nyugati csoport építményei) az egyik Siva-templom megint használatba került. A fölzászlózott épület közvetlenül a Lakshmana mellett van; közöttük kerítés. Szentélyében *lingam* és *yoni* – óriási, simára csiszolt kőhenger színpadnyi körtalapzaton, mely egy helyütt csőrösen nyitott – *fasz* és *pina*, az isteni nemzőszervek, milliónyi Siva-szentély *kereszt-értékű* jelképei.

Orchhában. Lassú séta a városfalak fedezékébe szorult szántóföldek között, majd át az egyik külső kapun, le a meder mélyebb ágaiba visszahúzódott, a sziklák közt sebesen áramló folyóhoz, mely úgy vágyja a messzi esőzést, mint a dekkáni pusztaság kóroi.

Nehéz elképzelni Indiánál materialistább földrészt. Mintha a magától értetődő vallásosság feszes burka (*hanyatt az időben*) rezonáns felületként erősítené föl az anyagi szükségszerűség legapróbb rezdüléseit is. A szállodás hunyt szemmel tartja homlokához a nagy címletű bankjegyet, amit tőlem kap; ugyanez a jelenet napra nap megismétlődik reggel a bazárban. A templomkert lépcsőjénél fölsorakozott koldusok rajza (nyomorék, özvegy, vak, kitagadott, szent) akár egy új, kortársi Goya *Los Caprichos*ába is beleillene valami csipős, a mumbai befektetési bankárookra utaló címmel.

Too Busy with Making Money.

Jhansiban, Orchhától húsz kilométerre még egyszer visszaszállunk a Punjab Mailre (másképp hete Jhansiig is azzal jöttünk Bhopalból). Az expressz százöt éve minden este útnak indul Mumbaiból, hogy ezerkilencszázharminc kilométerrel és (menetrend szerint) harmincnégy órával később Delhin keresztül megérkezzen Ferozpurba, a pakisztáni határvárosba – a *Partition* előtt egészen Peshawarig

járt. Olyan ez a vonat, akár egy megkettőzött, mitologikus kígyópár: már Mathura környékén jár, a Krisna lábdobbanását visszazakatoló síkságon, amikor nyomába ered a Victoria Terminusról a következő Punjab Mail. Visszafele ugyanígy: úton van, és közben újra nekiindul a pakisztáni határról. És mint a bizánci Hippodrom Delphoiból való, oszloposan szeretkező bronzkígyói, legalább egy rövid időre mégiscsak *egymáson síklanak* ezek is a hatalmas és rettentően szűk, elnyújtott körpályájukon. Ülök a hálókocsi nyitott, vasrácsos ablaka mellett, és a fiatal éjszakát szimatolom falvaival és ünnepeivel a fák mögül.

Vacsora a Karim's-ban. Shahjahanabad leghíresebb vendéglőjét a mogul udvar egyik szakácsának fia alapította még az első világháború előtt – itt, a delhi nagymecset közvetlen közelében. Az udvar, ahonnan a kopottas termék nyílnak, ma is alig különbözik az utcai sütődékkal nyüzsgő környék bármelyik kereskedőudvarától. *Brain curryt* eszem *nannal*.

Egyik napról a másikra enyhül meg Delhiben a drámai szmog; hatalmas, hűvös légtömeget húz a városra egy ciklon a Himalájából.

S U S A N R U B I N S U L E I M A N

Budapesti napló

Rövid vakáció, 1984, részlet

A hotel felé vezető úton a taxiban kizárólag arra tudtam gondolni, hogy egy olyan városban vagyok, ahol még a taxisofőr is beszél magyarul. Amint megtudta, hogy beszélem a nyelvet, és hogy korábban Budapesten éltem, a sofőr kérdésekkel kezdett bombázni: melyik utcában laktam, mikor költöztem el innen, hány éves voltam akkor, élnek-e még itt rokonaim, mennyi ideig maradunk? Kényelmetlenül éreztem magam, olyan volt, mintha vallatáson ülnék – nem tudtam eldönteni, hogy a fickó szokatlanul kotnyeles-e, vagy csak a vendégszeretet egyfajta, számomra ez idáig ismeretlen formáját gyakorolja. Rövid tömondatok-

Részlet Susan Rubin Suleiman *Budapest Diary. In Search of the Motherbook* (University of Nebraska Press, 1993) című könyvéből.

ban válaszoltam neki, közben egyszerre figyeltem az utat és fordítottam kérdéseit a fiaimnak, Michaelnek és Danielnek. A repülőtérről a városba vezető út ronda szürke sávja a világon bárhol lehetett volna – eltekintve természetesen az időnként fel-felbukkanó magyar nyelvű hirdetőablaktól. Michael és Daniel közönyösen bámultak kifelé az ablakon. Azon tűnődtem, mire gondolhatnak most. Két hetet fognak eltölteni az anyjuk szülőházájában. Dögunalom? Vagy inkább izgalmas kaland? Borzasztóan szerettem volna, ha a fiaim, akiknek olyan keveset meséltem a gyerekkoromról, érdeklődnének a város iránt, ahol születtem. Ennek ellenére bennem teljes volt a zűrzavar: izgatott voltam persze, hogy itt lehetek, de mit éreztem még? Igyekeztem feléleszteni magamban a nosztalgiát, de kudarcot vallottam.

Ahogy közeledtünk a város felé, a szívem egyre hevesebben vert. Mire fogok emlékezni? Amikor elhagytuk Budapestet, épp csak betöltöttem a tizet, pufók kislány voltam vastag copfokkal, aki rengeteget olvasott és kínosan feszengett a balettórákon. Egy egész világot hagytam magam mögött akkor, képeket és hangokat, szagokat, amik az idő múlásával egyetlen színpompás tömbbé álltak össze a fejemben. Most visszatértem, a francia irodalom professzora vagyok, aki könnyűszerrel interpretálja Proust és Balzac bonyolult szövegeit, azonban Budapesten még arra is képtelen, hogy megkülönböztesse egymástól a barátságos érdeklődést a tolakodó faggatózástól. Mintha annak idején, az elutazásomkor bezárult volna mögöttem egy ajtó, megőrizve életem első tíz esztendejét egy hermetikusan lezárt szobában. Harmincöt éven át nem sok figyelmet szenteltem ennek a szobának. Mi fog történni, ha most újra lenyomom a kilincset?

– Megálljak az Akácfa utcánál, szeretné megnézni a házat, ahol élt? – a sofőr készségesen ajánlotta fel közreműködését a nosztalgiámhoz.

Beértünk a városközpontba, ami furcsamód csendes volt. Vasárnap délután lévén zárva voltak az üzletek, az utcákon alig lehetett látni autót vagy járókelőt. Gazdagon díszített, sötét épületek, villamossínek suhantak el a szemem előtt – egy századfordulós, feltörekvő európai főváros díszletei.

– Nem túl nagy kitérő – tette hozzá a sofőr.

Rendben, mondtam, és arra kértem, hajtson el az Akácfa utca mellett, hogy megmutathassam a gyerekeimnek. Ráfordult egy széles útra, majd az egyik sarkon egy sárga templomnál jobbra mutatott:

– Itt is van, ez az Akácfa utca.

Szemügyre vettem az utcát; idegennek tűnt, kicsit sem volt ismerős. Tíz éven át éltem itt, életem első évtizedében, és semmire sem emlékeztem. A templom kifejezetten meglepett, mert a környéket magamban mindig a zsidósággal kapcsoltam össze.

– Az 59-es szám alatt laktunk – magyaráztam a fiúknak.

A sofőr megfordult, és a folyó felé vettük az irányt.

Mindig szerettem a folyók által kettészelt városokat. Budapest olyan, mint Róma vagy Párizs, nagyszerű város, amit a folyója és a hídjai tesznek jellegzetessé. Áthajtottunk egy hídon a Duna szürkészöld hullámai felett. Mindkét oldalon további hidak tűntek fel a távolban.

– A háború alatt mindegyiket lebombázták – mondta a sofőr. Azt, amelyiken éppen áthaladtunk, Szabadság hídnak hívták, közepén villamosvágány húzódott.

Ott tornyosult előttünk a Gellért Hotel, kőerkélyei és magas ablakai a Dunára néztek. Előkelő hotel egy letűnt korszakból. Anyám mesélt a szálló fürdőjéről, ami a háború előtt flancos találkahelynek számított. Most, csakúgy, mint az egész város, kissé viharvert állapotban van, de ez kívülről nem látszik rajta.

– Ne fukarkodj a borralalóval – tanácsolta Lester nagybátyám az utazásom előtt. – Amikor megérkezel a szállodába, adj valamennyit a pultnál álló pasasnak.

A nagybátyám jól ismerte a Gellértet, harminc éve szinte minden nyáron ellátogatott Budapestre.

– Sehol máshol nem látni olyan remek színielőadásokat, mint Budapesten – mondta el minden egyes alkalommal, amikor találkoztunk.

Félszegen és kissé ügyetlenül két bankjegyet csúsztattam a recepció markába. Gyakorlott mozdulattal vette el a pénzt, halvány mosollyal nyugtázva a gesztust. Talán ezért, vagy más okból, végül óriási szobát kaptunk a Szabadság hídra néző, hatalmas erkéllyel. Az erkélyen állva a folyóparton egy füves buckára lettem figyelmes, rajta egy szoborral: a szovjet hadsereg emlékműve, egy katona, amint heroikus mozdulattal felemeli a kezét.

Másnap városnéző körútra indultunk turistabuszon, kétnyelvű idegenvezetővel. Ez elég szokatlan volt, mivel sosem szoktam részt venni ilyen túrákon. Utólag azon gondolkodom, vajon miért választottam a legszemélytelenebb, legformálisabb módját annak, hogy megmutassam a fiai-mnak a szülővárosomat. Bizonygatni akartam saját elidegenedésemet, meg akartam erősíteni, hogy nem emlékszem semmire? Esetleg a bennszülöttek büszkesége hajtott, amikor azt akartam, hogy a gyerekeim objektív forrásból ismerjék meg a város látnivalóit? Kötelességtudóan cammogtunk idegenvezetőnk, egy vörös nyári ruhát viselő, csinos nő után, aki átterelt minket a templomra, ami Mátyásról, a magyarok egyik nagy, tizenötödik századbeli uralkodójáról kapta a nevét, majd a Duna túlsó partján álló Szent István-bazilikával folytattuk, ami túl nagy és túl modern volt az én ízlésemnek. A bazilikától a Népköztársaság útján át a Hősök terére értünk, középpont lóháton ülő férfiak óriási szoborcsoportja állt. A műemléket 1896-ban, a honfoglalás ezredik évfordulója alkalmából emelték, magyarázta az idegenvezető. Manapság a tér nagyobb ünnepek helyszínéül szolgált; az egyik oldalon, szinte alig láthatóan egy jókora Lenin-szobor húzta meg magát.

Az idegenvezető további látnivalókat mutogatott, végül meghagyta, hogy feltétlenül vegyünk részt a Parlamentet bemutató szervezett túrán, és nézzük meg a Várban található múzeumot is, aminek teraszáról pazar kilátás nyílik az Országházra és a hidakra. A Lánchíd, a tizenkilencedik század közepén épült, Budát és Pestet elsőként összekapcsoló híd különösen lenyűgöző onnan fentről, győzködött bennünket, Michael és Daniel azonban ellentmondást nem tűrően kijelentették, hogy elégük van a turistabuszokból.

Délután kipróbáltuk a Gellért domboldalba épített, szabadtéri medencéit. Itt bonyolíthatta anyám a randevúit, ezek között a mozaikok, mosolygó szobrok és kővázák között. A központi részen felállított nyugágyak szinte mindegyikét elfoglalták már a magyar strandolók, akik nagy hangon csevegtek a szomszédjaikkal. A napon heverésző harsány, hevesen gesztikuláló férfiak és nők láttán eszembe jutottak Magyarországon töltött utolsó nyaram lusta délutánjai. A júliust és az

augusztus nagy részét abban az évben nagynéném Duna-parti nyaralójában töltöttük Budapest közelében. A házat hatalmas gyümölcsös vette körül; volt ott meggy, olyan savanyú, hogy összehúzta az ember száját, tömött fürtökben lógott a bokrokról az egres és a fekete ribizli, és volt édes, gömbölyded kajsziparack, magja, ha feltörtem, ehető, mandulaízű belsejét rejtett – ez a rengeteg csoda szeretett tündérmeséimre emlékeztetett, amikben a gyerekek elvarázsolt erdőkbe tévedve mézeskalács- és cukorkatermő fákra bukkannak.

Azon a nyáron mindennap a közeli, Csillaghegy nevű falu strandján töltöttük a délutánt. Igazán elegáns létesítmény volt három medencével és teraszos pázsittal. Az egyik medence mellett fák és ernyők nyújtotta árnyékban kávézó kínált hideg italt és szendvicseket. Itt üldögéltek szüleim a barátaikkal, megvitatva a nap eseményeit, miközben ginrőmit játszottak, ez alatt mi, gyerekek úsztunk, és a medence ugródeszkájáról újabb és újabb talpasokat ugrottunk a vízbe. Időről időre odaszaladtam apámhoz, hogy belekukkantsak a kártyalapjaiba, és hogy nedves karommal átölelve a nyakát fontoskodó megjegyzéseket súgjak a fülébe a játék menetét illetően. Imádtam átölelni őt. Magas homlokával, melegbarna szemével, markáns vonásait meglágyító mosolyával ő volt a legvonzóbb férfi a társaságban, gondoltam magamban.

„Figyelem! A hullámfürdő három perc múlva üzemel! Figyelmet kérünk! A hullámfürdő három perc múlva üzemel!” Gondolataimat és a körülöttünk zajló társalgást a hangosbemondó parancsoló hangja szakította félbe. Michael és Daniel felkapták a fejüket, kíváncsiak voltak, mi fog történni. Ekkor jöttem rá, hogy a mellettünk elterülő medence valójában hullámedence, olyasmi, amit sehol máshol nem láttam még, csak Magyarországon. A medence alá rejtett titokzatos szerkezet szabályos időközönként mesterséges hullámokat kelt a vízben. A csillaghegyi fürdő egyik medencéje is ilyen volt – minden órában tizenöt percen át működtették, a hullámozgás megindítását ott is hangosbemondó jelezte. Nem is kellett tovább magyaráznom a dolgot a fiaimnak, már bent is voltak a medencében, elragadtatott mozdulatlansággal várták, hogy elérje őket az első hullám. Úgy ugrottak bele, mintha csak Wellfleetben lennének az óceán habjai között, majd prűszkölve jöttek fel ismét a felszínre, szájuk megtelt a medence klóros vízzel. Újabb próbálkozás, ezúttal jóval ügyesebben rugaszkodtak neki; beugrottak, majd felbukkantak, újra és újra.

– Hé, anya! Ugorj be te is!

Elnéztem őket, miközben szölongattak, és úgy éreztem, ez az első dolog itt Budapesten, ami valóban lenyűgözi őket. Odaléptem a medencéhez, és hagytam, hogy berántsanak a következő hullám alá.

Ezután kialakult a napi rutinunk: délelőttönként az volt a program, amit anya akart, a délutánokat viszont a medence mellett töltöttük, kivárva, hogy legalább háromszor vagy négyszer beindítsák a hullámozgást. Egyik délután otthagytam a fiúkat a medencénél, és vásárolni indultam. Korábban sok olyan üzletet láttunk, ahol hímezett terítőket és parasztingeket árultak, de én nem ilyesmit kerestem. Egy könyvesboltba mentem a Petőfi Sándor utcától nem messze. Petőfi Sándor romantikus költő volt, aki az 1848-as szabadságharcban vesztette életét. Megvettem Petőfi összes verseinek kétkötetes kiadását („Talpra magyar, hí a haza!” – ez volt a magyar költészet egyetlen sora, amire emlékeztem), de a könyv, amit valójában kerestem,

egy ifjúsági regény volt Molnár Ferenctől, *A Pál utcai fiúk*. Akkoriban, amikor először olvastam ezt a könyvet Budapesten, Molnár híres drámaírónak számított, New Yorkban élt, az ő egyik darabja alapján írták a *Körhinta* című musicalt. Én azonban gyerekként semmit sem tudtam róla azon kívül, hogy az ő neve szerepel annak a könyvnek a borítóján, ami megríkatott, és ami miatt arról álmodoztam, hogy én is egy vagyok azok közül a hősiek fiúk közül. A Pál utcai fiúk egy csapat kiskamasz, akik egy másik csapat kiskamasszal háborúznak egy grund birtoklásáért. A történet a századforduló környékén játszódik; a fiúk harca nem olyan, mint egy modern bandaháború, amit pisztolyokkal és késekkel vívnak, ők csak régi vágású kisiskolások, akik homokbombákkal támadják egymást (még a kődobálás is tilos). Mégis, valódi háborús szenvedély lesz rajtuk úrrá, az egyikük még fel is áldozza magát az ügyért: kémkedik az ellenséges csapat után, beugrik egy tóba, nehogy észrevegyék, és órákon át vacog a hideg vízben, csak hogy segítsen a barátainak – nem sokkal később tüdőgyulladást kap, és meghal.

Talán mert ez volt az utolsó könyv, amit még Magyarországon olvastam, talán mert a cselekménye olyan sokat elmondott hazáról, háborúról, halálról és veszteségről, erre a regényre még akkor is emlékeztem, amikor már szinte mindent elfelejtettem, amit valaha magyarul olvastam. Nem számított, hogy az összes főszereplő fiú, jobban azonosultam velük, mint akármilyen hősnővel. Az évek során néha azon tűnődtem, hogy vajon kapható-e még ez a könyv Budapesten. Elképzelhető, hogy ez is örökre semmivé vált, mint a múlt oly sok darabkája? Most a kezemben tartottam; olcsó, puha táblás kiadás tarkabarka borítóval, valódi ifjúsági klasszikus. A címlap hátoldalán ott állt az eredeti kiadás éve, 1907.

Néhány, a hullámmedence mellett eltöltött délután alatt sikerült kiolvasnom a könyvet. Furcsa érzés volt nehézkesen silabizálni ugyanazokat az oldalakat, amiket gyerekként még olyan könnyedén olvastam. Micsoda különös állapot ez, gondoltam magamban: Bostonban professzor vagyok, Budapesten negyedikes. Próbáltam átélni ugyanazokat az érzelmeket, mint kilencéves koromban, de nem ment. Nem ez volt az én madeleine süteményem. Viszont eszembe jutott valami: bár annak idején megsirattam a fiút, aki hősieken feláldozta magát a grundért, mégsem ő volt az, akivel gyerekként azonosultam. Ő kicsi volt, törekeny és beteges, én viszont masszív testalkattal és kiváló egészséggel büszkélkedhettem. Sokkal inkább azonosultam a csapatkapitánnyal, a magas, okos fiúval, aki túlélte a küzdelmet.

Gyerekkoromban sokat hallottam Izsó nagybátyámról, ő volt anyám két, 1943 körül ukrainai munkaszolgálatra küldött bátyja közül az egyik. Korábban mindketten velünk laktak, és mindketten imádtak engem. 1945 tavaszán, amikor már mi is visszatértünk az otthonunkba, egyik reggel a fiatalabbik nagybátyám, Lester ott állt az ajtóban. Szélesen mosolygott egyhetes borostája alatt, a katonakabát cafatokban lógott rajta. Izsó, az idősebbik soha nem tért vissza. A nagyanyám évekig siratta elveszett fiát. Lester nagybátyám időnként fejét csóválva felsóhajtott:

– Szegény Izsó, valószínűleg éhen halt. Túl jó ember volt. Ha velem lett volna, talán még ma is él. Megmenthettem volna.

Eredetileg három nagybátyám volt (egy Amerikában élt). Ezután már csak kettő. Azon törtem a fejemet, mi lehet a kapcsolat a jóság és a túlélés között.

Néhány napnyi városnézés után úgy döntöttem, itt az idő, hogy meglátogassuk a környéket, ahol éltem. A fiúk új tekercest raktak a fényképezőgépbé. Felszálltunk a villamosra a Gellért Hotel előtt, átrobogtunk a Szabadság hídon, majd a végállomásnál leszálltunk. Rövid séta a Népköztársaság útján, végül elértünk egy forgalmas útkereszteződéshez, mellette egy fákkal borított, árnyas térrel, amit a híres zeneszerzőről, Franz Lisztről neveztek el (őt a magyarok Liszt Ferencnek hívják, a szabály szerint a vezetéknév kerül előre). A tér szemközti oldalán díszes épület magasodott, kiderült, hogy ez a Zeneakadémia. Boldoggá tett a tudat, hogy gyerekkoromban zeneszó és növények vettek körül.

Egy háztömbbel arrébb megtaláltuk az Akácfa utcát, és elindultunk az 59-es házszám irányába. Minden idegennek hatott abban a szürke, keskeny, fájdalmasan kopott utcában. Amikor elértünk a házhoz, átmentünk a túloldalra, hogy jobban szemügyre vehessük. Az utcafront borzalmasan festett: a homlokzat egy részét súlyos cementburkolat takarta, ami élesen elütött a fölötte lévő stukkóktól. A teljes földszintet, valamint a szomszédos épület egy részét hatalmas fényképezési szaküzlet foglalta el, a főbejárat felett óriási fekete-fehér felirat hirdette az üzlet nevét: FOTO OPTIKA.

– Régen nem így nézett ki – magyaráztam a fiúknak, bár nem tudtam volna leírni, hogy nézett ki eredetileg. A magasban felismertem az étkezőnk melletti, kovácsoltvas korláttal díszített erkélyt. A házban csak három lakáshoz tartozott erkély, ezek egy képzeletbeli háromszög három csúcsánál helyezkedtek el az utca felőli oldalon, jelezve tulajdonosaik privilegizált helyzetét. Kiskoromban mindig büszke voltam rá, hogy nekünk is van erkélyünk. Megmutattam a fiúknak is: valamikor gyakran játszottam ott, a korlát rácsai közt ki-kilesve az utcára. Itt állítottuk fel minden évben a fából készült, színes selyempapír füzérekkel, virágokkal és szárított gyümölcsökkel felékesített sátrat szukkótkor, vagyis a Sátrak Ünnepe.

Az épület téglalap alakú belső udvara ismerősnek tűnt. Mennyit fogócskáztam itt tanítás után! Az udvar macskaköves burkolata mára összetöredezett, a repedésekben apró csomókban nőtt a gaz. Ahogy ott álltam a fölém magasodó gangok kovácsoltvas korlátaitól körülvéve, olyan érzésem támadt, mintha egy bonyolult kalitkában lennék. A bejáratnál levő széles lépcsőház is felidézett bennem egy emléket. Első osztályba jártam, és egy nap, amikor hazaértem az iskolából, egy férfi állt a lépcső alján, és amikor közelebb értem hozzá, villámgyorsan előkapott a nadrágjából valami húsosat és rózsaszínűt. Elszaladtam, alig kaptam levegőt. Később, amikor anyámmal visszamentünk megkeresni a férfit, már nem volt sehol.

– Ma egy mutogatós bácsi sincs itt – mondta Michael, miközben megmásztuk a három emeletet. Megálltunk, hogy kicsit kifújjuk magunkat, majd bekopogtam az emelet sarkából nyíló lakásba. Az ajtó mintha elmozdult volna a régi helyéről, de ez volt az a lakás. A szívem hevesen kalapált, amíg várakoztunk; néhány perc elteltével egy idős pár nyitott ajtót. Elmondtam, ki vagyok, és megkérdeztem, megmutathatnám-e a lakást a gyerekeimnek.

– Jöjjenek be – mondták.

Beléptünk a valamikori előszobába, amiből jobb oldalt nyílt régen a konyha. Most jóval kisebb volt, és a jobb oldali részt befalazták. A pár elmagyarázta, hogy kettéosztották a lakást, a másik felén most a férjezett lányuk él. Ez megmagya-

rázta az arrébb csúszott ajtót – most már két bejárat volt, egy az öregekhez, egy a lányukhoz.

Keresztülvágtunk az előszobán, és beléptünk az étkezőbe, ahonnan kétszárnyú ajtón át lehetett kimenni az erkélyre. Amikor itt éltünk, az étkező közepén lévő hatalmas, négyzet alakú asztalhoz akár tizenkét embert is le lehetett ültetni széder idején. Az asztal helye most üres volt. Jobb oldalon állt a zongora, a zöld cserépkályha pedig a sarokban kapott helyet, felért majdnem a plafonig. Most egy vaskályha volt a helyén. Megkérdeztem az öregeket, mi történt a cserépkályhával.

– Egy ideig itt volt, igen, de kicseréltettük, mert ez jobban fűt.

Huszonöt éve éltek ebben a lakásban. Gondolkodtam, hogy megkérdezem őket, kimehetnék-e az erkélyre, de inkább mégsem tettem. Minden szívélyességük ellenére úgy éreztem magam, mintha betolakodók lennénk. Emellett nem volt itt már semmi abból az otthonból, amit én ismertem. Megköszöntem a kedvességüket, felsoroltam az összes udvarias szófordulatot, ami csak eszembe jutott, majd távoztunk. Ezután a fiaim lefényképeztek, amint az ajtó előtti korláton áthajolva nézek lefelé az udvarra.

Mondhatom, hogy csalódást okozott ez a látogatás? Tulajdonképpen nem, inkább közönyös voltam, akár egy turista. Nem éreztem kapcsolatot azzal a személlyel, aki akkor voltam, amikor itt éltem, vagy az otthonnal, ami egykor hozzám tartozott.

A házból kilépve folytattuk a sétát. Próbáltam eligazodni az utcákon, amelyek hajdan a mindennapjaim részei voltak: Dob utca, Klauzál utca, Kis Diófa utca, Kazinczy utca. A nevek ismerősen csengtek, mint egy dal a gyerekkoromból, de a vizuális memóriám cserbenhagyott. Emlékeztem a Kazinczy utcai zsinagógára és az udvarára, ahol egy huppa állt, az ortodox esküvők hagyományos baldachinja, ami mellett mindennap elsétáltam az iskolába menet. Hétköznapokon a kovácsoltvas tartószerkezet csupasza volt, de esküvők idején a tetejét selyemszerű anyaggal borították. 1946-ban, amikor második osztályos voltam, a tanítónőm, egy barna hajú, magas fiatal nő férjhez ment, és a tanítványai közül jelölte ki a koszorúslányait, többek közt engem is. Nemrég anyám egyik fényképpel teli dobozában találtam egy képet erről az esküvőről. Nyakig be vagyok bugyolálva egy fehér bundába, ami túl nagy rám, nyilván kölcsönkaptam valakitől. Az ünnepi alkalomra való tekintettel a hajam leengedve, a fejem búbján hatalmas loknik és egy fehér masni. A menyasszony is bundát visel, amit kigombolva hagyott sötét ruhája felett. A baldachin alatt áll, mellette a vőlegény, körülöttük fekete kalapos férfiak. A jelenet mai szemmel nézve szegényesnek, kissé szánalomra méltónak tűnik, érezni rajta, hogy nemrég ért véget a háború. A képen mégis boldognak látszom, büszkének, hogy egy ilyen nagyszabású esemény részese lehetek.

Épp azon a nyáron töltöttem be a hatodik életévemet, amikor a háború véget ért, így a megfelelő életkorban kezdek el az iskolát – mintha az előző év csak rossz álom lett volna, vagy egyike azoknak a horrorfilmeknek, amiket imádtam, és amiktől rettegtem. A nagyanyám – alacsony, gömbölyded, büszke és fontoskodó nő volt – minden reggel az erkélyről figyelte, ahogyan elindulok az iskolába, és délután egykor ott várta, hogy hazaérjek. Ha elkéstem, mert elbóklásztam valamerre a többi kislánnyal, először aggódni kezdett, majd dühbe gurult. Egy nap, miután a szokásosnál is hosszabban elmaradtam (a többiekkel a szexről beszélgettünk), hangos

perlekedéssel fogadott: már épp a rendőrséget akarta hívni, mikor hazaértem. Mivel nekem is rendesen felvágta a nyelvem, visszaszóltam, hogy ő maga is úgy viselkedik, mint egy rendőr. Büntetést kaptam a szemtelenségemért? Nem, sőt, éven át emlegette az elmés replikámat a barátoknak és a családtagoknak, vagy bárkinek, aki hajlandó volt végighallgatni ezt a történetet. „Ez a gyerek egy igazi zseni”. Így születnek a családi legendák. A nagyanyám mindig mindenbe beleütötte az orrát, mégsem tudtam haragudni rá, mert nagyon szeretett.

Ebéd után mindennap elvonultam a szobámba, és az íróasztalomnál ülve kinyitottam az olvasókönyvemet. Olvasni tanulni jó volt, jobb a barátfülénél is, pedig a barátfüle volt a legizgalmasabb, legcsodálatosabb étel, amit valaha ettem. Az olvasókönyvnek fényes, kemény borítója volt, és minden oldalán, ábécésorrendben egy adott betű vagy betűkombináció szerepelt. Az aktuális betű mindig az oldal tetejére került jó nagy méretben, színes nyomással, alatta egy sor szótag, majd pár sor rövid szó, végül egyre hosszabb szavak következtek egészen az oldal aljáig. Az éppen megtanulandó betűt minden szótagnál és szónál ugyanazzal a színnel nyomták, így könnyen fel lehetett ismerni. A C egy jókora lila betű: *ci, ca; cica*. A Cs ragyogó sárga: *csi, csa; csak, kicsi, csillag*. Az Sz lángoló vörös: *szó, szólni, szótár*. Az S almazöldben pompázott: *sok, soha, mese*. A Zs királykék: *zsu, zsa, zsi; Zsuzsi*, a nevem, vagy a becézett formája, *Zsuzsika*, ahogyan anyám és a nagyanyám hívtak.

Hosszú órákat töltöttem az íróasztalom mellett boldogságban, míg el nem múlt a délután, és érkezett a lámpagyújtás ideje. Gyakran hallottam másoktól, hogy a magyar nyelvet lehetetlen megtanulni, túl bonyolult mindenki számára, aki nem anyanyelvként sajátította el. Igaz, nekem az anyanyelvem, de szerintem a magyar nyelv a világ egyik legszebb, leglogikusabb nyelve. Minden mássalhangzó, álljon bár magában vagy egy másik mássalhangzóval, minden magánhangzó, legyen hangsúlyos vagy hangsúlytalan, mindig ugyanazt a hangot jelöli. Ha olvasni tanul az ember, nincs más dolga, mint megtanulni a hangokat, és egymás mellé illeszteni őket, ezután már bármit el fog tudni olvasni. De az angol, ó, az angol! *Bough, ought, rough, though. So, sow, sew*. Ugyanaz a betű, más hang, ugyanaz a hang, más betű. Egyáltalán hogyan képesek itt a gyerekek megtanulni olvasni?

A zsinagóga után Zsazsa nénit mentünk meglátogatni, ő édesanyám nagybátyjának, nagyapám testvérének volt az özvegye, és ott lakott a közelben. Korábban soha nem hallottam róla, csak amikor nekiálltam előkészíteni a budapesti utunkat, Lester nagybátyám adott egy kis pénzt, hogy vigyem el neki; reggel hívtam fel, hogy hamarosan érkezünk.

Aprócska, eleven asszony nyitott nekünk ajtót, csinos szoknyát és blúzt viselt, festett barna haját gondosan megfésülte az alkalomra. Nyolcvanhárom éves volt, de hússzal fiatalabbnak látszott.

– Zsuzsika! – kiáltott fel. – Sokat hallottam már rólad és a fiúkról, Isten hozott benneteket!

Csak a rokonaim hívtak Zsuzsikának. Átöleltem vékonyka testét, a fiúk is követték a példámot. Korábban sokat törtük a fejjüket, hogyan köszöntsük őt, de az adott pillanatban már egyértelmű volt. Bevezetett minket a parányi, sötét, de ragyogóan tiszta nappaliba. A berendezés art decónak tűnt, abból az időből szár-

mazhatott, amikor férjhez ment. Elhelyezkedtünk a kemény, kissé merev székeken, ő pedig üdítővel és süteménnyel kínált minket.

– Mondd meg a fiúknak, hogy egyenek még – unszolt. Lefordítottam, és a fiúk ettek még.

Zsazsa néni elővett egy régi fotóalbumot, és mutatott egy képet a férjéről. Hivatalos alkalomból készült szépiakép volt, a férfi arcán felfedeztem a Stern-vonásokat, hasonlított Lester nagybátyámra és a testvérére, Izsóra, aki a munkaszolgálat alatt halt meg: kerek arc, sötét haj, komoly tekintet, szarukeretes szemüveg. Különös, de ezt a nagy-nagybácsit is Izsónak hívták, és ő is munkaszolgálatosként halt meg. Zsazsa néni tényyszerűen, lényegre törően mesélte el a halála történetét. A család ezen ágának többi tagja, unokatestvérek, fivérek, nővérek, szülők és gyerekek mind Auschwitz áldozatai lettek. Egy író egyszer azt mondta nekem, hogy a holokauszt túlélői gyakran beszélnek (vagy írnak) emlékeikről elharapott, csonka mondatokban, mintha fuldokolnának. Zsazsa néni esetében sem volt ez másképp, annak ellenére, hogy nagyon kedves volt.

Beszélgettünk a mostani életéről is. Magányosan élt, nem voltak gyerekei, a férje halála után nem házasodott újra. Régen egy irodában dolgozott, hogy el tudja tartani magát, de néhány éve visszavonult; nyugdíja annyira kevés volt, hogy még arra a rendkívül szerény életvitelre sem lett volna elég, amit folytatott – szerencsére Lester nagybátyám, az unokaöccse támogatta őt Amerikából. Meleg ételért a Kazinczy utcai étkezdébe járt el minden nap.

Úgy tűnt, sok mindent tud rólam. A nagybátyám bizonyára dicsekedett a család büszkeségéről („El tudod ezt képzelni? Professzor a Harvardon!”). Valószínűleg mesélt neki a válásomról is, mivel tapintatosan nem érdeklődött a gyerekek apja felől. Elvittük ebédelni a Gellértbe, ahol mindent elképesztően drágának talált. Amikor elbúcsúztunk, ajándékot kaptam tőle, egy tojás alakú porcelándo-bozt, a Herendi gyár egyik szép termékét.

Néhány évvel később nagybátyám elmesélte, hogy Zsazsa néninek ott kellett hagynia a lakását, és be kellett költöznie egy idősek otthonába. Néhány évre rá meghalt. Egyszer írtam neki, elküldtem a fotókat, amiket a fiam készítettek róla. Tragikus, de hamar elfelejtem az embereket; ha egyszer elmentek, számomra is eltűnnek örökre. Néha úgy gondolom, mindez a háború következménye, mivel akkor kellett először megtapasztalnom, hogy elhagynak, és az életem múltott azon, hogy el tudom-e felejteni az anyámat. De az is lehet, hogy csupán kényelmes kifogást keresek, mert büntudatom van, amiért alapvetően hiányzik belőlem a kötődés képessége. A porcelántojás viszont ma is ott áll a könyvespolcomon. Az Zsazsa néni tojása.

Budapesti tartózkodásunk alatt néhány dologról nem meséltem a fiaimnak, hallgattam többek közt a háború utolsó évével kapcsolatos emlékeimről is. Nem tudatosan döntöttem így, inkább csak fel sem merült bennem, hogy életem rendkívül korai időszakáról beszéljek nekik. Csak a visszatérésünket követően, egy késő augusztusi délutánon, amikor Párizsból minden helybéli elmenekül a hőség elől (Michael és Daniel is épp vidéken voltak), csak ekkor határoztam el, hogy megírom mindazt, amit annyi éven át cipeltem magammal – a töredékes, befejezetlen epizódok meglepő élénkséggel maradtak meg az emlékezetemben. Miután viszontláttam gyerekkorom helyszíneit, az emlékképeim újra élessé vál-

tak, és felébresztették bennem az oly régóta eltemetett vágyat, hogy a múlt eseményeit szavakba öntsem.

Ezt írtam le akkor:

A budapesti zsidóságot viszonylag későn, a háború végén kezdték el összegyűjteni. 1944 júniusa volt, már majdnem ötéves voltam.

A város egyik forgalmas részén éltünk, nem messze az Operaháztól. Az utcánk sarkán egy sárga templom állt, és nem voltunk messze az ortodox zsinagógától és az Ortodox Hitközségi Hivataltól sem, ahol apám dolgozott. Egy négyszintes házban laktunk, jókora belső udvarát kovácsoltvassal díszített gangok ölelték körül. Sokat rohángáltam fel-alá az emeletünkhöz tartozó gangon, és valahányszor megálltam, hogy lenézzek az udvarra, mindig beleszédültem a látoányba. Nekitámaszkodtam a korlátnak, a szívem zakatolt az izgalommal vegyes félelemtől, de közben tudtam, hogy biztonságban vagyok. A játékot rendszerint a nagyanyám szakította félbe, amikor uzsonnázni hívoott, vastagon szelt, ropogós héjú rozskenyeret kaptam vajjal és egy szelet szózott zöldpaprikával a tetején. („Fúj, ez undorító” – mondták a gyerekeim, pedig ők is szeretik a zöldpaprikát. Ezt biztos tőlem örökölték.)

Aznap éjjel, amikor a nácik jöttek, hajnali három-négy óra körül anyám felkeltett és felöltöztetett. Közben apámmal és nagyanyámmal halkán, sietve váltottak néhány szót. Miután sikerült felöltöztetnie, anyám kézen fogott, és lerohant velem a lépcsőn. De az is lehet, hogy felkapott, és úgy rohant velem. Kabátjáról letépte a sárga csillagot. A lépcső alján lelassítottunk. A kapu mindkét oldalánál katonák őrködtek, a gondnok – molett, még egészen fiatal nő télikabátban és posztópapucsban – ott állt mellettük. Úgy tűnt, az a feladata, hogy azonosítsa a zsidó lakókat, hogy senki se hagyhassa el az épületet.

Anyám és én elsétáltunk a gondnok és a katonák mellett, ki az utcára. Már hajnalodott. Erősen fogta a kezem. Egyenletes ütemben gyalogolni kezdtünk a templom felé. Ne nézz úgy, mintha nem ide tartoznál. Amint befordultunk a sarkon, rohanni kezdtünk. Fejvesztett iramban vágtaztunk a következő sarokig, majd megálltunk. Levegő után kapkodtunk. Megmenekültünk.

Sosem értettem, miért engedett el minket a gondnok. Talán megesett a szíve az asszonyon és a gyermekén, esetleg a szüleim megvesztegették? Valószínűleg lefizethették, mert a távozásunk után néhány perccel apámnak is sikerült megszöknie. A nagyanyám a lakásban maradt, őt egy gettó nevű helyre vitték, ott élt a háború végéig. Később, amikor a barátaimnak beszéltem erről (az összes elsőnek megvolt a saját, torokszorító részletekkel bőven megtűzdelt története, amit az iskolából hazafelé menet mesélni lehetett a többieknek), valóságos csodának gondoltam, hogy nem hurcolták el Auschwitzba, és nem lőtték a Dunába sem, mint azokat az embereket, akikről egy másik lány mesélt. Ekkoriban vált meggyőződésemmé, hogy a történelem tulajdonképpen a szerencse egy formája.

A következő emlékem, hogy pár héttel a szabadulásunk után egy Budapesttől távol eső tanyán vagyok. A szüleim, sok más zsidó családhoz hasonlóan, úgy döntöttek, hogy a biztonságom érdekében egy keresztény parasztcsaládnál helyeznek el. Anyám valószínűleg mindezt elmagyarázta nekem, de már nem emlékszem rá. Arra sem emlékszem, hogyan kerültem a tanyára. Csak arra emlékszem, hogy ott vagyok, és félek.

A háznak döngölt padlója volt, közepén egy hosszú faasztallal, a sarokban méretes köpülő. Az asztal mellett állok anyámmal és a paraszt feleségével. Anyám fodros ruhába öltöztetett fehér bőrcipővel, mint ahogyan olyankor szokott, amikor délutáni vizitbe menünk. Megcsókol, azt mondja, nem tart majd soká. Majd elmegy. Sírok.

Ezután a porlepte udvaron szaladok, egy csapat liba üldöz. Hatalmasak, dühösen gá-

gognak, verdesnek a szárnyukkal. Már a sarkamban vannak, kinyújtják a nyakukat, hogy belém csípjenek. Visítva rohanok be a konyhába. A paraszt gyerekei kinevetnek, azt mondják rám, városi lány. Nem tudom abbagygni a sírást, és úgy érzem, elsüllyedek szégyenemben. Könnytől maszatos arccal megfogadom magamban, hogy soha többé nem fognak sírni látni.

Mennyi ideig voltam a tanyán? Fogalmam sincs. Úgy tűnt, sokáig. Nyár volt, az otlétem alatt tölthettem be az ötödik évemet. Ezalatt Budapesten apámnak sikerült hamis papírokat szereznie mindhármunk számára. Anyámmal úgy döntöttek, hogy veszélyes vagy sem, hazahoznak. Mire értem jöttek, már hozzászoktam a tanyához. Anyám a porban guggolva talált rám, mezítláb, egy szál bugyiban rakosgattam a cserépdarabokat a többi gyerekkel. Alig néztem rá, amikor odaszaladt, hogy megöleljen.

A hamis papírjainknak köszönhetően a szüleim munkát kaptak, egy budai ház gondnokai lettek. A ház tulajdonosa egy idős arisztokrata hölgy volt, szobrász. Nem emlékszem rá, hogy nézett ki, de magasnak és karcsúnak képzelem, hófehér hajúnak és kedvesnek, mint az egyik szereplőt a Babar című mesekönyvből, amit pár évvel később olvastam. Anyám szerint az idős hölgy rajongott értem, még a fürdőkádját is felajánlotta, hogy anyám néha meg tudjon fürdetni. A legtöbb napon anyám egy zománckádba állított a szobánk padlóján, és úgy csutakolt le. A szoba olyan kicsi volt, hogy ha nem figyeltem, folyton nekiütöttem a kályhának, és megégettem magam. Addigra már fűtenünk kellett, mert beköszöntött az ősz, és az idő hidegre fordult.

Máriának hívtak. Anyám minden reggel elsuttogta nekem, hogy ne felejtsem el, bárki kérdezi, senkinek sem árulhatom el az igazi nevem. Azt mondtam, ne aggódjon, nem fogom. Borzasztó felnőttesnek és fontosnak éreztem magam egy ilyen komoly titok birtokában.

Az idős hölgyön és rajtuk kívül még négyen laktak a házban: a hölgy fiatal unokaöccse, aki nemrég nősült, a felesége, valamint egy idősebb pár, akik szintén valamilyen gondnoki feladatot láttak el. Már régóta az idős hölgy alkalmazásában álltak, és gyanúsak voltunk nekik. Egy nap megkérdezték, mi anyám lánykori neve. Azt válaszoltam, hogy nem tudom, és beszámoltam az esetről anyámnak. Ő szólt a párnak, hogy ne gyötörjenek ilyen kérdésekkel – nem látják, milyen kicsi vagyok még? A lánykori neve Stern volt, ami zsidó név. Ismertem ezt a nevet, így hívták a nagyanyámat is. Szerencsénkre nem tudtam, mi az a lánykori név.

Télen még több ember érkezett, az idős hölgy rokonai. Mindannyian az épület egyik szárnyában laktunk, hogy spóroljunk a fűtéssel. Napközben a konyha volt a ház legkellemebb pontja, valamint az üveges veranda, ahol az ablakablak jól tartották a napsugarak melegét. Az idős hölgy unokaöccse és a felesége az egész napot a verandán töltötték a rattan karosszékekben ülve, olvastak vagy kártyáztak. Szerettem figyelni őket. Különösen a fiatalembernek volt valami bágyadt, ideges kisugárzása, ami egészen elbűvölt. Úgy emlékszem, magas volt és jóképű. Anyám azt mondta rá, „arisztokrata”, a hanghordozása alapján úgy gondoltam, a szó olyasmit jelenthet, hogy „szép, de gyenge”. Ahogyan néztem őt, amint a könyvet lapozgatja, vagy ujjaival beletúr hosszú, hullámos hajába, roppant vonzónak találtam, ugyanakkor anyám megnevezése okán kicsit nevetségesnek is.

Karácsonykor fenyőfát állítottunk. Ajándékokat kaptam, és elénekeltam a Csendes éj. Anyám egész decemberben erre a dalra tanítgatott. A karácsonyfánk alatt egy bölcsőben ott feküdt a Kisjézus. Az élethű figurák, a szent gyermek és aranylő hajú édesanyja teljesen elvarázsoltak, de legjobban a karácsonyfadíszeket szerettem, a ragyogó, színes gömböket és az ezüstösen csillogó angyalhajat. Időnként sajnáltam, hogy nem vagyunk igazából keresztények, mert akkor minden évben lehetne karácsonyfánk.

Januárban még hidegebb lett az idő, és a hó is esett. Az éjszakai légiriadók miatt a pincében felállított tábori ágyakon aludtunk. Hamarosan világossá vált, hogy apám tölti be a családfe szerepét a házban. Ő gondoskodott arról, hogy a légiriadók alatt – még nappal is – mindannyian a pincében tartózkodjunk. Figyelte a rövidhullámú rádió adásait, és értesített minket, ha a németek visszavonultak. Amikor a csövek szétfagytak, és nem volt vízünk, ő szervezte meg az éjszakai expedícióinkat, melyek során havat gyűjtöttünk.

Hogyan is írhatnám le ezeket a kései felfedezőutakat? Hosszú éveken át ezek az éjszakai jelképeztek számomra a háborút, ezt a rettentő kalandot, amit az utólagos elbeszélések és a későbbi tudásom alapján megalkottam magamban. Tucatnyi fehér lepedőbe burkolóztam, tovatűnő árnyék a havas tájon. A lepedők azért kellettek, hogy beleolvadjunk a talaj és a föld fehérségébe, és a repülőkről ne vehessenek észre bennünket. Havas buckák, sötétség és csend – az esték néma szépségébe a cinkosság csiklandós érzése vegyült. Fazekakat és serpenyőket vittünk magunkkal, amiket telekanalaztunk a lehető legtisztább hóval. Ha egy edény megtelt, bevittük a házba, a havat a kályhán álló üstbe borítottuk, majd visszamentünk egy újabb adagért. Háromüstyvi víz – magyarázta apám – két napra is elegendő.

Nem emlékszem rá, pontosan hányszor mentünk el havat gyűjteni. Talán csak kétszer, az is lehet, hogy egyszer. Nem számít. Emlékszem, milyen diadallal vegyes türelmetlenséggel vártam, hogy kihűljön a víz, és végre megihassam. Ahogy az ajkamhoz emeltem a poharat, tekintetem találkozott az apáméval. Boldogan néztük egymást. Ötéves vagyok, és havat iszom. Odakint bombák potyognak, itt, a gőzzel teli konyhában azonban nem eshet bántódásom.

Néhány héttel később bevonultak az oroszok. Előtte viszont még német vendégek érkeztek hozzánk. Egy visszavonuló osztag foglalta el a házat, a katonák rádióállomást állítottak fel a konyhánkban. Távolsgártartóak voltak, udvariasak, hétköznapiak. Korábban szörnyetegnek képzeltem őket, olyanoknak, mint Hitlert (Hitler szarvakat viselt és óriási volt). Anyám főzött rájuk, közben hallgatta, miről beszélgetnek (a katonák nem is sejtették, hogy érti őket), majd a hallottakról beszámolt apámnak. Semmi újat nem mondtak. Hiába szenvedtek vereséget, számunkra továbbra is fenyegetést jelentettek. Néhány nap múlva távoztak. Nagyon büszke voltam magunkra, a ravasz Dávidokra, akik becsapták Góliátot.

Pár nap múlva az udvarunkat bombatalálat érte. Az óriási robaj miatt egy pillanatra azt hittük, itt a vég. Aztán kiderült, hogy a bomba a ház mellett csapódott be, és határozottan megkönnyebbültünk. Amint kellően világos lett, mindannyian kicsődültünk az udvarra, hogy szemügyre vegyük. Kik dobták ránk a bombát, nem tudtuk, mindenesetre ott hevert a becsapódástól keletkezett kráterben, kevesebb mint ötvenméternyire a háztól, sötétzöld volt és kerek, akár egy görögdinnye. Az egész olyan volt, mint egy vicc, bár újra és újra elmondtuk egymásnak, mekkora szerencsénk volt, és hogy mennyire tragikusan ironikus és ironikusan tragikus lett volna, ha a bomba eltalált volna minket épp most, amikor a háború már majdnem véget ért.

Hamarosan megérkeztek az oroszok. Nagydarabok voltak, mosolyogtak, kabátot és szőrös kucsmát viseltek. Ők voltak a mi felszabadítóink, mi pedig üdvözöltük őket. Amikor meglátták az aranyórát az apám csuklóján, vidáman felnevettek, és elkérték tőle. Nem értettük őket, de a gesztusaik félreérthetetlenek voltak. Apám levette az óráját, és odaadta nekik. Ezután megkérték anyámat, hogy menjen velük a táborba, és főzzön rájuk. Átkarolták a vállát, nevettek. Anyám rám mutatott, kacagva a fejét ingatta. Ha ő elmegy, ki viseli

*gondját a kicsi lánynak? A katonák tovább erősködtek, de anyám nem állt kötélnek. Megré-
mültem. Végül elengedték anyámat.*

*Az ezt követő események homályosak. Meddig maradtunk még a házban? Elárultuk
valaha az idős hölgynek, kik vagyunk? Anyám azt mondta, a hölgy beteg volt, és meghalt
a háború utolsó napjaiban, de erről nincsenek emlékeim.*

*1945-ben, valamikor március és május között visszatértünk az otthonunkba. A visz-
szavonuló német hadsereg minden hidat felrobbantott, egy ideiglenes pontonhídon kel-
tünk át a pesti oldalra. Ahogy ott sétáltam a szüleim kezét fogva, elképesztően szerencsés-
nek éreztem magam, valódi győztesnek, mintha a túlélésünk egyedül a mi érdemünk lett
volna, ugyanakkor színtiszta véletlen is. Akkor nem éreztem ennek a dolgnak az el-
lentmondásosságát, vagy ha mégis, képtelen voltam megfogalmazni. Idősebb koromban
sokszor azon kaptam magam, hogy az életemre is így tekintek: mintha egyszerre hoztam
volna létre én, és lenne a vakszerencse műve.*

*Azon a napon leginkább csak bámultam magam elé, és igyekeztem minden emlékemet
rögzíteni, hogy majd felhasználhassam a későbbiekben valamire, bár azt nem tudtam,
mire. Az utcán egy dőglött ló hevert az oldalán, négy lába kinyújtva, valaki négyzet alakú
nyílást vágott a vékonyába, hogy hozzáférjen a húsához. Időről időre szétbombázott falak
jelezték a romba dőlő épületek hiányát. Üres üzletek mellett haladtunk el, ajtajuk szélesre
tárva, mindent kifosztottak, mondta anyám. Az egyik boltban ősz hajú nő feküdt a pénz-
tár mellett, halott volt. Nem bírtam levenni róla a szemem, hiába próbált anyám elrán-
ciálni onnan. Ki ölhetette meg? A pénzéért tehettek? Milyen lehet a bőre tapintása most,
hogy meghalt? Vajon hideg lehet, olyan, mint a kikészített bőr? Egy idő után már nem
gondolkodtam, nem is nézelődtem. Csak arra figyeltem, hogy egyik lábam a másik után
rakjam.*

*A mi utcánkban minden épület érintetlen maradt. Besétáltunk a házunkba, át a ka-
pun, ahol egy évvel korábban katonák álltak. A belső udvar csupa törmelék volt, a falon
lyukak tátongtak, amik úgy festettek, mint a lövésnyomok. Felsétáltunk a lépcsőn, egé-
szen a harmadik emeletig: az ajtónkról leverték a lakatot. Bementünk. Az ablakokat be-
zúzták, az időnként beáramló huzat felkavarta a mindent beborító, vastag porréteget. A
törött ablakon át az ég közelinek tűnt, mintha csak a kezemet kellene kinyújtanom, hogy
megérintsem. Nem voltam többé Mária, azonban egy röpke pillanatra nem emlékeztem az
igazi nevemre.*

FERENCZY ZSÓFIA fordítása

GOMBHOZ A KABÁTOT

Válasz Kappanyos Andrásnak

Köszönöm Kappanyos Andrásnak, a műfordítás avatott kutatójának és művelőjének, hogy Verlaine-nel kapcsolatos cikkemre terjedelmes, komoly választ írt. Lám, ugyanarról mennyire másképp lehet vélekedni! Alább elgondolkodom néhány felvetésén, s hogy plasztikusabban megjelenítem – a magam és az olvasó kedvéért is – a Kappanyos által követendőként említett hagyományt, idézek majd a magyar műfordítás két nagy öregjétől: Lator Lászlótól és a néhai Rába Györgytől.

Előrebocsájtom, hogy Kappanyos mindkét *Őszi dal*-fordítása nagyon szép, gratulálok. A formahűség kedvéért megjegyezném, hogy a stórfák 3. és 6. sora a franciában nem „di-dá-di” (mint nála: *legyőznek, napokra*), hanem „dá-di-dá-di” (mint Babitsnál: *s rezg a mélye*, Téreynél: *lankadatlan*), valamint hogy a rímetek több helyütt asszonáncokkal helyettesíti (*rágondolok/jelhagyott*), illetve mozaikrímet alkalmaz, ami idegen Verlaine-től (*hangjaival/ szívembe mar*). De ez csak kukacoskodás a részemről.

Nemrég lefordítottam Dante *Isteni Színjátékát*. A háromsoros tercínákat betartottam, metrumként egy kötött formát, a hangsúly-alapú drámai jambust használtam, viszont a rímelést elhagytam. A munka megjelenése után egy jó nevű író – dicsérő szándékkal – azt írta: jó, hogy Nádasdy lefordította Dantét prózában. „Prózában”! Ez az elszólás pontosan mutatja, hogy a magyar olvasó (még a művelt, irodalmár olvasó is!) lelke mélyén azt tekinti versnek, amiben rímelés van. Erős rím-érzékenység él a magyar irodalomban és különösen a műfordításban – Kappanyos András ezt kívánja óvni, fenntartani, ápolni. Azt mondja, van egy „érvényben lévő versfordítói hagyomány”. Rába György is így látta, amikor elmarasztalt egy fordítót, mert az „nem vette észre például, hogy teli van belső rímekkel, pedig a magyar hagyomány szerint azt is le kell fordítani” (198.).¹

Mit értenek azon, hogy „érvényben lévő” meg „hagyomány szerint le kell fordítani”? Ha a műfordítás művészet (és az, ha olykor gyatrán üzöm is), akkor ez a felfogás káros, mert egy hagyomány nevében előírja, mit hogyan „kell” csinálni. Mintha a festészetben azt mondanám: Krisztust csak szőke, szakállas férfinek szabad ábrázolni. Ez akadémiához, hosszabb távon a kérdéses művészeti ág kihüléséhez vezet. Másként van ez, mint mondjuk az orvosi gyakorlatban: ott mindig az adott korban érvényben lévő hagyomány alapján, „lege artis” (a mesterség törvénye szerint) kell eljárni. Ha valaki nagyon másképp operál, annak megvonhatják a diplomáját. No de a művészetben?

A magyar műfordítás doyenje, Lator László így fogalmaz egy interjúban: „ha akármilyen költői prózában, akármilyen pontosan fordítok verset, az sokkal kevésbé hasonlít arra [az eredeti] versre, mint egy közepes, de formahű fordítás” (130.). Én ennek homlokégyenest az ellenkezőjét gondolom. Lator elmondja, hogy tudja híres fordítókról (Tóth Árpád, Szabó Lőrinc, s ő maga is dolgozott így), „hogy odairják a sorvégi rímetek, üres elóttük minden, aztán kitöltik” (137.). A fejemet csóválom: a gombhoz csinálják a kabátot, a kevésbé fontosat teszik meg vezérfonalnak.

A vita alapjául Nádasdy Ádám és Kappanyos András előző számunkban olvasható írásai szolgálnak – a szerk.

¹ Az idézetek forrása Jeney Éva–Józan Ildikó (szerk.): *Nyelvi álarok. Tizenhárman a fordításról*. Balassi, Budapest, 2008. A szövegben ennek lapszámait adom meg.

A „formahűség” fogalma önmagában is viszonylagos. Ne kerteljünk: formahűség az, amit e hagyomány képviselői annak neveznek. Gyakran hallottam például, hogy „a magyarban az asszonánc is rímnek számít” – hát, érdekes, nekem nem, pedig én is magyarul írok. Nem az a bajom, ha a magyar fordító a rímeket asszonánccal helyettesíti – én is szoktam csinálni –, csak ne állítsa erről, hogy formahű, ne tegyen úgy, mintha a magyarban ugyanúgy lehetne rímelni, mint az olaszban, franciában, angolban. Lám, Lator László is osztja azt a vélekedést, hogy a magyar „mindenfajta metrikus és másfajta hangsúlyos verselést is meg tud csinálni. [...] Magyarul bármit tudunk” (131.). Erre csak udvariasan bólogatni tudok, mint amikor valaki azt mondja, hogy az ő faluja a legszebb a világon. Hiszen például a magyarban nincs „svá” magánhangzó (mint a német *Silber*, a francia *feuille morte*), ami sok versformában fontos tényező; a magyarban nincs szabad szóhangsúly (mint az ógörögben), tehát nem lehet játszani a hangsúly helyével, eső vagy emelkedő dallamával úgy, mint Homérosznál; a magyar szótagok merevek, vagyis a magánhangzókat nem lehet összevonni (mint az olaszban: *mio amóre* > *mjamóre*); a magyar szavak vége nyelvtani okokból tele van toldalékokkal, így kevésszer rímelhet tőszó tőszóval (mint az angolban), gyakran csak asszonánccal lehet fordítani a rímeket. – Egyébként maga Lator, miután ecsetelte a magyar nyelv mindenre-képességét, hozzáteszi: „Az azonban csakugyan kérdés, hogy ezek a formák, amelyeket mi csinálunk, mennyire felelnek meg az idegen formáknak...” (uo.). Hát igen. Babits például azt állítja pompás *Isteni Színjáték*-fordításáról, hogy az formahű, azaz megfelel Dante formájának. Nos, nem felel meg. Ettől még egy fordítás lehet kiváló (a Babitsé is az!), de a „formahűség”, a „verstani megfelelés” agarait kissé hátrébb kéne vonni.

Déri Balázs kiadott egy kötet Kavafisz-verset, saját kiváló – de a rímelést mellőző – fordításában. Idézem őt: „ami meg a forma be nem tartását illeti, tisztelettel kérem a fanyalgókat, hogy forduljanak bizalommal az angol, a francia, a német, a svéd, a spanyol, és szinte bármelyik modern irodalomhoz” (55). A szívéből beszél, amikor azt mondja: „A szótagszámlálás meg a rímjelzés [...] legalább úgy elfedi a tehetségtelenséget, mint ahogy egy pillanat alatt elválik egymástól a nyersfordítás és a szabadvers (vagy akár a prózavers)” (56.).

Mint említettem, rímek nélkül fordítottam Dante *Színjátékát*, ebben az értelemben tehát nem formahűen. Komolyan kérdezem Kappanyos Andrást: ha ez – a cikkében kifejtett felfogás szerint – nem műfordítás, akkor mely szinten helyezhető el? Tán olyan, „mint a műszaki leírás: a *mű*-előtag legfeljebb a forrásszöveg irodalmi jellegére utalna”? Hiszen ő is elmondja, hogy a nagyon formacentrikus, az eredetitől a forma kedvéért eltérő fordítás (például Tóth Árpád) és a mechanikus műszaki fordítás között számos átmenet van. Nyilván nem igaz, hogy ha eltávolodunk az elsőtől, azonnal behullunk az utolsóba. Sajnálom, hogy *Őszi dal*-fordításom nem üti meg Kappanyosnál még a szabadvers-szintet sem; szerintem egész jó kis szabadvers, sokat csiszolgattam, mérlegeltem (*zokogás* vagy *sóhaj?* *felsebzik* vagy *sebzik?* mivel nyissam a 2. strófát? *megyek a széllel* vagy *elvisz?* stb.). Az én fordításomat szigorúan bírálja, viszont semmit sem mond az általam idézett német és angol fordításról (melyek szerintem szabadversek, nem műszaki leírások): vajon azokról miért nem nyilatkozik? Talán mert cáfolják elméletét? Vagy mert nem magyarul vannak? Na és?

Vitapartnerem sok olyasmit ír, amivel egyetértek. Kifejti a „szív” kulturális jelentésének holdudvarát: helyes, de ez nem tartozik ide, hiszen prózafordításkor is fennáll. Egyetértek vele abban is, hogy arra kell törekedni, hogy versfordításnál megtaláljuk a minimális szemantikai és verstani torzítással járó kompromisszumot, csak még odatennem (végtére nyelvész vagyok) a grammatikai-szintaktikai szempontot is, mert számít, hogy alá- vagy mellérendelés van, hogy normális-e a szórend vagy szokatlan, stb. Azt viszont Kappanyos tévesen gondolja, hogy a hangtan ne foglalkozna metrikai kérdésekkel. A hangtannak – főleg a „nyelvi hangtannak”, azaz a fonológiának – fontos része a

„metrikus fonológia”, a szótaghatárok, az átszótagolás vizsgálata, a láb, sőt maga a „rím” is a fonológia egyik kulcsfogalma. Szaknyelvészeti munkák foglalkoznak a versformák képletszerű modellálásával. Nem helyálló tehát az a vélekedése, hogy „a nyelvészet felől nézve az ütem, láb, sor fogalmai nem értelmezhetők”. Dehogyan. A formahűség kiterjed a hangtanra (szótagszám, hangsúly, hosszúság, láb, rím stb.), sőt – s éppen ezt kifogásolom a hagyományos magyar gyakorlatban – gyakran csakis arra terjed ki.

Kappanyos alábbi eszmefuttatása igencsak sántít: „Itt egy magyar verssor angol fordításban: »I have no father, no mother«. Az olvasó nyilván rávágja: »Nincsen apám, se anyám«. De vajon miért nem ez: »Nekem nincs apukám, anyukám«? József Attila vagy Kellér Dezső?” – Éppen Kappanyos András, az angol nyelv kiváló ismerője ne tudná, hogy e két mondatot nem lehet egyformán fordítani, hiszen „apuka, anyuka” angolul nem „father, mother”, hanem „daddy, mummy”, vagy „pa, mom”, vagy hasonlók? Miért fordítaná ezt bárki egyformán? Ez stílushiba volna, márpedig műfordításban a stílus a tartalom szerves része versben is, prózában is. Majd így folytatja: „*Amit* mondanak (vagyis az általuk hordozott kognitív információ), nem különbözik: a szubjektum kijelenti, hogy nem rendelkezik sem férfi, sem női közvetlen felmenővel. A két kijelentés kulturális konnotációja, a körüké képzelhető kontextus mégis radikálisan eltér. A magam részéről többre becsülnék egy olyan fordítást, amely ezt a különbséget láthatóvá teszi, amelyről tudni lehet, hogy melyik magyar sor fordítása.” – Persze, ez evidens, csak itt Kappanyos (szándékosan?) összemossa a stílushűséget a formahűséggel, hiszen a példája olyan hiba, mint ha a „Kuss!” és a „Szíveskedjék csendben maradni!” mondatokat egyformán fordítanánk. Hol mondtam én ilyesmit? A szövegek jelentése nem azonos a pusztán kognitív tartalommal: van stílusjelentés is, mint azt Kappanyosnak is tudnia kell. Ennek semmi köze a versformához, ez prózai szövegre is igaz.

„A formahű fordítás hagyománya – írja – némely kultúrában kialakult, máshol nem. Ahol nem, ott jól megvannak nélküle, de ahol igen, ott értéknek tekintik és vigyáznak rá. Igazából nem hiszem, hogy Nádasdy mindezt tényleg el akarná törölni.” Dehogyan akarok én bármit eltörölni – ahogy bevezetni se –, csak elmondtam a magam gondolatait, főleg azt, hogy hideglelést kapok a kényszeredetten formakövető, tartalom-nyakatekerő fordításoktól. A formahű hagyományt nem tekintem követendő értéknek és nem vigyázok rá. Jól megvagyok nélküle. Aki óhajtja, csinálja – valamelyik ujjunkat meg kell harapni, ki ezt, ki azt harapja szívesebben.

Szép dolog a hagyomány, de a művészetekben (így a műfordításban) nem a hagyományörzés a fő parancs. A művészet nem szereti a határokat, a kötelező helyi tradíciót: szeret végigsöpörni Európán, lásd Balassi, lásd Berzsenyi, lásd Madách, lásd a *Nyugatos*. Ma miért lenne másképp? Ismerjük, tiszteljük a hagyományt – aztán mást csinálunk. Én például ugyanolyan „nyugatos” importőr szeretnék lenni, mint voltak Babitsék annak idején: nyugatos, de persze már nem *Nyugatos*.

A VERLAINE-TERV

Nádasdy Ádám fordításáról – Verlaine: Őszi dal

Prózafordítást írt Nádasdy Ádám. Viszont az jó. Viszont más.

Mindenesetre majdnem vers. A szöveget tizenhat egységbe tördeli, ebből tizenkét helyen van zárlat, tehát tizenkét mondás minősül *sornak*, tehát *verssornak*, ez nem rossz arány, rezeg a léc: vers vagy nem vers? Esetleg ha az a négy default kezelhető lenne funkcionális hibaként – tehát ha szemantikai, zenei, retorikai, versmondattani, hangulati, stilisztikai vagy akármilyen fordulópontokat találnak telibe azok a zárlathibák, talán akkor fennmaradna a rezgő léc; tehát ha az egyidejű változások elve alapján a prozódiai zárlat nélküli, önkényesen leütött enterek helyei valahova becsatolódnak. De én ilyesmit nem látok.

Így a szakaszocskák kétharmada kap olyan határjelölőt, olyan megállítóhelyet, amelyek léte a versesség kritériumának tekinthető – amennyiben versnek tekintjük a prozódiai és/vagy akusztikai jelenségek által ritmizált beszédet. Ha a beszédet csak a megállapodásos jelek szervezik – a nyelv –, akkor nevezzük inkább prózának. A versben nyelv előtti mozzanatok játszanak úgy, ahogy a képzőművészetben, zenében, építészetben, táncban, néha a filmben és a színházban is nyelv előtti események, tehát direkter, elemibb, asszociatív és érzelmi szintek uralkodnak. A szemantika, a szimbolikus jelek, az intellektus játéktere a próza világa.

Itt a fordító tizenötösör üt entert, és ebből a 15 enterből 4 önkényes, tehát nem a beszédritmus állít meg bennünket, nem egy empirikus, nyelv előtti jelenség, hanem Nádasdy Ádám mint mintaszerző gondolja úgy, hogy ott meg kell állnunk: gondolások és akarások kontrollálnak. Ez a másodlagos jelentések kultúrája, nem a tettek, hanem a szavak kultúrája, ez a próza.

És ez miért lenne baj? Egy szöveg ereje nem a tudós kategorizáláson múlik. Ha verset prózává fordítunk, esetleg prózát verssé fordítunk, esetleg verset más szerkezetű verssé vagy prózát más szerkezetű prózává, akkor azt nem műfordításnak hívjuk, hanem átköltésnek vagy átíratnak – ez csak terminológiai kérdés.

Nézzük a vers strofikai szintjét, nézzük a rímvezérlést: *aabccb*.

1. *Kombinatorikus olvasat.*

Latin nyelvterületen megszakítás nélkül hagyományozódtak át korról korra a trubadureszk mintázatok; itt is erről van szó. Fogjuk először az *aabccb* sorozatot mint a kezdetleges fokon megvalósuló kéttömbűség rendszerét. Ekkor így diszkrétizálhatjuk a hat elemi eseményt: (((aa))(bc)(cb))). Ahol az elkülöníthető egységek közötti határok mélységét a csoportok közötti zárójelek száma jelzi. Ágrajzon ugyanez:

	S	
T'		T
Cs'		Cs
Ecs	Ecs	Ecs
e e	e e	e e

Ahol S a strofa szintje, T a strofikai tömböt jelenti (T' a kezdetleges tömböt, ha diakrón szemlélettel közeledünk, illetve tömbderivátumot, ha szinkrón módon olvassuk), Cs a magasabb csoport, Ecs az elemi csoport, az e-k pedig az elemi események, azaz a sorzárlatok.

Ha egy szint nem egynél több elem szerveződéséből áll elő (T' és T és Cs'), ott üres helyeket találunk – tehát a formaevolúció hierarchizáltabb fázisaiban a tömbök több magasabb csoportból, a magasabb csoportok pedig több elemi csoportból szerveződhetnek.

Verlaine versének *aabccb* rímorozatával megegyezik a 12. századi Marcabru *D'aisso laus Dieu* kezdősorú sirventesének mintázata – és a többi trubadúrnál is tömkelegével találunk hasonló rendet. Az újlatin költészetekben nemhogy döntően, hanem kizárólagosan uralkodik a trubadúrok strofáinak öröksége, a coblák derivátumai; a kezdetleges kéttömbűségen át a gótikus katedrálisok csipkefinom építményeinek megfelelő, mélyen hierarchizált versépítmények, hogy aztán a 13. századi összeomlásuk által megtermékenyített vers-kultúra a további formaevolúció változatosságába pörgesse utódaikat. Ha fordítunk, kultúrát fordítunk – illetve a kultúra fordítása az ambíciónk, és a kultúra nem csak nyelvi jelenség. A műfordítás megőrzi a szerkezetet.

2. *Juxta olvasat.*

Most nézzük az *aabccb* sorozatot egy másik, a kombinatorika csíráit mutató irányból, Guilhem de Peitieu művészetére felől – őt tekintik az első trubadúrnak. Guilhem kezdetleges cobláira ilyen tagolással emlékeztek az *Őszi dal* strofája: (((aa)(b)) ((cc)(b))). Ha a *b*-re végződő sorokat két-két belső zárlattal kontaminált hosszú sornak tekintjük, akkor strofánként két-két *juxta* rendszerű elemi eseményt kapunk. A „belső rímektől” így megtisztítva a strofa már csak így fest: (((bb))). Az egy helyett három zárójel a visszairás során eltüntetett elemi események és elemi csoportok helyeit jelöli – az elillant *a*-kat és *c*-ket.

Ágrajzon.

		S		
	Cs		Cs	
0	Ecs	0	Ecs	
0 0	e	0 0	e	

Ahol S a strofa, illetve így – belső rímeknek tekintett *a*-kal és *c*-kel – már csak sorpár, a Cs a magasabb csoport, ami így már csak sor, *Ecs* az elemi csoportként viselkedő *b* zárlatú sor, az *e* pedig a *b* zárlatú sor mint elemi esemény. A 0-k az *a* és *c* zárlatok mint hajdani elemi események nyomai, illetve az elemi csoportok szintjén az *a* és *c* zárlatokból képződő elemi csoportok nyomai. Csak a *b*-k maradnak teljes értékű elemi események; ezek egy szinttel feljebb elemi csoportként viselkednek.

Ez az ágrajz egészen más rendszerű, mint az előző – differenciálatlanabb, egy hierarchikus szinttel kevesebbet, alacsonyabban szervezett szöveget mutat. Így, *juxta* sorpárként szemlélve érezhetjük a verset a szintén *juxta*kkal dolgozó Guilhem kilencszáz éves örökségének.

E népszerűsítő strofikai kiterő célja ez: vegyük észre azt a buja formakultúrát, amely akkor virágzott, amikor az első fennmaradt magyar szövegmélek létrejött (tehát még csak nem is az első magyar vers). És ez még csak a kezdet. Marcabru és Verlaine az *aabccb* rím-sorozatú strofákból hat szinten működő hierarchiát futtat versegésszé, viszont a trobar virágkorában és a trobar utóéletében a tíznél több hierarchikus szint sem ritka.

Verlaine ilyen előzmények után és -ből dolgozott. Kétszer is gondoljuk meg (ezért szerepel feljebb 1-es és 2-es pont), hogy műfordításnak nevezünk-e a kulturális fordítás igénye nélkül írt fordításokat, tehát az eredeti mű szerkezetét elengedő megoldásokat.

Tehát Nádasdy Ádám fordítása nem vers. De ha az lenne a maga 16 sorával, akkor sem az a vers lenne, hanem egy másik vers – így végképp nem műfordítás. Viszont költemény,

prózában leírt líra, lírai próza Verlaine után, és mint ilyen, csúcs. Finom, szikáran gazdaságos és gracilisen minimalista; a többi fordító, a korábbiak és én magam is, Nádasdy cipőjét sem köthetjük meg – azazhogy éppen hogy megköthetjük, ha lifeg a fűzője. Az neki is jó.

Nádasdy prózai átirata nem törődik az illendőséggel – ha az illem az akadémikus előírás. Vagy éppen ellenkezőleg – konformista és illedelmes megoldás, hiszen az akadémizmust felrobbantó avantgárd már százéves aggastyán, maga a múmiává aszott, bálványá kövült meddő tehetetlenség. Tegyük hát helyére mind az akadémikus tradíciót, mind a lázadást; használjuk őket egymás ellen és egymásért, azazhogy a szövegekért és magunkért.

Nádasdy munkája döntően nyelvi-értelmi, a korábbi fordításokban viszont termékenyen szervesül a nyelv előtti – zenei-prozódiai-ritmikai – elemek örvénye a nyelvvel, tehát eddig ott tartunk, hogy a korábbi fordítások a gazdagabbak.

De mi van, ha most bepillantunk a strofika elemi eseményeinek szintje alá, és ránézünk a metrikára, azaz a sorokon belüli viszonyokra, mondjuk a sorok hosszára?

Elhűlve látjuk, hogy itt minden rövid: Verlaine versében a sorok négy szótagból állnak. Ilyen rímsűrűséget! Ezt az intenzitást. Mi ez? Ez radikális. Ez komoly? Ezt a tempót? Ilyen gyors az élet? Chaplin némafilmjeit a korabeli technika adottságaival csak gyorsított felvételeként nézhették az emberek, és így még jobban nevettek. Felgyorsítva még egy haldokló végvonaglása is vicces. Minden vicces: az egyházi keresztelő, a parlamenti ülés, a bírósági tárgyalás, a kivégzés, az esküvő. A felgyorsítva levetített nászszéjszaka intimitása erotikából pornoparódiába fordul. Persze, hívhatjuk ezt virtuozitásnak is, hiszen egy pornosztár virtuóz durabilitása is álmélkodásra készíti a nézőt. De hát ettől még nem képzeljük, hogy a partner gyors, kitartó lökdövése valóban erotika és intimitás; és egy nagyszabású történelmi film csatajelenetében lemészárolt ezrek halála sem drámai vagy tragikus, ha a tömeges hősi halált gyorsított felvételen nézzük; és Mozart *Requiem*jének monumentalitása is zenei tréfába fordul a gyorsítástól; egy város főterén összezsúfolt rengeteg király és félisten szobra is azt a gyanút kelti, hogy az építők ott vagy bolondok, vagy ostoba és destruktív ízléstelenséget komponálnak, vagy kivételesen kifinomult ironiával dolgozó posztmodern művészek (vesd össze: Szkopje új belvárosa). Íme, kezdjük értékelni Nádasdy gesztusát ezzel a zeneiséget száműző manóverrel. Mert Verlaine-nél a zeneiség hajmeresztő.

A fenti intermedialis törvény – tempó és műfaj összefüggése – általános érvényű arányossági törvény. A túlzás, az aránytalanság önmaga ellentétébe vagy paródiájába forgatja a művet. Az irodalomtörténet során kialakult összefüggés ez: a tragikus és magasztos műfajokkal a hosszú sorok szövetkeznek (hexameter, alexandrin, jambikus trimeter, óír és ógermán hangsúlyszámláló-alliteráló sorok stb.); a közepes soroké a líra, tehát a művész lelki nyomora (8 és 12 szótag között); a 8 szótag alatti mondások pörgő ríposztjai és eszeten hadoválása pedig a komédiáé és a paródiáé – ez így megy az ókortól kezdve, és ezt senki nem szabta meg vagy írta elő, hanem ez organikusán beszabályozódott tapasztalati, nyelv előtti összefüggés, természeti törvény – hívőknek: isteni törvény.

Mit művelt Verlaine? Tudta ő ezt? Miért nem szólt neki egy barátja: kedves Paul, de hát így nem beszélünk! Senki nem szólt neki, mert a biedermeierrel, parnasszizmussal, posztromantikával és szimbolizmussal benarkózott korszellem realitás- és arányvesztettségében senkinek nem tűnt fel, hogy Verlaine-t az olcsó katatóniában zörgő seggberügős poénok szintjére emelte ez a virtuozitás.

Persze, amit itt erről összehordtam, az mind nem igaz – viszont hasznos, mert ezek után másképp szemléljük a vers fordíthatóságát. Én először az utódok munkáit olvasva kezdtem gyanakodni. Mire kényszeríti vagy inspirálja a klasszikus, nyugatos fordítói hagyományon iskolázott Tóth Árpádot ez a virtuozitás? Vagy Téreyt és Báthorit. Hasonló virtuozításra, azzal a megszorítással, hogy az eredeti szöveg a debilis zeneiség ellenére legalább épkezláb mondatokból áll – illetve megadatott neki a kegyelem, hogy épkezláb

mondatokra telepedhetett rá ez a kurrogás –, illetve hogy épkezláb mondatok telepedhetek rá erre az eszelős kelepelésre. A magyaroknak ekkora szerencsájuk nem volt – és ez tényleg szerencse kérdése. Ők végképp kénytelenek voltak olyat írni, ahogy végképp nem beszélünk. Virtuóz fordítások ezek, és ráadásul virtuóz műfordítások, de hát gyerekek, így nem beszélünk! *Tűnt kéj kél???* A sarki fűszeres, a villamosvezető, a versenyszférában dolgozó informatikus és a többi normális ember lemondóan ingatja a fejét. Miért?

Nádasdy ebből keresett kiutat, de hát van-e kiút egy ördöglakatként működő csapdából? Az átiratba, átköltésbe menekülés híven hozza a szabatos mondatot, de az csak nyelvtanilag szabatos – így akkor sem beszélünk. A korábbi magyarokkal viszont ez a helyzet: így egyrészt nem beszélünk, mert nem hisszük el az ilyen beszédet, mert a *Bánk bán* nyelve már megszületése korában is képtelenül elemelt és életszerűtlen póz volt, egy sosemvolt archaikus elmekonstrukció; másrészt ráadásul még idétlenül rángatózhatunk a négyszótagonként toladó akusztikus megállítóhelyek géppuskatüzében. (Csak Báthori Csaba nem mondott le a szabályos sorzárlatokról – így igazán virtuóz, és így igazán infantilis; respekt –, a többiek prozódiai zárlat nélkül sántikáló rímekkel dolgoznak.)

Részösszegzés: Verlaine verse talán paródia, de Verlaine ezt valószínűleg nem gondolta. A korábbi magyar fordítások Tóth Árpádtól Téreyéig biztosan paródiák, és a fordítók ezt talán nem gondolták. Nádasdy fordítása vagy paródia, vagy nem, és ezt Nádasdy vagy gondolta, vagy nem.

Én is lefordítottam, és eleinte azt gondoltam, csakis paródia lesz, aztán jött a meglepetés.

Ahol ötszótagos sort találunk, ott is négyszótagos sor van. Jambikus tendencia esetén ezek zárlatai nőrímeik – tanulmányában Nádasdy is közli a francia szöveg fonetikus átirásakor a nőrímeik hangsúlytalanná halványult és lekopó félben lévő szótagjait. Ezek megfelelnek az én ötödik szótagjaimnak (és a nyugatos műfordítói hagyománynak – a páros szótagszámú sorok átirásakor jambikus tendencia és nőrím esetén a magyar sor páratlan szótagszámú).

*Nagyon-nagyon sok
komor vonósok
bűt muzsikálnak;
szívem meszes
falán keres
odút a bánat.*

*Az elbaszott
rég napok
kísértenek;
meghekkelem
a vekkerem;
s sírok neked.*

*Beteg szelek
ég veletek;
itt szar a klíma,
mert az avart a
huzat kavarja:
az anyja kínja.*

Nézzük most néhány variációval csak az első strofát. Helytakarékoságból, továbbá az archaikus juxta analógiák, és a középkori genealógia lebegtetése okán a strofa hat sorát a továbbiakban két sorba írom – az 1., 2. és a 4., 5. sorok zárlatait természetesen éppúgy megtartottam, ahogy a fenti teljes variánsnál, tehát ezek az elemi események itt majd belső asszonáncokként szomorítanak bennünket.

*Búvalbaszott őszi gavott nyívi a szívem;
artérián s vénán nyiszál, hogy kiterítsen.*

*Az őszi dal búsan rivall, s totál benyomva
meghallgatom, pedig nagyon hosszan dalolja.*

*Hegedűszó, depresszió zokog az őszben,
kigyógyítom a szívbajom, illetve kösz, nem.*

*Az őszi mord zene hatolt szívembe,
s szaggatva ont bút, monotont, zizegve.*

*Eljött a gyász, a hosszú ősz, s ha újra itt van,
leáll bizony a szívizom, a kamra, pitvar.*

*Az őszi nóta nem t'om mióta nyikorog
benn a szívembe'. És még birom, kivaagyok.*

*A hosszú ősz itten köröz monotonon,
és megsebez; nem tréfa ez, hanem komoly.*

*Ez a vokál agyonszekál újra meg újra;
így rágja meg a szívemet az ősz, a kurva.*

*Búsan zenél a hangszerén az ősz szikéje.
Szívembe váj, és persze fáj, illetve mégse.*

*Olyan vadul belém nyomul az őszi dallam,
hogy azt hiszem, kedves szívem, kurvára baj van.*

*Az ősz közel, és sírni kell; hosszan s nagyon,
ha rám komor dallam omol monotonon.*

Itt álljunk meg, mert ez már majdnem olyan, mint a rendes műfordításnak szánt műfordítások. Vagy teljesen olyan. És most, hogy visszanézem, látom, hogy korábban is már-már itt tartottunk. És észre sem vettük. A vers próbálkozott, izgett-mozgott, és átcsalta magát a komoly regiszterbe – vagy amit annak gondoltunk; a korábbi műfordítók világába. A határ így elmosódik, illetve elmosódott, illetve a kétségeink beigazolódni látszanak. Ezek a kétségeink: lehet erről a versről műnek minősülő fordítást írni? Vagy nem lehet, mert már az eredeti is félreismert paródia: az ősz, a vers beszélője és a posztromantikus búbanat önironikus gesztusa, hiszen mikor a paródiáit írtuk, a komolynak hitt hangnál kötöttünk ki. Tehát a korábbi fordítók munkája, sőt az eredeti francia szöveg is lehet paródia. És akkor olyan műfordítást lehet írni, ami az eredeti paródiához képest nem paródia, hanem műfordítás.

Összegzés és kiáltvány: a műfordítás kora véget ért. Maradt a játék, vele a felelősség, a szépség és a móka, kacagás, a tragédia és az önfeledt hempergés. Mindent lehet – ebben Nádasdy is jó.

Maradt a játék, és ebbe az is belefér, hogy játszásból olyan komolyat írunk, amelyet Tóth Árpád, vagy ami legalábbis olyan komolynak látszik. Ezzel a játékkal taníthatjuk a műfordítás és az irodalom történetét, elméletét, a mások szövegei felülbírálatának képességét, saját szövegünk, saját gondolataink és cselekedeteink felülbírálatának képességét. Az elfogadást, árral úszást és a lázadást, a rombolást, az építést és az átépítést. Jóindulatot, tapintatot, dühöt és gátlástalanságot. Az elvetemültséggel ölelkező gondoskodás ment meg minket a lakosság számára. Mert amióta a lakosoknak telefonja van, a fennmaradásunk forog kockán. Beszéljünk tehát értelmesen, mert kirúgnak bennünket. A lét a tét.

CSÁTH GÉZÁRÓL

Följegyzés, magánhasználatra

(Egy olasz doktorandusz hölgy – professzora, a pszichológus Erős Ferenc javaslatára – konzultációs beszélgetést kért tőlem Csáth Gézaról. A megbeszélte találkozót azonban, betegségem miatt, le kellett mondanom. „Kárpótlásul” írtam számára az alábbi följegyzést, noha jól tudom, a beszélgetést, a problémák dialógusban való kibontását egy ilyen lineáris gondolatmenet semmiképpen nem helyettesítheti. Ám az értelmezés bizonyos – lehetséges – irányai még így is fölsejlenek, s ez, talán, ad némi jogosultságot az ilyen vázlatnak is.)

A modern magyar irodalom történetében Csáth Gézat különleges hely illeti meg. E hely csak részben tehetségének és sokoldalúságának eredménye. Egyedisége, ha ezt az irodalomtörténet-írást el is maszatolja, nem kis részben sorsának függvényeként alakult ki. Sorsa tanúsága szerint Csáth a tehetség sajátos, extrém, negatív variációja volt – a modern magyar irodalomban egyedülállóan. Drogfüggő volt, gyilkos és öngyilkos lett, s öndokumentáló hajlama, naplójának több kötete elég mélyen be is világít élete e dimenziójába. Rádásul naplói olyan mértékben és olyan nyíltsággal dokumentálják szexuális életét, amelynek az 1945 előtti magyar irodalomban nincs párja (analógiaként legföljebb József Attila *Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben* című intim feljegyzése említhető meg). Mindez a magas irodalom alatti szférában, de ennek az irodalomnak a hallgatólagos legitimációjával, érdeklődést vált ki. Csáth olvasása kezdettől a „bűn borzongató vonzása” jegyében történt, s valami többlet-élményt adott. A „bűn” persze így rávetült erre az életműre. Roppant jellemző, hogy Bóka László Csáthról írott disszertációját (1937) egyik bírálója, a pesti egyetem egyik professzora a maga konzervatívizmusa szerint ítélte meg: „Kolléga úr, kolléga úr”, mondta Bókának, „a Nyugat legdekadensebb alakját kellett választania. (...) Egy ilyen dekadens morfinista nem méltó a tudományos kutatásra.” (Bóka 1966: 907.) A professzor gesztusa mai perspektívából azért fontos, mert mutatja, akkor s ott művészet és erkölcs összefüggésében az „erkölcs” (vagy amit annak gondoltak) még egyértelműen felülírta a művészeti teljesítményt, s Csáth még elutasításra talált. Művészi teljesítménye nem adott számára menlevelet. Utóbb azonban, Csáth újrafelfedezésekor ez az erkölcsi szempont gyakorlatilag már zárójelbe került, sőt az erkölcsi anomáliák inkább érdekesség és vonzóvá tették az íróat, semmint stigmatizálták volna. Azaz a modernitás sötét oldala időközben „természetesebb” lett a magyar kultúrában, s Csáth, mint ennek a sötét oldalnak a dokumentálója, érdekesség. A droghasználat, a gyilkosság és az öngyilkosság persze továbbra sem kaphatta meg a direkt igazolást, a kérdéskört szemérmesen és megértően kellett kezelni, de már mindez egyáltalán nem blokkolta az olvasást és a kritikai méltánylást. Sőt, hallgatólagosan, mintegy föl is erősítette az érdeklődést. Ám ahogy a hajdani konzervatív professzor elutasító magatartása, úgy az újabb keletű aggálytalan méltánylás is egyoldalú, szelektív értelmezést teremtett. Az értelmezés az életmű bizonyos összefüggéseivel máig nem tud mit kezdeni: elhallgatja, elmaszatolja vagy – többnyire – hallgatólagosan eljelentékteleníti azokat.

(*Sokoldalúság.*) Csáth sokoldalú alkotó volt: orvos, pszichoanalitikus, író (novella- és drámaíró), zenekritikus, aki mellékesen maga is szerzett zenét, s bár műkedvelőként, rajzolt

is. Ez a sokoldalúság részben tény, részben a tehetség és a gyengeség sajátos kombinációja. Saját maga vallotta meg, azért nem lett előadóművész, mert nem volt kedve, kitartása a gyakorláshoz. S ez a vallomás alkata lényegébe világít bele: sok minden érdekelte, sok mindennel próbálkozott viszonylag sikeresen, de kevés dolgot vitt következetesen végig – nemcsak profi grafikus vagy zeneszerző nem lett, de igazában legfőljebb íróként ment el addig a pontig, ahol már valódi eredményt érhetett el. S az írói életmű is terjedelmileg kisebb, mint amennyire tehetségéből futotta volna, íróként is viszonylag hamar kifáradt. Zenekritikusként is inkább biztató indulást, semmint folyamatos kritikusi jelenlétet produkált. Ez az állhatatlanság veti föl a kérdést, hogy ha alkatilag ilyen sebezhető volt, mi adja mégis e sokoldalúság alapját? A válasz egyetlen szóval nem adható meg, több, egymást erősítő ok állt a háttérben. Az egyik ok bizonyosan neveltetése volt. Mind az egykori középiskola, mind az a polgári milió, amelyben élt és nevelkedett, a sokoldalú érdeklődés és kultúragyakorlás jegyében állt. A kor gimnáziuma, a helyi változatoktól függetlenül, a humaniorák egyetemességét képviselte: nyelvek, irodalom, művészetek, általában a nem-praktikus tevékenységek magas presztízsét, tiszteletét nevelte növendékeikbe. S a polgári család kulturális gyakorlatában is természetes volt az olvasás, a színházlátogatás – s nem utolsósorban például az otthoni, „házi” zenélés. Ez a milió a maga eszközeivel honorálta az érdeklődés, a próbálkozás, a – legtágabb értelemben vett – műkedvelés megnyilvánulásait. Hogy Csáth, pontosabban még az ifjú Brenner József ehhez a légkörhöz szocializálódott, természetes volt, s hogy meghatározott irányban formálódott személyisége szerkezete, nem is meglepő. Az, hogy ennek ellenére e szerkezetben a praktikus pálya szempontjai is helyt kaptak, sokkal inkább magyarázatot igényel. Hogy az ifjú szabadtéri gimnazistából orvos lett, bizonyos értelemben maga a deviancia, az egzisztenciális kényszernek való engedelmesség.

Mindez azonban nem lett volna elég, Brenner Józsefből nem lett volna Csáth Géza, ha lelki alkatában nem lett volna még valami: az *érzékenység*. Ez az érzékenység nem pusztán valami absztrakt szenzibilitásként értelmezhető, hanem – s ez az igazi megkülönböztető jegy – a modern viszonyok internalizálásaként. A *harmóniaérezkelés* új módjaként. Az ugyanis, hogy egy adott történeti korszakban mit érzünk disszonánsnak, s miből jön létre a konzonancia, történetileg változó. A kialakuló modernitás, mint életérés, *disszonancia* alapú. S az ifjú Brenner erre ösztönösen reagált: tudomásul vette a disszonanciákat, kifejezte azokat, de egyben természetesként is kezelte. Az, amit festői színhasználatáról és formaképzési gyakorlatáról ő maga elmondott, megvilágítja ezt. S ez döntő pont. Amit sokan nem művészként vagy rossz művészként dekódoltak, éppen az volt a modern művészet kifejezőképességének centruma: a disszonancia és (a korábbiakhoz képest) az elnagyoltság. E kettő: a disszonancia érzékelése és a kifejezésbeli „elsiettség” olyan mentális jegyei voltak, amelyek önmagukon túl mutattak. Ezen a bázison az önkifejezés több változata számára is lehetőség teremtődött. A dolog lényegén nem változtat, hogy ezeknek az önkifejezési formáknak egyike-másika mintegy a kulturális gyakorlat által is szentesítődött, Csáth „bevett” író és zenekritikus lehetett, más területeken pedig megmaradt saját szórakozására alkotó műkedvelőnek. A sokoldalúság, azaz a több megnyilatkozási formában való megnyilatkozás lelki kényszere alkata szerkezeti meghatározottsága volt.

(*Hedonizmus.*) Ha a Csáth-dokumentumokat tanulmányozzuk, kiderül, Csáth igen nagy mértékben programos életélvező, hedonista volt. Az emberi nem lelki konstitúciója persze eleve a kény keresésére és a kín kerülésére épül – az élet élvezésének egyéni programja tehát nem különösebben meglepő. De a hedonizmusnak mégis vannak kemény korlátai: a történetileg adott mindennapi élet viszonyai, amelyek nem engedik, hogy az ember csakis az élet élvezetére koncentráljon. S ez a történeti-szociológiai realitás a lelki élet konstitúciójában is megjelenik, a Freud által leírt *valóságelv* bensővé tétele korlátozza az

élet élvezetének maradéktalan kiélését. Az élet realitásaival szembesülve „a lelki apparátus megtanulja, hogy az öröm kielégülését kitolja, vagy pedig a kín-érzéseket egy darabig el tudja viselni.” Ez kompromisszum, az ember az élet nyomása alatt ideiglenesen feladja alapvető ösztönkésztetéseit (kém keresése, kín kerülése), noha valójában csak elodázza azokat. A hedonisták azok, akik e kompromisszumot fölmondják, illetve fölmondani próbálják – s ebben az értelemben Csáth a hedonizmus egyik paradigmaticus képviselője volt. „Mindent” vagy majdnem mindent élvezetből csinált, ezért festett, zenélt s írt, s programos koitálásai is itt lelik magyarázatukat. Ez a beállítódás egyszerre termékeny és problematikus. Termékeny, mert a személyiség kiképződését segíti, látens képességek realizálását eredményezi. De problematikus is, mert ott, ahol az élvezetvágy nem elég a sikerhez, ahol szisztematikus munka kellene, az ambíció megtorpan. Az előadóművésznek például, tehetségén túl, sokat kell gyakorolnia is, s ez már nem élvezet, hanem munka. Csáth az ilyen pontokon rendre feladta. Ez azonban csak a kisebb probléma. A nagyobb az, hogy a kém keresése mesterséges, kéjpótló eszközök bevetésére is készítette. E gyakorlat két, meglehetősen problematikus momentuma: a droghasználat és a túlhajtott, „programos” szexualitás. A droghasználat olyan kéjpótlás, amely nemcsak mesterségesen állítja elő a hiányzó kéjt, de egyúttal, egyre erősödő mértékben, önmaga ellentétébe is fordul: a kín folyamatos forrása s az önrombolás eszköze lesz. De kilépni e körből egy idő után már nem lehet, a drogfüggőség megakadályozza a váltást. S a szex is, amelyben egyre inkább másodlagossá válik a partner egyedisége és minősége, a „lényeg” csak maga a koitusz rendszeres megtörténte, mondhatnánk abszolválása, önmaga ellentétébe csap át. A „technikaivá” silányított koitusz éppen azt az élvezetet nem adja már meg, ami a szexus magasabb értelme és örömszerző funkciója lenne. Ha bárkit bármikor „megdugunk”, az aktusokban az aktus egyedisége, megkülönböztető minősége vesz el. Sok és sokféle nő van a világon, szépek és csúnyák, fiatalok és öregek, vonzók és kevésbé vonzók stb., s ha ezek a minőségek a napi gyakorlatban nivellálódnak, egybemosódnak, éppen az „igazi” másikat nem lelhető már meg. Ez pedig – éppen a kém keresése szempontjából – veszteség. A mennyiség a minőséget nem pótolja, s nem adja meg azt az élvezeti értéket, amelyet a ritkább, de minőségi élmény biztosít.

Hedonizmusa nélkül Csáth Géza nem érthető meg, enélkül emberi aktivitása semelyik területe nem írható le pontosan.

(*Rövidre zárt racionalitás.*) Ezzel látszólag, de csakis látszólag ellentétes tulajdonságjegy Csáth „okossága”, „racionalitása”. Csáth persze csakugyan okos és, ha kellett, racionális elme volt, ez nem tagadható meg tőle. De ez az okosság/racionalitás kritikus szituációkban rendre érzelmei függvénye volt. Nem hideg, személytelen, „objektív” eszköz, hanem valami mindent relativizáló „racionális” önkény. Azaz, valójában a vágyait racionalizálta, a vágyainak adott „racionális” igazolást. A racionalitás a kritikus pontokon így rendre önmaga ellentétébe fordult, a racionális argumentáció irracionális öngazolássá változott. Ennek a metamorfózisnak paradigmaticus esete a droghasználat kialakulása és „igazolása”. Ismeretes, Csáth egy (tévesnek bizonyult) orvosi diagnózis miatt, félelmeit oldandó, szokott rá a szerhasználatra. Döntése mögött sok tudás és racionális felismerések sorozata állt. Ha nem lett volna orvos, aki számolni tudott a diagnosztizált betegség (tébécé) következményeivel, félelmei nem lettek volna olyan erősek – s főleg félelmei más reakciókat váltottak volna ki belőle. De ő orvosként tudta, hogy az orvostudomány adott szintjén mivel jár a betegség, amelyet diagnosztizáltak nála. S orvosként a félelemoldó szer hatásmechanizmusával is tisztában volt, s magához a szerhez is hozzáfért. Ez a konstelláció, félelmeitől vezérelve, egy olyan öngazoló racionális rabulisztikára ösztönözte, amely az önáltatás egész rendszerét építette ki a maga számára. Megnyugtató. Egyrészt túlértékelte a szer élvezeti szerepét, teóriát épített föl, hogy így mily sok és intenzív élményt tud

belesúríteni életébe (alábecsülve az így szerezhető élvezetek árát), másrészt azzal áltatta magát, hogy orvosként a szerhasználat negatív hatásait kordában tudja tartani. Azaz, olyan „racionális”, ám mesterséges egyensúlyt konstruált saját maga gyakorlata köré, amely, részletei racionalitása ellenére, teljességgel hamis volt. „Mindent” számításba vett, csak éppen a szerhasználat valódi – negatív, egészség- és én-romboló – dinamikáját nem. Ám ez részéről nem intellektuális hiba volt, hanem „racionalitásának” szükségszerű, mondhatnánk, eleve beépített szerkezeti következménye. A konstrukció, amelyet „racionálisan” felépített magának, szükségképpen volt rövidre zárt. A racionális elemzés áruhájában ugyanis önmaga érzelmi igazolására célirányosan szelektált érveket konstruált. A cél csak önmaga ideiglenes megnyugtatása volt, s ehhez rendelte hozzá a racionális megfontolásokat.

Ez a rövidre záródó racionalitás lelki alkatából következett. Már kamaszként is hasonló logikával teremtette meg, önmagát megtévesztve, antiszemita narratíváját. A részlet-szempontok „igazsága” és az érvelés önkénye már ekkor, lényegében gyerekfővel, jellemezte, már akkor „meggyőzte” magát valamiről, amiről úgy gondolta, hogy érdekeit szolgálja. (Az eset mögött elég jól megfogható az önképzőkori rivalizálás.) De kamaszként még szerencséje volt, az antiszemita „meggyőződés” számára nem volt igazán életbe vágóan fontos, könnyen föl tudta adni – azért, hogy „modernné” legyen. A modernség projektumában való részvétel vonzóbb, s többet ígérő volt számára, mint az antiszemitizmusba való belemerevedés.

Az más kérdés, hogy maga a modernség is, amelybe „beleállt”, hasonló logikájú konstrukciója volt, mint amelyeket a rövidre zárt racionalitás címkéje alatt írtunk le. S ezért van, hogy a modernség veszélyei iránt mindvégig védtelen maradt.

(*A modernitás sötét oldala.*) Íróként, fikcióteremtőként Csáth a modernitás aktora volt. Harmóniaérzéke (ami a diszsonancia és a konzonancia történetileg változó arányaiból jön létre) jellegzetesen modern természetű volt, a diszsonancia uralta. Ez az ő esetében nem felvett szerep, hanem spontánul létrejövő, mélyen a személyes élettörténetben gyökerező habitus volt – már próbálkozásai során manifesztálódott. E vonatkozásban szimpotomatikus, amit rövid önéletrajzában olvasunk: „Festő akartam lenni. Bizarr színkeveréseimet és elnagyoló, vázlatzerű rajzolásai modoromat azonban rajztanárom kinevelte, és elégségest adott. Annál nagyobb volt az elégtételelem, amikor egy szegedi kiállításon Rippl-Rónai pasztelleiben igazolását láttam mindannak, amit rajzolásról, festésről magamban elgondoltam. Ugyanígy jártam a dalaimmal is. Kezdetől fogva szabad atonális harmonizálást, aszimmetrikus ritmuskombinálásokat alkalmaztam bennök. Apám kijelentette, hogy amit írok, az nem zene, később azonban, amikor Budapesten először hallottam Debussyt, ugyanaz a nagy öröm volt részem, mint Szegeden, mert bizonyítva láttam, hogy amit a levegőben megéreztem (...), az csakugyan az új idők művészi kifejezőmódja, amit megsejtettem – az a modern művészet.” (Csáth 1987: 7.) Ebben az öninterpretációban érdekes lehet a kísérletezés külső megerősítése, a magas művészet affirmáló szerepe, de ennél fontosabb, hogy Csáth „ösztönösen” mit érzett kifejezendőnek. Ezt a kifejezendőt nem tanulta, nem másolta, sőt, mint példái érzékeltetik, éppen bizonyos ízlésekkel ellentétben alakította ki. Mögötte minden bizonnyal a személyes élettörténet bizonyos traumái álltak (például édesanyja korai halála), lelki háztartása ezekre a traumákra reagált. Formaérzéke, mindenekelőtt nyelvi kifejezőképessége, amely igen korán jelt adott magáról, lehetővé tette számára, hogy élményeit kibeszélje magából, s az irodalmi fikció fedezékében ezeket el is rejtsse. Íróként tehát fiktív történeteket kreált, de a fikcióban személyes lelki naplót írt. E kettősségnek, lelki háztartása szempontjából, komoly előnyei voltak: elmondhatta, amit el akart mondani, kibeszélhette rémeit, ugyanakkor, mivel „fikciót” írt, mindezt egy idegen világba transzformálhatta bele. Úgy lehetett őszinte, hogy a fikció

megvédte. E helyzetet másképpen úgy is leírhatjuk, hogy novelláiban önmagát adta, személyes írói teljesítménye „csak” az élmények nyelvi megformálására szorítkozott. Ám ha teljesítményét pusztán stilisztikainak vélnénk, tévednénk. Sikere, máig szólóan, nagyrészt élményanyagára vezethető vissza – ez volt, s ez ma is az érdekes. S az, hogy ha a fikció áruhájában is, képes volt lelki naplót adni, egyáltalán nem lebecsülendő teljesítmény – az ilyen kitarulkozásra, bármennyire is belülről fakadnak az élmények, nem mindenki alkalmas. A legtöbb ember, önvédelemből, elrejti, pontosabban elrejtteni igyekszik személyes traumáit, elhallgatja, elfojtja azokat. Csáthban azonban volt bizonyos „gátlástalanság” ezek kibeszéléséhez, s ez a gátlástalanság javára vált az életműnek. Engedte megszólalni a modernitás traumáit.

Az életmű java darabjai, az ismételten újraközölt fontos novellák így a modernitás sötét oldalát beszélik el. Nem fogalmakban, elvontan, hanem történetekben, az elbeszélés (narratíva) keretei közt. S nem mondható, hogy Csáth szégyellős lett volna, nemcsak lelki rémei elevenednek meg, de az undor, a szadizmus, a gyilkosságba, sőt az anyagyilkosságba torkolló agresszió is. A *Fekete csönd*, *A béka*, *A varázsló kertje*, *Avörös Eszti*, az *Anyagyilkosság* stb. közös eleme a lelkivé transzformált disszonancia. A novellák persze nem bűnügyi riportok, történetük fikatív, „csak” lelki realitásuk van. De ez írónak is, olvasónak is így volt jó: a fikció védte őket, ugyanakkor e biztonságot adó formában szembesülhettek azzal az élménnyel, amelyet egy nagy költő kortársa így fogalmazott meg: „lelkem alatt egy nagy mocsár, a fürtelem”.

Ilyen szempontból paradigmaticus *A béka* című novella (Csáth 1987: 27–30.). Ebben nem a szociológiai dimenzió az érdekes, sőt még az sem derül ki egyértelműen, egy álom elmesélése történik-e benne, vagy valami misztikus elbeszélést olvasunk. (Az elbeszélő záró közlése, hogy tudniillik az eset után két héttel a feleség már halott volt, az utóbbi verziót erősíti, maga az elmesélt történet azonban inkább álomtörténetként olvastatja magát.) De akár így, akár úgy olvassuk, a lényeg más: az undor s a borzalom érzéki megjelenítése. A lelki disszonancia kivetítése a béka érzéki leírásában történik meg. Először a hang tematizálódik: „A hang ismétlődik. Erősebben és erősebben. Hallatára idegeim minden szálát elállja a rettenet és a kín. Valami üvöltő, panaszos, hívó és fenyegető hang, amelyet majd végtelen messzeségben, majd közvetlen közelemben hallok, mintha az ágyam fájából és a szobabútorokból áramlana felém.” „Mintha egy *halálra kínzott kicsi gyerek* nyöszörögne. Mintha valami *kitépett szárnyú vén bagoly* üvöltene az éjszakába az elmúlásról.” (kiemelés tőlem – L. A.) Maga a béka fizikailag is az undor megtestesülése: „Egy állatot látok ott, akkorát, mint egy kismacska. Gömböcbe gabalyodva ült, és lomha mozdulattal felém fordult.” „Béka volt. De milyen béka. Soha azelőtt nem láttam olyant. Szőrök voltak a testén. A szeméből zöldes lidércfény világolt. A teste halotti bűzt terjesztett. Undok nagy szájából csak úgy ömlött a rémületes hangok áradata. Mintha valami felsőbb hatalom parancsára végezte volna pokoli énekét.” Ez a megjelenítés rémálomként is dekódolható, de olyan álomleírásaként, amelynek erős referenciális alapjai (is) vannak. A „megkínzott kisgyerek” mint analógia emlegetése alighanem a szerző gyerekkori traumájának, édesanyja elvesztésének kivetítése, a „kitépett szárnyú bagoly” mögött referenciaként pedig a szerző gyerekkori állatkínzó „kísérletezései” (s az erre visszacsapó büntudat) áll. A lényeg azonban az erőteljes lelki disszonancia kivetülése: félelem, undor, büntudat, a belső lelki inkongruencia. S ebben a lelki helyzetben, „megoldásként”, ott van az agresszió: a rémmel – a békával – való erőszakos leszámolás. Az elbeszélő, egyféle lelki *ultima ratió*ként, meggyilkolja a békát. „Villámgyorsan rávettem magam”, írja a békáról, „és rátérdeltem a hideg, undok, testére.” „Hatalmas bömbölésbe kezdett, mely oly mély és erős volt, hogy lónyertéshez hasonlíthatnám. Megrémültem, hogy a feleségem fölébred rá. Fölkaptam hát az állatot, és teljes erővel odacsaptam a konyha köves padlójához. Úgy koppant, mint egy vasgolyó, és hirtelen talpra állva, méternyi ugrással a sarokba igyeke-

zett. Tehetetlenségemben ide-oda rugdosni kezdtem, s nem engedtem, hogy talpra álljon. Zöld varangyedvet lövelt ki a teste, és ez a nyúlos, bűzös folyadék jelölte az útját. Míg így időt nyertem a gondolkodásra, megpillantottam a favágó baltát, s elhatároztam, hogy azzal pusztítom el a szörnyet.” De a béka visszatámadt: „a varangy talpra állt, és villámgyorsan nekem ugrott, éppen a nyakamra, és megharapott. // Fogai voltak. // „Leráztam magamról, és lefogtam. Reá térdeltem újra: megint az erős, nyerítő hangot hallatta. – Aztán rávágtam a fejére a balta fokával. Zöld vér freccsent az arcomra, és éreztem, hogy a tehetetlen állat micsoda óriási erőfeszítést tesz, hogy elmeneküljön. Újra ütöttem, vágtam. Földaraboltam. Levágtam a lábát, a fejét, úgyhogy a végén csak egy alakatlan, nyálas, bűzös, zöld tömeg feküdt előttem.”

A béka leírása és elpusztításának elbeszélése az irrealitásba helyezi a történetet – ez a béka nem egy természetrajzilag hiteles, szakszerűen leírt élőlény, ez egy rém, egy „szörny”. Lelki realitása van. S figyelemre méltó a béka elleni agresszió, s az agresszió (közvetett) megindoklása: itt nincs más lehetőség, mint a szörny brutális elpusztítása. A gyilkosság utáni lelki önjellemzés is ezt erősíti, mintegy igazolja: „Mikor elvégeztem rémes munkámat – föllélegeztem, úgy éreztem, mintha talán sikerült volna megvédeni enyéimet a fenyegető halálveszedelemtől. Reszketve, fázva, de megkönnyebbülve mentem vissza a hálósobába.” A szórós, undorító béka és elpusztítása, ismételjük meg, a tökéletes irrealitás világa, de a leírás, lelki értelemben, az agresszió, a gyilkosság anatómiája. A világirodalom nagy gyilkossági történeteinek variációja. S a történet két eleme ezen túl is tanulságos. Bár itt csak egy különlegesen undorító varangyról van szó, az agresszió kiváltódása, eszközként való fölmerülése önéletrajzi anticipációnak – a fikció keretein belüli főpróbájának – is tekinthető. Ez az agresszív készletés, mely egész a gyilkosságig eljut, nem fikció, hanem – Csáthra is jellemző – lelki realitás. A másik: a szerző, elbeszélői énje tanúsága szerint, tudja, hogy ez az agresszió rémes – s végső soron értelmetlen: az elhárítandó halál, hozzátartozójának hamarost bekövetkező elvesztése, megtörténik. A szörny elpusztítása nem akadályozza meg a megvédeni akart feleség halálát. A novella zárata, utolsó mondata ez: „Tudják meg tehát, hogy feleségem e nap után két hétre kiterítve feküdt.”

Egy másik, ugyancsak szimptomatikus Csáth-novella, az *Anyagyilkosság* (Csáth 1987: 50–59.) ugyanennek a disszonancia-érületnek a szociologikusabb s az önéletrajzi referencialitásról is közvetlenebbül árulkodó változata. A történet „egyszerű”, a Witman fiúk megölik az anyjukat, mert úgy vélik, nem kapják meg tőle azt a pénzt, amire szerelmük megajándékozásához szükségük lenne. A történet hideg racionalitása hátborzongató, ám a morális fékek itt leírt kikapcsolódása nincs minden szociológiai relevancia nélkül. Ez a szűkített, rövidre zárt, minden morált mellőző, nyers érdekből táplálkozó racionalitás jellegzetesen „modern” fejlemény, éles kontrasztban áll a párhuzamos civilizatorikus fejlődés vívmányaival. Az egyik, ami itt fontos, az a gyilkosságnak mint eszköznek a magától értetődő, könnyű alkalmazása. A tabu, amely az anyát mint minden ember életének kitüntetett jelentőségű szereplőjét hagyományosan védi, itt már teljesen érvényét veszti. A vágy, az „érdek” vezérli a tettet, az erkölcsi normák figyelmen kívül hagyását. Ez a tematizált agresszió megint önéletrajzi anticipációnak, előrejelzésnek is tekinthető, a szerző ösztön- és én-szerkezetének egyik stabil, mondhatnánk, konstans eleme érhető itt tetten. De mögötte ott van mintaként az önzés mint kortapasztalat. A modernitás, amely lényege szerint mindig a kapitalizmus mentális és kulturális leképezése, a legitim önzés kultúrája. Kapitalizmus (s következőképpen modernitás) az önzés uralkodóvá tétele nélkül nincs: ez az önzés egyebek közt a piaci verseny feltétele és motorja is. A morális fékek és ellensúlyok rendszere pedig törekeny s időben előre haladva egyre vékonyodó entitás – a rendszer önmagáról való, öngazoló beszéde és napi gyakorlata inkongruens. S ezt, a realitás-érék felfüggesztése nélkül, lehetetlen nem érzékelni, s Csáth érzékelté is. De ennek a „természetes” önzésnek itt speciális lelki indoklása is van. A Witman fiúk félárvák, apju-

kat már kisgyerekként elvesztették. A szereplőknek ez a szituálása közvetlen önéletrajzi referencia, inverzből. Csáthnak az édesanyja halt meg igen korán, s ez a trauma igen mélyen beépült személyisége szerkezetébe. Itt persze a történetet kódolja, a veszteséget megfordítja, itt az apa hal meg korán, s az anya lesz a racionális agresszió céltáblája. De az inverz „másik” is a traumát fixálja. A novellában az anya „mint ember: se jó, se rossz. A két fiát éppen olyan keveset csókolta, mint verte. Kevés közülük volt egymáshoz, amint az lassanként mindjobban kiderült.” S ez lelkiileg törvényszerűnek mutatkozik a novellában. Az anya „szelíd természetű és erősen önző”. A „másik”, például a gyerekei iránti emberi figyelem és az érzelmi melegség hiányzik belőle. Ezzel pedig éppen szerepe legfontosabb elemei hiányoznak belőle. Ugyanakkor az anyagyilkosság nem egyszerűsödik le az anyai személyiség szerkezeti sajátosságaira. A két fiú maga is deformált személyiség: „Kifogyhatatlanul érdekelte őket a fájdalom misztériuma. Nemegetszer megkínózták egymást is, közös megbeszélés szerint, veréssel vagy csipkedéssel. Az állatkínzás pedig komoly és természetes szenvedélyükké vált. Egész légió macskát, csibét, kacsát pusztítottak el, folyton fejlődő sajátos módszereikkel.” (N. B. *Baglyot* is kínoztak, ez a történet részletesen le is van írva a novellában. A bagolyra való utalás *A békában*, itt, az *Anyagyilkosságban* nyeri el magyarázatát!) Ebben az összefüggésben a kínokozás és a kín megfigyelése, mint egy a kínnal való kísérletezés „természetes” reakció a világban megfigyelhető közömbösögre és önzésre. Mondhatnánk: ez a saját trauma torz feldolgozása, elaborációja. Patológiás, de nem magyarázat nélküli fejlemény.

S ami különös aurát teremt az anyagyilkosság köré: a vágy tárgya nem maga a szokványos szexuális kielégülés, hanem a vágnak egy speciális, a másik kínzásával összekapcsolódó formája. Az erőszak szexualizációja. (Ennek megint megvan a maga „modern” kultúrtörténete, mondjuk Sade márkitól napjainkig, s nyilvánvaló, hogy ez a deviancia történetileg mélyen – s végzetesen – meghatározott. Csáth ezt az összefüggést részben önmagán demonstrálta, részben – fikcionálva, mesévé kerekítve – leírta.)

(*A droghasználat mint paradigmaváltás.*) Amikor Csáth, félelmétől vezérelve, rákapott a drogra, írói pályájában is fordulat következett be. A változás külső jegyei persze szembeötlőbbek. A szép reményekre jogosító klinikai tanársegéd kiszorul az egészségügyi szervezet centrumából – orvosként is marginalizálódik. A szakma peremére kerül, fűrdőorvos lesz, stb. Nem tud integrálódni a fiatal magyar pszichoanalitikus iskolába sem – Ferenczi Sándor és köre hiába küzd káderhiánnyal, Csáth hiába okos és tehetséges, hiába írja meg a korai magyar mélylélektan egyik érdekes művét, az *Egy elmebeteg nő naplóját*, egy drogfüggő „morfinistára” sem az orvosi szakmának, sem a mélylélektani iskolának nincs szüksége. „Szenvedélye” miatt mindenhol zavaró tényezővé, sőt veszélyforrássá válik. S ami mindezeknél fontosabb, az íráshoz való viszonya is megváltozik. Ezt már unokabátyja, Kosztolányi Dezső észrevette, s megírta róla nevezetes „nekrológiájában”, 1919-ben. Az ugyanis, ami addig lelki élete megírható s megírandó látenciája volt, most közvetlen, gyakorlati problémája lett. Itt nemcsak arról van szó, hogy a folyamatos droghasználat korlátozta kreativitását, intellektuális teljesítőképességét, de arról is, hogy mindennek megváltozott a státusa lelki életében. Ezt jól példázza egyik, még drogfüggősége kialakulása előtt írott novellájának és a morfinista Csáth napi életének kontrasztja.

Az 1909-ben írott *Ópium* (Csáth 1987: 90–93.) még nem a droghasználó személyes élményeinek megírása: orvosi tudás és „racionális” spekuláció hozta létre. Ebben az értelemben fikció (s persze sok mindennek megelőlegezése). Bizonyos tüneteket is leír itt (még másodkézből, autopsziás tapasztalat nélkül), de más az igazán érdekes benne: a spekuláció, a mesterséges élménymegsokszorozás megideologizálása. Mint orvos tudja, hogy a drog előrehozott halál, de nem ez érdekli, hanem az élmény koncentrációja és megsokszorozása. Az *Ópiumban* ezért leszögezi: „az apró ópiumpipa elvezet oda, ahol azért élünk, hogy él-

jünk, és semmi másért. Hiszen ez az egyetlen célja a létnek.” Filozófiája markáns: „A lét eszenciája olyan drága portéka, amelyből egész nemzedékek, évszázadok alatt kapnak – egy órát. // Aki ebbe belenyugszik, az belenyugodott abba, hogy meghaljon, mielőtt megszületett. Aki azonban valójában emberré tudott lenni, és számot vetett magával – mint méltóságához illik –, az raboljon magának mindennap tizennégy órát. Ez a tizennégy óra egyenlő négyszáz generációnak nyolcezer éves életével. De számítsunk csak ötezret. Egy nap alatt tehát ötezer esztendő élek. Egy esztendő alatt ez körülbelül kétmillió évet jelent. Föltéve, hogy az ópiumszívást mint kifejelett erős férfi kezded, és nagy gondot fordítasz testi épséged erős fönntartására – amelyet legjobb ügyes orvosra bízni –, tíz esztendeig élélhetsz. És akkor húszmillió éves korodban nyugodtan hajthatod fejedet az örök megsemmisülés jeges párnájára. // Aki ezen az áron nem mer és nem akar az örökléteből húszmillió évet – az éljen száz esztendeig, és sokasodjék meg az ő utódaiban.”

Másodkézből szerzett ismeretekből és hedonista életfilozófiából konstruált modernség-kritika ez, *ideológia*. A modern viszonyok „kritikai” meghaladása, önmegtévesztő konstrukcióban. Hübrisz, amely az élet anomáliáira akar választ adni. Maga a konstrukció a „modern” benne, az önmegtévesztés új formája. De ekkor az egész még nem több, mint szerepjáték: gondolatkísérlet és póz. A tényleges droghasználattal azonban mindez radikálisan megváltozott. Csáth szembesült a droghasználat tényleges negatívumaival, s nyilvánvalóvá lett számára, hogy a dolgok nem spekulációi szerint alakulnak: az élményhez, a rövidülő idejű élményhez fokozódó és hosszan elhúzódó szenvedések társulnak. Nem olyan szép a menyasszony, mint képzelte. S ez megváltoztatja az íráshoz, az irodalomhoz való viszonyát is. Azt a lelki látenciát, amely novellái tárgyát adta, elvesztette, a fikcióalkotás értelmetlenné (s egyre nehezebben realizálhatóvá) vált. Azt pedig, ami igazán fontos lett számára, már csak a magánhasználatra szánt öndokumentáció tudta felvenni. Ebben a műfajban, naplóiban lehetett őszinte, s ebben másodlagossá, ha nem teljesen érdektelenné vált a „művészi” megformálás. S ez az élethelyzet szövegeinek új státust adott. Már nem orvos s nem piacra dolgozó író volt, hanem saját szenvedéstörténetébe belegabalyodó, valamiképpen ezt a szenvedéstörténetet mégis rendezni és dokumentálni igyekvő, lét s nemlét határán imbolygó szenvedő ember. Ön- és közvesztélyes ember per-se, de mivel mindezt, már-már grafomán módon, dokumentálta is, az életműnek egy olyan, jellegében teljesen megváltozott korpusza jött létre, amely, mint „leolvasható” dokumentum, a modernitás sötét és titokzatos világára vet fényt.

(Vallási „megtérés” vagy „racionális” vigasztalás?) A morált fölfüggesztő célracionális képviselőinél, krízishelyzetben, elég gyakran bekövetkezik a vallásba menekülés, a vallástalan ember vallási konverziója. Valami ilyesmi, élete végső periódusában, Csáth Gézálnál is bekövetkezett. 1917/18-ban, amikor már „tudta”, orvosként kikövetkeztette (s állapota változásaiából, szervezete reakcióiból nyilván érezte is), hogy közeleg halála, a katolicizmus felé fordult. E gesztusa lélektanilag természetes, az ember végső szorultságában önmagát szereti egy nagy, végső instancia védelmé alá helyezni, nem igazán kongruens azonban alkatával, személyisége – addigi? – szerkezetével. Ami tény: 1917. december 31-én, az év mérlegét megvonva, feljegyzésében már megjelenik a „vallási komplex”: „Erősödik”, írja itt önmagáról. „Betegség alatt rendkívüli kompl[ex] öröme a Biblia, Krisztus élete stb. olvasása által. (Filótea [Szalézi Szent Ferenc műve], Magdics könyve.) Később Bougaud püspök nagy műve okoz feledhetetlen élvezeteket.” (Csáth 2017: 254.) Az orientációmódosulás ennyiből is nyilvánvaló, de figyelemre méltó, hogy a hedonizmus és „Isten szegénykéjének”, Szent Ferencnek attitűdjé nem igen egyeztethető össze, s árulkodó a vallási irodalom minősítése is, miszerint e szövegek „feledhetetlen élvezeteket” okoztak neki. A vallás mint „élvezet”-forrás?! Egy 1918. március 7-i feljegyzése ennél is tovább ment, ez már valóságos fohász, *ima*: „Nincs más menedékem, csak az Isten. Hozzá folyamodom nyomorúságos helyzetem-

ben. (...) Uram, ismét a mélységből kiáltok hozzád! Irgalmazz. Segíts! (...) Órangyalom, vigyázz reám, és könyörögj érettem az Úr trónjánál.” Stb. (Csáth 2017: 256.) Ez retorikailag nem a kalkuláló racionalitás szava, hanem az irracionális segélykérésé. De, s ez megint árulkodó, a passzus itt nem idézett részeiben azért változatlanul jelen van az alkudozás igénye és gyakorlata is (bőjtölni fog stb.), és jól érzékelhető a vallási sztereotípiákhoz való nyelvi igazodás, a retorikai mintakövetés is. Ez végső soron mégiscsak „racionális” kalkuláció, ki-egyezési kísérlet. Konverziója megítéléséhez két körülményt mindenképpen érdemes mérlegelni. Az egyik: Csáth léte végéhez közeledett, s ezt nemcsak felismerte, de bizonyos értelemben (s emberileg őszintén) le is reagálta. A *Künn ülök a kórházkertben* című, 1919. májusi feljegyzése első passzusa ez: „Künn ülök a kórházkertben. A természet szépségét roppant módon élvezem, de emellett teljesen reménytelen búcsúhangulatban vagyok. A jövő május már nem fog nekem virulni.” (Csáth 2017: 352.) Majd két nap múlva, ismét: „A természetet borzasztó fájó módon élvezem. A halálraítélt érzése ez, aki tudja, hogy nemsokára az örök sötétbe merül.” (Csáth 2017: 352.) Ez őszinte, realista helyzetérzékelés, de nem a (katolikus) hit logikája szerint való. A másik: mindeközben – érzelmileg – Csáth készült a gyilkosságra is, felesége meggyilkolására, agresszióját változatlanul kifelé irányította. S ami ennél is fontosabb, az *ultima ratio* csakugyan a gyilkosság (majd az öngyilkosság) lett számára. Mindez együtt nem a vallási hit logikájába illeszkedik. A konverzió – bármi legyen is a véleményű egy ilyen konverzióról – csak eszközszerű fejlemény volt életében. Nem „megtérés”, hanem – mondjuk így – „*racionális*” *vigasztalás*. Ugyanolyan kalkuláció állt mögötte, mint korábban, például a drog melletti opciója megszületésekor, „csak” most éppen a helyzet, a kalkuláció tárgya és perspektívája volt már merőben más.

(*Summa.*) Amit Csáth le- és megírt, az nem a mélylélektan alakulófélben lévő felismeréseinek, eredményeinek írói alkalmazása, ő maga nem mintakövető, hanem önmagát, vágyait, készítéseit kibeszélő kreatív ember. Nem esztétikai szabályok betartója, hanem szabálytalan szabályok teremtője. Irodalmilag ezért érdekes. Nem vonzó személyiség, sőt kimondottan veszélyes ember volt: az önzés és a látens, majd tényleges agresszió megtestesülése. A kultúra csak máz – igaz, színes és érdekes máz – volt rajta, mely elfedte és védte személyisége kevésbé tolerálható vonásait. Ezt írói teljesítményét elismerve sem lehet elhallgatni. Addig persze, amíg személyisége antiszociális vonásait, fikcióba átmentve, kibeszélhette s „irodalomként” jeleníthette meg, mindez jórészt korlátok közt maradt, legitim elbeszélésnek számított. Amikor mindez gyakorlatilag is patológiás fejlemény lett, gyakorlata még mindig megmaradt az önsorsrontás körében, s így még, ahogy mondani szokás, „elment”. A végkifejlet azonban nagyon drámaian alakult (gyilkosság, öngyilkosság), s ez a vég visszamenőleg is negatív indexszel látta el történetét. Nem érdemes kertetelni: Csáthban, a magánemberben is, az írói életműben is a modernitás sötét oldala mutatkozik meg. Ám azzal, hogy ezt a sötét oldalt – saját eltévelyedései és szenvedései történetét – novellákban is, majd napló formában rögzített öndokumentációban is megjelenítette, *leolvashatóvá, hozzáférhetővé tette* a nem kívánt, de *létező tapasztalatok egy olyan körét*, amelyet enélkül csak sokkal nehezebben, áttételeken keresztül lehetne fölismerni. S ez, ha igazolást nem is ad életére, a nevéhez köthető szövegekpuszt fontossá teszi. Utólag, már túl emberi tragédiáján, amikor ő maga már csak szövegekben létezik, ez a tapasztalat jelentős történeti relevanciával bír. S ma, a modernitás kései szakaszában, e tapasztalat felismerése és világos átlátása talán még fontosabb is, mint eredeti kontextusában volt. Mai recepcióját nagymértékben erősíti, hogy a modernitás sötét oldala nála csaknem mindvégig átesztétizált formában jelent meg, a disszonancia, sőt a borzalom is összekapcsolódott a szépséggel, „esztétikaivá” – novellává, rajzzá stb. – szublimálva. Csáth halála utáni gyors elfelejtése, a magyar kultúrából való kiesése, majd, évtizedek múltán, „váratlan” és sokak számára meglepő reneszánsza egyaránt ide vezethető vissza.

JEGYZET. Írásom, jellegéből adódóan, nem hurcolja magával a Csáth-szakirodalmat, s nem is bibliográfiai kalauz. (Az életmű bibliográfiáját lásd: Dér Zoltán: *Csáth Géza-bibliográfia*. Újvidék, 1977, Fórum.) Csak a legszükségesebb művekre hivatkozik, minde-
nekelőtt magának Csáthnak műveire. – Bár viszonylag kis terjedelmű, az életmű legfonto-
sabb darabjait közreadja az első érdemi válogatás: *Elfeledett álom*. Csáth Géza válogatott
művei. Vál., szerk. Vargha Kálmán. Bp., 1987, Kozmosz Könyvek. Vö. még: *Mesék, amelyek
rosszul végződnek*. Összegyűjtött novellák. Bp., 1994, Magvető. *A muzsika mesekertje*.
Összegyűjtött írások a zenéről. Bp., 2000, Magvető. – Az orvosi mű: *Egy elmebeteg nő nap-
lója*. Sajtó alá rend. Szajbély Mihály. Bp., 1978, Magvető. – Cikkei: *Rejtelmek labirintusában*.
Összegyűjtött esszék, tanulmányok, újságcikkek. Bp., 1995, Magvető. – A naplók előbb
Csáth szűkebb pátriájában, a Vajdaságban jelentek meg, a szakma számára hozzáférhetel-
len szövegforrásból: *Napló (1897–1909)* Szabadka, 2005, *Napló (1900–1902)*. Szabadka,
2006, *Napló (1903–1904)*. Szabadka, 2007, *Napló (1906–1911)*. Szabadka, 2007. Valamennyi
az *Életjel* sorozatban. Újabbán, a naplók közgyűjteménybe kerülését követően, kontrollált
kiadásban: „*Méla akkor: hínak lábat mosni.*” Naplófeljegyzések 1897–1904. Sajtó alá rend.
Molnár Eszter Edina és Szajbély Mihály, Bp., 2013, Magvető–PIM, *Úr volt rajtam a vágy*.
Naplófeljegyzések és visszaemlékezések 1906–1914. Sajtó alá rend. Molnár Eszter Edina
és Szajbély Mihály. Bp., 2016, Magvető, *Sötét örvénybe süllyedek*. Naplófeljegyzések és visz-
szaemlékezések 1914–1919. Sajtó alá rend. Molnár Eszter Edina és Szajbély Mihály. Bp.
2017, Magvető. – Levelei: *1000x ölel Józsi*. Családi levelek 1904–1908. Szabadka, 2007,
1909–1912. Uo. 2008, 1913–1919. Uo. 2008. (Mindhárom kötet az *Életjel* sorozatban.) – Ma
már hozzáférhető Csáth rajzai is: „*Csak nézni kell ezeket a rajzokat*”. Csáth Géza földesi
naplórajzainak és rajzfüzetének atlasza. Szerk. Ágoston Pribilla Valéria et al. Szabadka,
2011, Szabadkai Városi Könyvtár. – Unokafivérének meghatározó jelentőségű nekrológja:
Kosztolányi Dezső: Csáth Géza betegségéről és haláláról. *Nyugat*, 1919. 16–17. sz. – Bóka
hivatkozott emléke: Bóka László: *Válogatott tanulmányok*. Vál., szerk. Sík Csaba. Bp., 1966,
– Megjegyzendő, hogy Csáth írásainak jelentős része ma már sok egyéb kiadásban és
elektronikus formában is hozzáférhető. – Csáth-értelmezésem, értelemszerűen, jelentő-
sen befolyásolta a freudi mélylélektan, amelynek irodalma mára áttekinthetetlenül dűz-
zadt, s így itt csak egyetlen műre, egy folyóirat-különszámra utalok: *Emberismeret*, 1935. 1.
sz. („A pszichoanalízis mellett és ellen”). Ebben Thomas Manntól Wilhelm Reichig fontos
értelmezések sora olvasható. Modernitásfelfogásomhoz, egyebek közt, lásd könyvemet:
Irodalom és modernizáció – kollíziós szerkezetben. Szeged, 2017, Quintus.

AZ OSZTÁLYOZÓK ÉS AZ OBSKURANTISTÁK

(*Samuel Beckett a hatalomról*)¹

„Meg sem kísérelem megvilágosítani neked, nincs energiám önmagamnak sem megvilágosítani. Ösztönös tisztelet legalábbis azíránt, ami valóságos, és természete szerint nem világos. Aztán, amikor mindez valahogy átmegy szavakba, az embert obskurantistának nevezik. Az osztályozók az igazi obskurantisták.”

(Samuel Beckett)²

1930. november 14-én a huszonnégy éves Samuel Beckett a dublini Trinity College Modern Language Society felkérésére különös előadást tartott. A *Le Concentrisme* címre hallgató eseményről némi visszafogottsággal számolt be közvetlen jóbarátjának, Thomas MacGreevynnek. „Felolvastam egy dolgozatot az M. L. S.-ben, egy Jean du Chas nevű, nem létező francia költőről – magam írtam a verseit. Néhány napig ezzel szórakoztattam magam.”³

A pszeudo-manifesztum egy ismeretlennek a szerzőhöz írott, Jean du Chas-ról és annak haláláról beszámoló levelével kezdődik. „Uram! Ön az első, aki érdeklődik e hülye alak iránt. Alábbiakban közlöm önnel mindazt, amit tudok: a halála előtti napon, Marseille-ben ismerkedtem meg veled, helyesebben szólva akkor erőszakolta rám ennek az ismeretségnek fölöttebb kellemetlen terhét. Egy sötét zugkocsmában akaszkodott rám, ahol hetenként kétszer tökrészegre szoktam inni magam, mivel akkoriban megvolt még ez a kitűnő szokásom.

– Maga – mondta – elég hülyének látszik, ezért ébreszt bennem minden mértéken túli bizalmat. Végre – (ihletett kiszólásain mit sem változtatok) – végre és első ízben botlom ilyen nagy állatba, aki, ha a szememnek hinni merek, tökéletesen nélkülözi az értelemnek még a szikráját is, és tökéletes, úgyszólván isteni nulla...”⁴

Mindez minden vázlatossága ellenére jól érzékelhetően megfelel Beckett két évvel később írt, s végül csak halála után, 1992-ben megjelent regénye, a *Meglehetősen jó nőkről álmodom* világának, a kiismerhetetlenség, a szándékos következetlenség és követhetlenség prózájának, a folyamatos kommentárok, önkomentárok, elveszések retorikájának. Mint Beckett megjegyzi: „Ebben a történetben minden összefüggés, Istennek hála, a véletlen műve csupán.”⁵

¹ Részlet a szerző készülő könyvéből, amely *Faustus Afrikában* címmel 2018 őszén jelenik meg a Magvető Kiadónál.

² Samuel Beckett levele Mary Manning Howe-hoz, 1936. december 13., in: *The Letters of Samuel Beckett*, I: 1929–1940, szerk. Martha Dow Fehsenfeld–Lois More Overbeck–George Craig–Dan Gunn, Cambridge UP, 2009, 782; magyarul lásd Mihálycsa Erika: Út valahonnan. Samuel Beckett levelei, 1929–1940, *Lító*, 2010. január, 395.

³ *The Letters of Samuel Beckett*, i. k., 55; Romhányi Török Gábor: „A művészet [...] tökéletesen érthető és tökéletesen megmagyarázhatatlan.” Samuel Beckett első francia írása elé, *Magyar Napló*, 2003/3, 30; uo., az ő fordításában: *A koncentrizmus*, i. k., 31–33.

⁴ Uo., 31.

⁵ Samuel Beckett: *Meglehetősen jó nőkről álmodom*, ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Orpheusz, 2001, 105.

S valóban, egész munkásságában szerepet játszott a mesterség pusztá birtoklásának rutinná válása, az esztétikai kiürülés miatti aggodalom. Ez tűnik fel a korai könyv számos esztétikai, irodalomelméleti fejtegetésében, így Balzac-kritikájában is: „Balzacot olvasni annyit tesz, mint befogadni egy kloroformmal tompított világ benyomását. Ő abszolút ura az anyagának, csinálhat vele, amit akar, előre láthatja és kiszámíthatja a legapróbb viszontagságot is, megírhatta előre a könyve végét, mielőtt akár csak bele is kezdene az első részbe, mert minden teremtményét felhúzható bábuvá változtatta, és bízhat benne, hogy ott maradnak, ahova tette őket, és az általa megválasztott irányba és sebességgel mennek, ha éppen úgy akarja.”⁶

A koncentrizmus ismeretlen levélírójának rövid története a kiszámíthatatlanság mókája. A keretes szerkezet szerint az alkalmi ismerőse, Jean du Chas által ráhagyott kéziratokról való gondoskodás immáron a Trinity College-ban felolvasást tartó, kiemelkedő képességű, ígéretes jövő előtt álló Beckett dolga lenne. „Már csak az van hátra, hogy messzemenő sajnálkozásomnak adjak hangot, amiért e nemes óhaj nem teljesült, és biztosítam önt, uram, rokonszenve, valamint mélységes megvetésemről. Aláírás.”⁷ Azaz a felolvasás egy pszeudotalálttárgy, egy *hamis ready made*, a fiktív Jean du Chas hagyatékának története, értelmezése volt. Beckett (ki)talált hőse „egyetlen, törvénytelen fia egy belga váltóügynöknek, aki 1906-ban, még a gyermek születése előtt halálozott el, bőrbetegség következtében, anyja pedig Marie Pichon, egy toulouse-i nagy varroda masamódlánya – a Saint Sernin-székesegyház vörös árnyékában született, 1906. április 13-án [nem mellékesen Beckett saját születésnapján – Gy. P.] déli tizenkettő előtt, a gyászba borított óramutatók lelassulása okán.”⁸

Jean du Chas 1928. január 14-én halt meg, egy kis marseille-i szállodában. („Igazán vicces ez a város, túlnépesedett, dagályos és érdektelen faunájával”⁹ – áll Jean du Chas szövegében.)

„Éz az üres és töredékes élet, amint egyetlen forrásból, emberünk naplójából kibontakozik, tökéletesen lapos, nincsenek kiemelkedő pontjai...”¹⁰ Jean du Chas azonban, Beckett leírásában, sorról sorra változik át: „Kizárt kizáróként vág át a társadalmi elemek, anélkül hogy megítélné... »Túlnépesedett fauna« – mindössze ennyit tudott a társadalomról... Ilyen volt az élete, egyéni élet, mert ő volt az első egyéniség az egyiptomi expedíció óta.”¹¹

Beckett – ne feledjük, a felkérés a Modern Language Societytől származott – *franciául tartotta felolvasását*.¹² Az évtizedeken át lappangó szöveg végül csak 1984-ben jelent meg nyomtatásban, azaz részben alkalmi írásról van szó. Ugyanakkor Jean du Chas nem csupán epizodista volt: feltűnik a *More Pricks than Kicks*¹³ című szövegben is. Mint azt Jean-Michel Rabaté a *Think, Pig!* című könyvében¹⁴ pontosan nyomon követi, a szöveg tele van

⁶ Uo., 95.

⁷ *A koncentrizmus*, i. k., 31.

⁸ Uo.

⁹ Uo., 32.

¹⁰ Uo.

¹¹ Uo.

¹² Beckett saját kétnyelvűségéhez, s ezzel szoros összefüggésben Írországhoz való viszonyáról lásd Emilie Morin: *Samuel Beckett and the Problem of Irishness*, London, Palgrave Macmillan, 2009; Mihálycsa Erika recenzója Morin könyvéről: *Dangerous Neatness of Identifications*, *Hungarian Journal of English and American Studies*, 17(2011)/1, 181–192; Phil Baker: *Beckett's Bilingualism and a Possible Source for the Name of Moran* in: Molloy, *Journal of Beckett Studies*, 3, 2, 81–84.

¹³ A cím – lefordíthatatlan – utalás Szent Pál megtérésére (ApCsel 9,5): „And he said, Who are You, Lord? And the Lord said, I am Jesus whom you persecute: you to kicks against the pricks.” Azaz, a cím önmagában is a cenzúra elleni fordulat. Vö. John P. Harrington: *The Irish Beckett*, Syracuse, New York, Syracuse UP, 1991, 37.

¹⁴ Jean-Michel Rabaté: *Think, Pig! Beckett at the Limit of the Human*, New York, Fordham UP, 2016.

francia irodalomtörténeti utalásokkal, s ugyanakkor a szójátékok, jelentésformáló egybe-
csengések is erősen alakították.¹⁵

Félreérthetetlenül performanszról, a fiatal, okkal *tudósnak vélt* művész Írország első szá-
mú egyetemén végrehajtott avantgárd akciójáról volt szó. Ez éppoly kivételes az egyetem,
mint a két háború közti avantgárd felől nézvést. A koncentrizmus *íróniája tehát kétfelé vág*.
Részben az egyetemi kultúra radikális kritikájáról volt szó, s ugyan nyilván felmerülhetett a
gyanú, hogy Beckett úgymond megteveszti, átveri a kollégáit, utóbb azonban mondogatta:
mindenki tudta, hogy az előadás – minimum – ironikus. „Beckett szívesen elméncdedett,
megint csak a képzeletére hagyatkozva, különösen, hogy franciául írhatott. De abban is élvez-
zetét lelte, hogy – itt, és később is oly sokszor – kifejtheti a nézeteit a kollégáinak és a hallga-
tóknak arról, hogy az igaz művészetnek semmi köze a karteziánus »tisztán és elkülönítetten«
elvéhez, hanem végső soron a megmagyarázhatatlan zavaros vizeit kavarja fel. Sokáig úgy
tartották, hogy Beckett előadását annak idején komolyan vették. »Dehogysis« – így Beckett.
– »Mindenkinek pontosan tudta, hogy svindli.«¹⁶ Ugyanakkor nem bizonyos, hogy az egyetemi
normákat mindez kivételesen sértette. Ez így ment a protestáns Trinity College-ban.

A katolikus University College Dublin ugyancsak kivette a részét – nevezzük így – az
egyetemi élet radikális dadaizmusából. Flann O'Brien és barátai méltó társai voltak Beckett
íróniájának, sőt az övük talán gyilkosabb is volt. Az O'Brien szerkesztette, 1934 augusztusa
és 1935 januárja között megjelent, *Blather* ('duma') című lap első számában félreérthetle-
nül foglalt állást az új Ír Szabadállam jellegzetes pátoaszával szemben. „Íme, itt a Blather.
Amikor főhajtással bemutatkozunk, viselkedésünkben keresve sem találni majd szerviliz-
must, szolgálai tetszeni vágyást. Szentelen, elfajzott alakok vagyunk. Rátartiak, mint a
pulyka, és hiúk, mint a páva. A Blathernek minden mindegy [...]. Nincsenek elvei, becsü-
lete, szégyenérzete. Pellengérré állítjuk a megvesztegetés és korrupció elősegítését, a kép-
mutatás és álszentség burjánzását a közéletben, a divatossá váló mellébeszélést és a meg-
veszekedett szölamokat, a kapzsiság és a kamatos kamat dicsőítését.”¹⁷

¹⁵ „Beckett a Trinity College Modern Nyelvek Társasága tagjai előtt olvasta fel 1930-ban írt esszéjét.
Az ötletet talán az École Normale Supérieure-ben úzótt »tréfák« (a diákok bohóckodásai, illetve
kimódoltabb, otromba viccek) ihlették, mint ahogy az is lehetséges, hogy a szürrealisták kitalálta
átverések sugalmazták, például Duchamp alteregója, Rose Sélavy, akit egyidejűleg Robert Desnos
is a magáénak vallott. Ennek az írónak a megalkotásával, akinek neve a *Több fricska, mint rúgás* Du
Chas-ját idézi fel, a »Le Concentrisme« elhatárolódik a francia irodalomkritika modorosságától.
A hamis életrajzban Beckett a Duchamp-féle trágár humorról tesz tanúbizonyságot, egy szöveccel
– »les cons sont tristes« (a pinák szomorúak) – vezeti be az új tételt: »Vous allez vous appeler les
Concentristes.« („Con” éppannyira jelentheti, hogy 'idióta', 'seggfej'; például „Avoir l'air con”,
nem 'pinának néz ki', hanem kb. 'hülye feje van'.) „Ebből a szélhámoskodásból is kiténik, milyen
szívós és hajlékony, mennyire találékony volt Beckett franciatudása. Intenzitásban ez a svindli
vetekszik a Murphy-féle elmés túlzásokkal és leleményes bolondságokkal. Du Chas, aki egy na-
pon született Beckett-tel, mintegy az író parodisztikus alteregójaként tűnik elének ebben a Gide
szatirikus komédiáit, a *Mocsarak* szórakoztató dekadens-ábrázolatait és a *Vatikán pincéi* vígjátéki
fordulatait idéző paródiában. Beckett Paul Valéryt is megemlíti, mint olyan író, aki »ellentmon-
dást nem tűrően cincálgat bármit, amit nem is olvasott«, ahogyan azt bölcs könyvében Pierre
Bayard is megerősíti. Du Chas valójában mindenütt ott van, olyan Beckett számára, mint Borges-
nek a maga hasonmása, Pierre Ménard, [...] »Discourse of the Exit« (Értekezés a kijáratról) című
művében, amelyben a tudományos nyelvezetet »visszavezeti az obszécúra« (*reductio ad obscenum*);
Du Chas Proustot sem kíméli: Proust sosem fújna orrot reggel hat óra előtt vasárnaponként!” The
Morality of Form – A French Story, in: Rabaté: i. m., 184.

¹⁶ James Knowlson: *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, New Delhi, New York,
Sydney, Bloomsbury, 1996, 328.

¹⁷ *Blather is here*. Blather I:1, in: Flann O'Brien: *Myles before Myles*, szerk. John Wyse Jackson, London,
Palatin, 1990, 96–97; *An Impudent Scoundrel Unmasked!*, Blather I:3 (November 1934), uo. „Nem
véletlenül neveznek bennünket »Írország kegyetlen komédiásainak«. Ami azt illeti, a világon

Beckett szövege nem volt kevésbé gyilkos. Ugyanakkor nem megalázta, úgymond becsapta reménybeli kollégáit, hanem társtettesekké avatta őket, hiszen együtt alakították az egyetemi beszéd rituáléját, ő olvasott, s azok hallgatták, tehát elfogadták a hallottakat. Beckett igen tömören fogalmazott, s nem lehetett könnyű eldönteni – talán neki magának sem –, hogy miként ironizál. A modern irodalmi kánon leírása ellenállhatatlan erejű paródia – és egyben persze kritika. „Raszkolnyikov, Rastignac és Sorel orcája veritékével a szentháromságot a napi ízlés szerint alakítja egyenlő szárú háromszöggé vagy fallikus szimbólummá, ahogy tetszik, elvtársak. Mindenkiné a maga pöcegödkrét. Ibsen bizonyítja, hogy igaza van. Renan kimutatja, hogy téved. Egybeesés. Anatole France szarik az egészre.”¹⁸

Rachel Burrows 1931-ben, tizenkilenc évesen hallgatta Beckett *igazi* óráit, 1982-ben pedig egy beszélgetésben felidézte emlékeit, és ez a sokszor idézett, valóban forrásértékű visszaemlékezés elég félreérthetetlen: Beckett azt tanította, amit írt. „Az a legfurcsább, hogy miket szeretett akkor, és miket ír manapság. Dosztojevskijjel kezdte az előadásokat; számára ő jelentette a *clair-obscur*-t, a »sötétben mozgó árnyalakokat«, később pedig úgy érezte, Proust és Gide is ezen a vonalon járt, hiszen ők sem torzították el a valóság érthetlenségét. Balzacot persze utálta. Gyűlölte, amit hólabdaeffektusnak nevezett, vagyis azt, hogy az ember mindig olyasmit tesz, aminek okai, okai, okai és további okai vannak, úgyhogy az egész úgy, ahogy van, végtelenül következetes [...]. A művész maga állandóan változik, az alkotása pedig folyton alakul. Innen a készítés, hogy rendet vágjunk ebben a felfordulásban, de nem úgy, hogy bábokat hozunk létre és azokat mozgatjuk, vagy fantáziálunk, mint a romantikusok.”¹⁹

Az irodalmi gépezet által felzabált valóságnál, az érzéki tapasztalatokat eltüntető perspektivikus rendnél, az irodalmi matematikánál előbbre való az inkohereus realitás. Beckett évezedeken át visszatérő kérdése a végesség és a végtelenség tapasztalatának megfelelően a realitás határainak meghúzóása volt; az intézmények által megszabott határt egyszerűen nem tartotta figyelembe veendőnek, s ezt okkal tekinthetjük a kiismerhetetlen személyesség melletti hűségnek, ha tetszik, irodalmi lázadásnak. Michel Foucault 1970. december 2-án, a Collège de France-ban tartott székfoglaló előadásának első bekezdése stílusában idézi fel Beckettet; a másodikban, nagyon is érthetően, anélkül hogy megemlítené a szerző nevét, a szöveg címét, már használja is. „Szerettem volna, ha mögöttem egy másik hang (amely már régóta beszél, jó előre megkettőzve mindazt, amit mondani fogok) ezt mondaná: »*Folytatni kell, nem tudom folytatni, folytatni kell, tehát folytatom, ki kell mondani a szavakat, amíg csak el nem fogynak, ki kell mondani őket, míg rám nem találnak, és el nem mondanak engem, különös büntetés, különös bűn, folytatni kell, talán már mindez meg is történt, talán már elmondták nekem, talán már elvittek a történetem küszöbére, az ajtó elé, amely a történetemre nyílik, csodálkoznék, ha kinyílna...*« Azt hiszem, sokakban él a vágy, hogy ne kelljen elkezdeniük a beszédet, legszívesebben mindjárt a diskurzus túloldalán lennének.”²⁰ A diskurzusok, mondja Foucault, *kizáró* eljárások, így a *tilalom a józanság és az örültség szembeállítására*, az igaz és hamis ellentétére, pontosabban a mindezt fenntartó intézményekre vonatkozik. Így az irodalom diskurzusa is, s

senki sem hív minket »Írország kegyetlen komédiásainak.«” Lásd még Joseph Brooker: *The Man in the Hat, Modernism/modernity*, Vol. 17, No. 1, January 2010, 233–238.

¹⁸ *A koncentrizmus*, i. k., 32.

¹⁹ S. E. Gontarski–Martha Fehsenfeld–Dougald McMillan: Interview with Rachel Burrows, Dublin, Bloomsday, 1982, *Journal of Beckett Studies*, 11–12(1989), 6–15.

²⁰ Michel Foucault: A diskurzus rendje, in: Uő: *A fantasztikus könyvtár. Válogatott tanulmányok, előadások és interjúk*, vál., ford. Romhányi Török Gábor, Budapest, Pallas–Attraktor, 1988. A Beckett-idezet – ugyancsak Romhányi Török fordításában – *A megnevezhetetlen* utolsó oldaláról származik: Samuel Beckett: *Molloy – Malone meghal – A megnevezhetetlen*, Budapest, Magvető, 1987, 541 (Világkönyvtár).

mindezeknek a példátlanul radikális elutasítása, amely valóban egy huszonnégy évesen megtartott performansztól egészen az életmű végéig jellemző habitusnak tekinthető, a tilalmi intézmények és fogalmak, gépezetek és hálózatok visszautasításának szövege olyan magatartást idéz, amely évtizedeken át az övé volt.

Messze nem egyértelmű azonban, hogy mindezt besorolhatjuk-e az általa is ismert avantgárd stratégiák közé.²¹ Beckett – egyetlen, nem jelentéktelen kivételtől eltekintve²² – nem vett részt az avantgárd mozgalmakban, így az 1928-ban Párizsban tetőpontján álló szürrealizmusban sem, nota bene – nem mellékesen – a dadaizmus akkor és ott már halott volt. Személyes kapcsolatai nyilvánvalóan voltak, de az nem jelentett elkötelezettséget. Az 1930-as dublini „móka” számos hasonló mozzanat, az alteregó rafinált használata ellenére eltér a dadaizmus, tehát a klasszikus avantgárd eljárásától, azaz a valódi talált tárgy műalkotással emelésének provokációjától, Duchamp 1917-es New York-i eljárásától.²³ S nem pusztán arról volt szó, hogy Jean du Chas Beckett teremtménye, s nem pusztán a szó átvitt értelmében, ahogyan a Duchamp alteregójának, Richard Muttnek a műalkotásaként nézendő *Forrás*, azaz egy piszoár, hanem az *ellenállás és a kritika* stratégiáiról. Duchamp kiismerhetetlennek tűnő, s hatásos diskurzus- és intézménykritikája mögött az avantgárd játékszabály: a kívülállás főlénye állt, tehát egy *elit szubkultúra megvetése az elfoglalandó intézmények* iránt.

Beckett beláthatóan bonyolultabb intézmény- és identitáskritikai játékszabályt követett, illetve teremtett. Ő nem kívánt az irodalmi élet bennfentese lenni, amint a kulturális ipar hivatalos kívülállója sem. Nem kívánta követni annak az elitnek a kultúráját, amelybe beleszületett, s amelyben élhetett volna bátran. Igazán rossz véleménnyel volt a korszak Írországról; a cenzúratörvényről 1934-ben, a *Bookman* című folyóiratnak álnéven, azonosíthatóan írott esszéje szigorú és gyilkos iróniával megírt, s hosszú évtizedekig kiadatlan írás volt. „A gondolkodás sterilizálása és a szemét apoteózisa jól összeillik” – szölte a szövege, annak a habitusnak megfelelően, amelynek öngyilkos paródiája volt du Chas életrajza is.

Így végül a két szöveg 1984-ben együtt (!) jelent meg a Ruby Cohn szerkesztette *Disjecta* című kötetben.²⁴ Beckett politikai doktrína- és ideológiamentes kívülállása²⁵ egyetlen percre sem jelentette azt, hogy döntő kérdésekben, mint például a francia ellenállás ügyében, ne tudta volna, hol van a helye. Beckett „teljes egészében” idézi a koncentrizmus manifesztumát:

„Gyermekeim, zsenge lantnokok, szakadatok el anyátok langy emlőitől és figyelmizzatek szavamra! Tudom, hogy tíz év múltán már nem lesz más gondotok, csak az, hogy a szellemem kedvére tegyetek. Márpedig szellemem hányatott sorsú lesz.

²¹ Vö. Peter Fifield: „I am writing a manifesto because I have nothing to say” (Soupault): Samuel Beckett and the interwar Avant-garde, in: *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, szerk. S. E. Gontarski, Edinburgh, Edinburgh UP, 2014, 172. Fifield az általa dadaistának tekintett Philippe Soupault-szöveget egybejelölti, -olvassa Beckett híres, *Három párbeszéd*-ből való mondatával: „Kifejezni, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel kifejezni, nincs miből kifejezni, nincs kifejezőerő, nincs kifejezési vágy, még ha van is valami kifejezési késztetés.” Beckett mondata Tal Coat festészetére utal vissza, amelyről amúgy elég rossz véleménye volt.

²² 1932-ben Jean Arp, Carl Einstein, Eugène Jolas, Thomas MacGreevy, Georges Pelorson, Theo Rutra, James J. Sweeney és Ronald Simon társaságában aláírta a *Transition*-ban megjelent *Poetry is Vertical* című manifesztumot.

²³ Francis M. Naumann: Fountain, in: *Recurrent, Haunting Ghost. Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp*, New York, Readymade Press, 2012, 70–82.

²⁴ *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett*, szerk., előszó Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1994; Mihálycsa Erika: Dangerous Neatness of Identifications, i. k.

²⁵ Az épp létrejött, 1922 óta önálló Írországnak, melyet 1937 szeptemberében egy levélben „kurvátlan kupleráj”-nak („whoreless kip of country”) nevezett, nem volt úgymond hú fia. Lásd *The Letters of Samuel Beckett, I: 1929–1940*, i. k., 599–600, magyarul lásd Mihálycsa Erika: Út valahonnan. Samuel Beckett levelei, 1929–1940, i. k., 72.

Minden okom megvan rá, hogy ezt higgyem. A heves, szenvedélyes és áldozatos ragaszkodás, amelyet tűz atyámuram tanúsított a merkúrium sójával szemben, nem visz titeket közelebb a célhoz. Kedves gyermekeim, nem kívánom én scala santa helyesléseteket, sem tyúkudvar-halhatatlanságokat. Csupán itt és most biztonságosan le akarom fektetni programotok alaptételeit. *Koncentristáknak* nevezitek majd magatokat. Ezt én mondom nektek, én, a koncentrizmus feltalálója, én, a pocakdús Buddha. Ekképp szóltok majdan kortársaitokhoz: – Jean du Chas, rendünk jeles alapítója, a koncentrizmus föltalálója, a pocakdús Buddha, egy belga váltóügynök egyetlen törvénytelen és posztumusz fia, akinek anyja félig német, félig toulouse-i masamódlány, meghív titeket, tutti quanti, egy geológiai-vallási ünnepségre, amelyen pukkadásig zabálhatjátok magatokat a szent táplálékkal, mely kartézianus lencséből és szintétikus házmesterekből áll. – E ponton rövid szünetet engedélyeztek nektek, majd így folytatjátok: – A Du Chas-i költészet egy mondat réstésztá elnyújtása, amelynek elágazásai szétnyílnak, *nyitnikék, házmester úr*, fölbomlanak megszelídíthetetlen kapitányunk homlokráncolgatásai hatására, aki, hajh bizony, szintén megélte a maga Svédországot. Az ő személyében üdvözöljük – és azzal tisztelünk meg titeket, hogy felhívjuk szíves figyelmeteket, cselekedjete hasonlóképpen – az *Értekezés a kijáratról szerzőjét*, mely mű a házmesterlakás és az összes házmester langyos párájában fogant, a novecentleschi kemence közvetlen tőszomszédságában. Végezetül pedig vágjátok arcukba a következő meghatározást: *A koncentrizmus a lépcsőre irányított prizma*. Nos hát, kedves gyermekeim, itt a kiáltványotok. Olajozzátok meg jól! Isten veletek, gyermekeim, és jó étvágyat. És most visszaadlak bennetek anyátoknak.”²⁶

Du Chas szövege nem egyszerűen pamflet, nem pusztá irónia, nem csak vicces, és végképp nem nevetséges. Utalási hálózata bonyolult, a kortárs avantgárd paródiájának mintázatát adja, ugyanakkor önmagában véve teljesen abszurd.

Nem ismerek más, olyan hatású és nagyságú életművet, mint Beckettét, amelyből teljes mértékben hiányzik az önelégültség, a magabiztosság, a rutin, a fölény – ugyanúgy, mint az alázat, a hívó szelídsége, erőszakmentessége, tehát a hit, amely *amúgy* oly sokszor tárgya a Beckett-szövegnek, de soha nem az evidencia normái szerint az. *Akoncentrizmusban* Beckett „idézi” Jean du Chas egy apokrif Proust-levelét a reggel hat óra előtti orrfújás lehetetlenségéről. Nem sokkal kevésbé kíméletlen Beckett „maga” a Proustról írott könyvében. „Az egyén egy állandó áttöltési folyamat gyűjtőedénye – áttöltés egy jövő idejű, renyhe, fakó és egyszínű folyadékot tartalmazó edényből egy másik edénybe, mely múlt idejű, az órák tüneményei által felkavart és sokszínűsített folyadékot tartalmaz.”²⁷

A dublini felolvasás nem pusztá epizód volt, ellenben az utóbb történetek fényében bizvást érthetjük a Beckett későbbi munkásságában visszatérő kérdés, a „ki beszél” első megjelenéseként. A performansz összes szereplője Beckett kreatúrája volt: a közönséggé tett hallgatóság, az ismeretlen levélíró, a levél főszereplőjeként felléptetett Jean du Chas, és végül ő maga is. 1930-ban ezek a szövegben pontosan elválasztható szerepek nyilvánvalóan a hangzó beszédben, illetve a performanszban fontos szerepet játszó hangsúlyokban és mozdulatokban torlódtak egymásra. Az író-narrátor-szereplő szövegeinek egybejátszása, a kiismerhetetlenség jellegzetes struktúrái, amelyek aztán eltérő mértékben, de áthatották Beckett egész életművét – és amelyek Beckettet éppúgy megkerülhetetlenné tették Maurice Blanchot, mint Michel Foucault²⁸ számára –, a doktrína nélküli, azaz szö-

²⁶ *A koncentrizmus*, i. k., 33.

²⁷ Samuel Beckett: *Proust*, ford. Osztoivits Levente, Budapest, Európa, 1988, 11.

²⁸ Russel Smith: The acute and increasing anxiety of the relation itself’ Beckett, the Author-Function, and the Ethics of Enunciation, *Beckett Today /Aujourd’hui*, 18 (2007)/1, 341–357.

vegen kívüli, normatív esztétikai elveket nem ismerő irodalom és művészet alapkérdéseire vezetnek vissza. Az önazonosság, a bizonyosság határainak egymásra rakódása, azaz a diskurzusok külső kényszerének, meghatározottságának nem engedő írás egyszerre van jelen Beckett több esztétikai szövegében.

1937 júliusában levelet váltott²⁹ az év januárjában Potsdamban megismert német szerkesztővel, Alex Kaunnal, aki egy, a Faber and Fabernél kiadandó Joachim Ringelnatz-kötettel kapcsolatban írt Beckettnek. A válasz Beckett esztétikai nézeteinek egyik első és legfontosabb összegzése: minden udvariaskodás nélkül közli, hogy az 1934-ben meghalt berlini kabarészerzőnek és festőnek a náci által az elfajzott művészethez sorolt munkássága egyszerűen nem éri meg a fáradságot.³⁰ „Nem kételkedem abban, hogy Ringelnatz rendkívül figyelemreméltó ember. Költőként azonban minden bizonnyal Goethe véleményén lehetett: Inkább a SEMMIT írni, mint semmit sem írni.”³¹ Beckett nyilván nem véletlenül tekintett el a Goethe-szöveg kontextusától – a regényben Charlotte arra kéri férjét, Eduardot, hogy egy semmitmondó levéllel hárítsa el a náluk nyugalmat és munkát remélő kapitány szándékát, miszerint náluk kíván lakni egy ideig. Azaz az általa ironiával kezelt „Titkos Tanácsos Úr” mondatát általános szentenciaként idézte. S ennyivel a maga részéről – csakúgy, mint Charlotte – elintéztnek vélte a dolgot, de aztán nekilátott, Ringelnatz szidalmazásán túl, esztétikai magyarázattal szolgálni. Beckett németül írt Kaunnak, s ebben a kontextusban, eljövendő levélváltásukat figyelembe véve merült fel a nyelv kérdése. „Valóban egyre nehezebb, sőt értelmetlenebb lesz számomra a hivatalos angol nyelv használata. Az anyanyelvem egyre inkább fátyolként áll előttem, amelyet szét kell tépnem, ha hozzá akarok férni a mögötte rejlő dolgokhoz (vagy a semmihez). Nyelvtan és stílus. Szerintem ezek éppolyan jelentéktelenek már, mint egy biedermeier fürdőruha vagy egy úriember tántoríthatatlansága. Maszk csupán. Remélhetőleg eljön az idő, ahogy jobb körökben hál’ istennek már el is jött, amikor a nyelvet akkor használják a legjobban, ha a legcélzatosabban rosszul használják.”³² Számos, Beckett kétnyelvűségét értelmező kritikus, illetve azt mitizáló szöveg okkal tekinti ezt a levélrészletet úgymond ősforrásnak, kiindulópontnak: a nyelv váltásra Beckettnek valóban nem a művészet stilisztikai, művészet-történeti kánonoknak megfelelő megújításához volt szüksége; sokkal inkább az önmagához való viszonyát megújítandó, azaz a *valósággal való szerződési* radikális nyíltságának megőrzéséhez. Az idegen nyelv által ígért idegenség, azaz távolság az, ami egyben lehetővé teszi, hogy azt *rosszul* használjuk. Függetlenül attól, hogy miként ítéljük meg a kétnyelvűség/többnyelvűség gyakorlatát, belátható, hogy ez Beckett egyedülálló radikalizmusának kiindulópontja, illetve technikai alapja: az önreflexió nem fogalmi, nem doktrinális, nem kritikai/politikai, hanem *mondattani, akusztikai, ritmikai, fonetikai* kérdés egyaránt.

A levél következő bekezdését Beckett a zene és a festészet mögött elmaradt irodalom tételével indítja (s ennek képzőművészeti vonatkozásaira őt magát követve még visszatérnek), ugyanakkor az itt használt zenei példa a saját költészetére éppúgy érvényes, mint a

²⁹ A levél németül íródott, lásd Samuel Beckett Alex Kaunnak, 9/7/37, in: *The Letters of Samuel Beckett*, I: 1929–1940, szerk. Martha Dow Fehsenfeld–Lois More Overbeck–George Craig–Dan Gunn, Cambridge UP, 2009, 512–516, uo. angolul: 517–520; magyarul lásd Romhányi Török Gábor fordításában, in: Mihálycsa Erika: *Út valahonnan. Samuel Beckett levelei, 1929–1940, Látó*, 21. évf. 1. sz., 2010. január, 64–66.

³⁰ Ringelnatz nem teljesen ismeretlen a magyar olvasók előtt, verseit Weöres Sándor, Majtényi Erik, utóbb Győrei Zsolt fordította.

³¹ Vö. a *Vonzások és válassztások* első fejezetének utolsó mondatát (Vas István fordításában): „És mégis – felelte Charlotte – szükségesebb és barátságosabb sokszor semmiséget írni, mint semmit sem írni.” *Goethe szépprózai művei*, Budapest, Európa, 1983, 142.

³² Lásd Mihálycsa Erika: *Út valahonnan. Samuel Beckett levelei, 1929–1940*, i. k., 65. (A fordítást egyes pontokon módosítottam.)

prózaí szövegek folyamatos polifóniájára. „Van talán valami oka, amiért a szöfelület szörnyen önkényes anyagisága nem oldható föl, amint például a hosszú, fekete szünetek zablják föl a hangfelületet Beethoven 7. szimfóniájában, úgy, hogy oldalakon át nem észlelhetünk egyebet, mint a csend mérhetetlen szakadékain át kanyargó, lépten-nyomon akadozó, szirtjeit összekötő hangösvényt?”³³

Mint arra Mihálycsa Erika is rámutat, Beckett a csend, azaz a „hosszú, fekete szünetek” jelentőségét nagyon komolyan vette; s hogy mit is jelentett számára az esztétikai anyagban magában felismerhető politika, azt egy 1934-es levél Furtwänglerre vonatkozó része mutatja a legvilágosabban. „Mr. Furtwängler, mint jó náci, nem tűrheti a titkokat, és ahogy előadta ezt a zenét, az olyan volt, mint egy főtt tojás, vagy, ha úgy tetszik, egy belemondítás. Az utolsó tételt úgy játszotta, mintha csak egy kivételesen elegáns Ständchen volna [...]. Nemcsak hogy úgy állig gombolta azt a szegény szimfóniát, hogy majdnem megfojtotta, de azt is megengedte magának, hogy ellássa egy színes gomblyukkal. És benne mivel, az Isten szerelmére? Egy Würstchennel.”³⁴

A csend eltüntetése, a hamis folyamatosság által keltett látszatra, tudniillik hogy a mimézis meghatározta irodalom képes leírni és kifejezni a valóságot: minderre Beckett valóban rosszul reagált. A szavakhoz fűződő gúnyos viszonyt szavakkal ábrázolhatnánk, és a szavak közti szünetek, az egyértelműségek felbomlása, szakadása, a mondattan, az irodalom, a szöveg kontinuitásának megtagadása a lehetséges válasz. A folyamatosságot ígérő írás és a csendre, a szünetre semmit sem adó beszéd egyaránt magára hagyja a hangzó ént, megfeledkezik az elhangzás kivételességéről, egyediségéről, lezártágáról: a kimondott mondat utáni csend a végesség és a visszavonhatatlanság keretét teremti meg, amint a kép terének kitöltése, zárt univerzumának megteremtése, tehát az absztrakció és az absztrakt expresszionizmus illúziója is innen ered, ugyanis hogy magától értetődően, a diskurzusok hierarchiája által garantáltan létezik a befestett sík felület szakrális tisztelete. Francis Bacon ennek az illuzionista folytonosságnak a radikális tagadását teremti meg a festészetben ugyanúgy, mint David Bomberg, Frank Auerbach, Leon Kossoff vagy Chaïm Soutine. A realizmus politikáinak alapkérdése a *folyamatosság*, a magátólértetődőség politikájának problémája.

Mindenesetre a Kaunnak írott levél utáni évek a gyakorlati cselekvéssel, és nem a cselekvés iránti elfojtott vagy reménytelen izgalommal teltek. Beckettnek a háború utáni – szégyennel birkózó, újrászabandó intellektuális frontok közt élő – Franciaországban, egy másik világban kellett eligazodnia, miután végigcsinálta az ellenállás különböző formáit, különböző terekben.

A *Három párbeszéd* 1949-ben jelent meg a *Transition* című folyóiratban,³⁵ akkor, amikor már napvilágot látott Emmanuel Lévinastól *A valóság és árnyéka* és Jean-Paul Sartre *Mi az irodalom?* című tanulmánya. (Ráadásul az utóbbiból egy rész korábban a *Transition*-ban is megjelent.) Kérdés, hogy ez a három írás 1947 és 1949 között miként állt össze egyetlen alakzáttá, és valóban összeállt-e; s más kérdés, hogy mit jelentenek ma egymás mellett, ennyi évtized után. Sartre 1947-es tanulmánya az *elkötelezett irodalomra*, tehát az erős kommunista kultúrpolitikára adandó válasza, a *Les Temps Modernes*-ben megjelenített baloldali álláspont lehetőségét határozta meg: tehát kombattáns írás volt éppúgy, mint a korszak magyarországi művei, elméleti szövegei is. Az új társadalmi valóság megteremtése egyben az értelmezési zónák kijelölését, a diskurzusok intézményeinek meghatározását is jelentette, az autentikus válasz kijelölését a náciizmus utáni világra. Sartre visszautasította

³³ *The Letters of Samuel Beckett*, I: 1929–1940, i. k., 178–184; Mihálycsa Erika: Út valahonnan. Samuel Beckett levelei, 1929–1940, i. k., 75.

³⁴ Uo., 68.

³⁵ Magyarul lásd Samuel Beckett: Három párbeszéd három festőről, ford. Romhányi Török Gábor, *Nagyvilág*, 1991/9, 1303–1309.

a normatív, a jelentéseket rövid pórázon tartó, elkötelezett irodalompolitikát és esztétikát, de egyértelművé tette, hogy az írás felhívás. Írni tehát annyi, mint „felfedni” a világot, és ugyanakkor feladatul tűzni a nemes lelkű olvasónak. „Vagyis az írás révén mások tudatához folyamodunk, hogy *lényegesnek* fogadtassuk el magunkat a lét totalitása számára, s közbeiktatott személyek által éljük át ezt a lényegiséget. [...] a művet tehát úgy határozhatjuk meg, mint a világ képzeletbeli bemutatását, amennyiben ez az emberi szabadságot igényli.”³⁶ Sartre ugyanúgy, mint Lukács, a művészetet a szabadság birodalmának megteremtéséért folyó küzdelemnek tekintette, de ez a megoldás nem volt konszenzuális. Lévinas például nem úgy vélte, hogy a művészet a civilizáció legmagasabb rendű értéke; elkötelezetlennek tekintette, „amely csak egy hely a sok közül az emberi boldogságban”.³⁷

Ebben a nyilván utólagos és valóban konstruált kontextusban Beckett és a társszerző Georges Duthuit párbeszédének politikai súlya érzékelhetetlen, s épp ez volt az író szándéka. A *Transition* előző számában megjelent egy rész Sartre *Mi az irodalom?* című szövegéből, azaz a Beckett számára távoli elképzelés a művészet kifejezési „funkcióiról” azt érzékeltette, hogy a szövegek egymás közvetlen szomszédságában voltak.³⁸ A párbeszéd paródia, önkritika, ám azt, amit Massonról állít Beckett, nem nehéz önmagára érvényes elvárásnak is értenünk. „Szerintem nem valószínű, hogy Masson az efféle foglalatossággal valaha is bármi mást csinálna, mint amit a legjobbak, vele együtt, már megcsináltak. Talán arcátlanság megkockáztatnom az állítást, hogy nem is akar mást. Rendkívül értelmes észrevételei a térről a birtoklás ugyanazon tudatát árasztják, mint Leonardo feljegyzései, aki a *disfizionéről* (rombolásról) szólva tudja jól, hogy számára egyetlen részlet sem megy veszendőbe. Ezért bocsássa meg, hogy most is, csakúgy mint amikor az egészen más Tal Coatról beszélünk, visszatérek ahhoz az álmaimban élő művészethez, *amely a lebírhatalatlan szegénységet vallja magáénak, és büszkesége tiltja a közlés és befogadás bohóctréfiáját.*”³⁹ A Bram van Velde festészetét elemző párbeszédben a szöveg visszatér az ábrázolás, a kifejezés paradoxonához. „S. B.: A tehetetlenségre kárhozott ember helyzete, aki képtelen cselekedni, esetünkben festeni, mivel kénytelen festeni. A tehetetlenségre kárhozott ember cselekedése, aki képtelen cselekedni, de cselekszik, esetünkben fest, mert kénytelen festeni. G. D.: Miért kénytelen festeni? S. B.: Nem tudom. G. D.: Miért képtelen festeni? S. B.: Mert nincs mit festeni, és nincs mivel [...] Van Velde elsőnek szállt szembe ezzel az esztétizált automatizmussal [...] ő az első, aki elfogadja, hogy művésznek lenni annyit tesz, mint kudarcot vallani, vagyis a művész világa a kudarc, és ha ettől megfutamodik, akkor áruló lesz, vagyis mesterember, javakkal sáfárkodó iparos. [...] És tudom, hogy e szörnyűség elfogadható konklúziójához már csak az hiányzik, hogy ebből az új szolgaságból, az előbbieket elfogadásából, *a kudarchoz való hűségéből*, új tárgyat csináljunk, a reláció, a cselekvés új elemét alkossuk meg, a cselekvésképtelen cselekvést, amely kénytelen cselekedni és ekképp kifejező cselekvést hajt végre, még ha önmaga lehetetlenségét, a kénytelenített képtelenséget fejezi is ki.”⁴⁰

A szegénységet magáénak valló és a „kudarchoz való hűség”-et megtapasztaló művészet az, amelyet a realizmus politikái közül különösen relevánsnak tekintek, s amely nem jelent mást, mint azokat a választásokat, amelyek a rendezett hozzáférés, megszólalás,

³⁶ Jean Paul Sartre: *Mi az irodalom?*, ford. Nagy Géza, Budapest, Gondolat, 1969, 73–75.

³⁷ Emmanuel Lévinas: *A valóság és árnyéka*, ford. Babarczy Eszter, *Nappali Ház*, 1992/2, 12.

³⁸ Jean-Michel Rabaté: Beckett's Masson: From Abstraction to Non-Relation, in: *The Edinburgh Companion*, i. k., 131–152. Rabaté tanulmányából világosan kiderül, hogy a háború utáni Párizsban milyen sűrű volt az a háló, amelyben az avantgárd, az absztrakt festészet és a kortárs politika találkozott, együttműködött. Beckett marginális kívánt maradni, távol a közegtől, s valóban: még pár évig marginális is maradt, míg aztán meg nem teremtette a saját terét.

³⁹ Három párbeszéd három festőről, i. k., 1305. (Kiemelés tőlem – Gy. P.)

⁴⁰ Uo., 1307–1309.

elhallgatás és elhallgattatás, némaság és elnémítotttság, a kiválasztottság és kiválóság, a hatalom újraosztása, s a folyamatosan újratermelő katasztrófa között húzódnak meg. Ennek a politikának, illetve esztétikai politikának vannak direkt válaszai Franz Fanontól Guy Debord-on át Peter Weissig, Bretontól Sartre-ig, illetve Ulrike Meinhofig – az ellenállás formáinak és normáinak cselekvésre szólító kultúrájától a nagy elbeszélések regisztrációjáig. S ott vannak az ábrázolás normáinak visszautasítására tett kísérletek a normák vezérelte, normatívitást teremtő narrativitás esztétikai kritikáiig, amelyek mindig megtérnek a valósághoz, amely nem művük tárgya, hanem amely a művük maga; amely nem művük célja, hanem amelynek művük az anyaga, a kiismerhetetlen, elviselhetetlen lét, a szegénység, a kiszolgáltatottsággal való azonosság. Ahogy Celan 1958-ban, Brémában elmondott beszédében olvassuk: „A veszteségek közepette csupán egy dolog maradt elérhető, közeli és élő: a nyelv. Igen, a nyelv élő maradt, mindenek ellenére. De át kellett mennie saját válasznélküliségén, át kellett mennie a szörnyű elnémuláson, át kellett mennie halált hozó beszédek ezer sötétjén. És átment mindezen, de nem volt szava arra, ami történt; de átment a történeteken. Átment, és azután »földúsulva« újra napvilágra léphetett.”⁴¹ *Ami a realitás maga*, ugyanaz a nyelv által teremtett, ha tetszik, ajándékozott idegenség, amiről Beckett írt Alex Kaunnak, s mindössze az élettörténetek kérdése, hogy Celan az egyik *saját* anyanyelvéhez tért vissza, ha van ennek a kifejezésnek itt bármi értelme. S még abban az évben hozzátett valamit a brémai beszédhez a nyelv elháríthatatlan többértelműségéről és pontosságáról.⁴² Akár Beckett is írhatta volna.

A realizmus politikái óhatatlanul a szakadozott, fragmentális, mindig újragezdődő valóság felismerésének eltérő útjaihoz, lehetőségeihez vezetnek, s nem sok kínosabb esztétikai normarendszert ismernek, mint a metakonstrukciók megállíthatatlan áradatát, a túl- és agyonbeszéltség ellenőrizhetetlenségét, azaz a valóság szerkesztettségének, retorikájának, sosem-volt mivoltának, a végtelen tükörfolyosók metaforájának szó szerint vételét.

Van az elveszettség, a hontalanított és elveszejtett élet, a végeesség és a végtelenség közti kiismerhetetlen; a felismerés, hogy az nem Isten szabad ege, hanem az üres végtelen, a folyamatosságát veszített tapasztalati tér riasztó üressége és közelsége, a mindenkinek

⁴¹ Paul Celan: Beszéd Bréma szabad hanzaváros irodalmi díjának átvétele alkalmából 1958-ban, ford. Schein Gábor, *Műhely*, 1993/4, vö. Talmud Hagiga 14b. „...a szent tekercek megfejtésének kertjébe léptek az írástudók. Közülük egy meghalt, a másik megőrült; a harmadik, nevezetesen Ahér (tulajdonképp 'Másik', az állítólag a kereszténységre áttért tanaita, Elisa ben Abuja gúnyneve) »tépdetni kezdte a fiatal hajtságokat« (tudniillik hitehagyottá vált, és tévpatokat terjesztett). Rabbi Akiba volt az egyetlen, aki bement épségben és kijött épségben.” Ruzsacz István: Egy hasonlat, *Különbség*, 2004/1, 79–108: 99, lásd http://acta.bibl.u-szeged.hu/8473/1/kulonbseg_2004_001_079-108.pdf (letöltve 2017. november 21.).

⁴² Paul Celan: Válasz a párizsi Librairie Flinter körkérdésére (1958), in: Uő: *Collected Prose*, New York, The Sheep-Meadow Press Riverdal-on-Hudson, 1986, 15.: „Önök szívélyesen érdeklődnek a jelenlegi munkáimról és a terveimről. Ám ezzel egy olyan szerzőhöz intézik kérdésüket, akinek eddigi publikációi három verseskötetre szorítkoznak. Ha tehát a tényekhez valamelyest hű akarok maradni, csakis költőként igyekezhetem választ adni. A német költészet, úgy gondolom, más utakon jár, mint a francia. Bármennyire is jelenvalóak a hagyományai, amelyekben benne áll, komorabb emlékezettel, kétségesebb horizonttal nem is beszélhetné a nyelvet, amelyet néhány csökönyös fül, úgy tűnik, még mindig vár tőle. Nyelve józanabb, tárgyyszerűbb lett, nem bízik a »szépben«, megpróbál igaz lenni. [...] Ebben a nyelvben, a kifejezés elháríthatatlan többértelműségét is számításba véve, a pontosság válik fontossá. Ez a nyelv nem változtat át semmit, nem »poetizál«, megnevez és kimond, megpróbálja kimérni az adott és lehetséges dolgok terét. Természetesen sohasem maga a nyelv, a pusztán nyelv működik, hanem mindig csak egy létének sajátos hajlásszöge alatt beszélő én, amely körvonalait keresi és a tájékozódás lehetőségét. De vajon nem távolodtam-e el túlságosan a kérdésüktől? Ezek a költők! Végül is mit kívánhatnánk nekik egyebet, mint hogy egy napon végre képesek legyenek papírra vetni egy rendes regényt.” (Schein Gábor fordítása – köszönet érte.)

kijutó testi pánik, a gyász értelmezhetetlensége és az idő kíméletlensége; *van* a valóságnak egy olyan közelsége, amely innen van az ideológián. Van, hogy nincs tovább, hogy a nem-értés, a *je ne sais quoi* az egyetlen válasz, amikor nincs többé sem tagadás, sem állítás, csak a megkezdhetetlen és befejezhetetlen mondat, a fennakadt lélegzet és az elfordult tekintet, a kapkodó és a lassú és tétova mozdulat, amikor a valóság az, hogy az már nem a mi birtokunk, amint az idő sem a mienk többé.

S Á N D O R I V Á N

FÉNYVÁLTOZATOK – SÖTÉTSÉGBEN

Napló a másvilágból 2.

Szederkényi Ervin emlékének

Szederkényi Ervin 1987. február 21-én halt meg. Januárban küldtem el a *Jelenkornak a Napló a másvilágból* című írásomat. Nem tudom, olvashatta-e még Szederkényi. Csordás Gábor jelentette meg a februári számban.

(Az elhallgatásokat kioltó fény) Akkoriban gyorsultak a változások Európában, az országban. Úgy éreztem, mintha kapuban állnék, s próbálok átjutni a küszöbön.

Harmincegy év után is ilyen érzéssel olvasom újra a régi írást. De az is ösztönzött arra, hogy hasonló címmel, de most 2. számmal írjak *Naplót*, hogy nemrégiben álomban egy kapu előtt láttam magamat. A küszöbön túlról sugárzó fényben a hátam mögül kiáltást hallottam, „így volt”, a fényből meg suttogást, „így van”.

A korszakváltozások páros kérdése ez, gondoltam felébredve. Előkerestem az egyik régi dossziémból Eva Raupp-Schliemann illusztrációjának másolatát. A *per* elhíresült kilencedik fejezetéhez készítette. Azt a pillanatot ábrázolja, amikor a kapu előtt várakozó árnyéka a küszöbön túlról sugárzó fényben már olyan hosszú, mintha az alak már nem is önmaga volna, hanem az elválaszthatatlan múltja. A támaszkodó láb az árnyéksávban, a lépő a küszöb felett a levegőben. Átjut-e? Josef K. válasza közismert: „...a hazugságot avatják világrenddé”.

A harmincegy év előtti írásomat Céline szavaival kezdtem. Csak az marad szörnyű bennünk, meg a földön, s talán az égben is, írta, amit nem mondott ki senki, csak akkor nyugszunk majd meg, ha semmit sem hallgatunk el. Hozzátettem: súly a lelkeken, hogy olyan nagy írótól idézek, akit a második világháborúban tanúsított magatartásáért Franciaországban perbe fogtak és elítéltek. De sokféle csele van a létezésnek, írtam, Céline kollaboráns volt, regénymondatai azonban pontosak: akkor nyugodhatunk csak meg, ha nem hallgattunk el semmit.

A napokban olvasom, hogy a tudtommal legnevesebb francia kiadó, a Gallimard kiadni készült több mint hetven év után Céline antiszemita írásait. Az általános felháborodásra a kormány is közbelépett (érdemleges példa). A kiadott nyilatkozat szerint: „Franciaországban a rasszizmus nem vélemény, hanem bűncselekmény. Céline pamfletjei nem irodalom, hanem felhívás a gyűlöletre, megvan a kockázata, hogy erősíti az előítéletet.”

A Gallimard elállt az újrakiadástól. Vezetői tudták, hogy egy nagy író műveinek értéke és az író erkölcsi értéke nem mindig esik egybe.

(*A szembenézés ragyogása*) A *Jelenkor* előző, nyolcvanhetes januári számában jelent meg Mészöly Miklós *My Jo* című dialógusa. Két öreg, egy nő és egy férfi közös úton, sejtetően a halál felé: „Merre menjünk most a nagy kivilágításban?... a nap dolga, hogy fényes legyen... csak a fény uralkodik, más szóba se jöhet...” Fogják egymás kezét. Mintha a nagy fényesség nem is az utolsó előtti pillanatok kivilágítása volna. Inkább a múltból induló, véget nem érő utazás egyik szakaszának látomása, amelyben együtt élnek át a múltjukat, a jelenüket és a sejtető jövőt.

Mintha haladna velük egy atlétatermetű ősz férfi. Szólna is hozzájuk: „Szembenézni a nappal, a jelen idővel.” A két bandukoló mintha erre a biztatásra emelné fejét a fény felé.

„Egy pillanatra sem szabad hátrat fordítani a tűző napnak, a megváltás egyetlen lehetséges dimenziójának – írja másol Mészöly –, amiben epikum és történelem, gondolatok és filozófiák végre megkaphatják a maguk autentikusságaikat. Addig azonban pokol a jelen idő és vereség minden előlegezett remény.”

A két öreg szavaiból úgy tűnik, tudják, hogy útjuk „nem autentikus” a múltjuk nélkül.

A nyolcvanas évek elején írta Mészöly a dialógus első változatát. A kelet-közép-európai história világában, amelyről sokan beszéltek (Bibó István, Szűcs Jenő), amelyről nemrégiben mondta Földényi F. László Radics Viktóriával folytatott beszélgetésükben, hogy mifelénk a hagyomány *gyökérzete sérült*, semmi nincs soha egyensúlyban.

Ezen a ponton nem kerülhető meg, hogy ebben kereshetők a rendszerváltás sikertelen mivoltának okai is: a gyökérzet sérültségében, az egyensúly örökös hiányában, vagyis abban, hogy a lakosság évszázadok óta nem ismerhette a demokratikus létformákat, magatartásokat, mentalitásokat, az új kormányzatok pedig a demokratikus országhirányítás szisztémáit-tapasztalatait. Ama kapu előtt várakozó támaszkodó lába soha nem állt szilárd talajon, mindig mocsárban, posványban. Mészöly *ilyen* ontológiai-história terepen ösztönzi emberpárosát, hogy nézzenek szembe a tűző nappal, a múltat is magával hurcoló jelen idővel.

(*Camus fényárnyékai*) Camus-nél az izzó fény azt világítja meg, hogy az abszurditás nem a világban, nem is az emberben, hanem egymáshoz való viszonyukban van.

Miközben Meursault anyja koporsóját kíséri, az ég már tele van napfényvel, érezhető a súlya, ha lassan megyünk napszúrást kapunk, viszont ha sietünk, megizzadunk, viszont ha sietünk, megizzadunk, hallja a menetben. Később már a tengerparton a napfény majdnem merőlegesen hull a homokra, „s a tenger szinte már tűrhetetlenül ragyog... az egész part vibrált a napfényben... úgy éreztem, minden meginog, az ég egész szélében megnyílik, s tüzest hullat a földre”. Négyyszer ló az izzásban heverő testre, s megérti, hogy „leombolta az egész nap egyensúlyát”.

Az egyensúlyvesztés pillanatában kezdődött el minden, gondolja később a börtönben.

Camus a létezés egyensúlyának „kizökkenéséről” ad hírt. Ez önmagában *nem* abszurditás. Az ember nincs külön az egyensúlyt nélkülöző világtól, s a világ sem az egyensúlyt veszített embertől. De itt az egyensúlyt veszítő világ és az egyensúly nélküli ember azért összekapcsolhatatlan, mert Meursault nem a világgal, hanem a benne élő fel nem ismert „valakivel” próbál kapcsolatot tartani. A „külső” fény ráhullik, de mindaz, ami „belül” idegen, árnyékban marad.

Camus másféle fényt is ismer. Olyant, amelyik megkísérli oldani az „egyensúlyvesztés” abszurditást. A *pestis* Rieux doktora ismeri a felelősségérzetet. Az epikai ábrázolás hitele itt megegyezik a sziszüphoszi gondolattal, mely szerint: „Dmitrij Karamazov kérdése, »Miért?«, továbbra is fel fog hangzani, de a sötétség mélyén elkerülhetetlenné válik egy világító fény”. Rieux felismeri ezt, és azt is, hogy a bacilus azonban sohasem pusztul el, és eljő a nap, amikor „a pestis az emberek szerencsétlenségére és okulására felébreszti majd a patkányait”. Amiként, tehetjük hozzá, a huszonegyedik század második évtizedében.

(*Mészöly fényárnyékai*) Béládi Miklóssal beszélget 1968-ban. „Állandóan foglalkoztat valami belső egyensúlyvesztés, pontosabban több-énűség... a két véglet állandóan bennem van.” Béládi a „figyelmeztető hasadásra” hívja fel a figyelmet, amelynek következményeként a művészet nem tehet semmit és mégis életmegváltást hozhat. Mészöly válasza: „A kettő nem elválasztható.”

A „belső egyensúlyvesztést” akár camus-i hatásnak is tekinthetnénk. Ez idő tájt írja *A világoosság romantikája* című esszéjét: „Képzeld el, hogy egy fal nélküli vaksötét térbe keskeny, de annál vakítóbb fénysáv hasít bele. Camus hősei ilyen fénysávban élnek.” De ebben a sávban ugyanakkor a „dolgozók” árnyékában is élnek, mert Camus alakjai „lázasának gyökere igazi ontológiai megrendülés”.

A humanista korszak értékvilágának, fogalmainak elenyésztését az irodalom már száz éve felismerte. Regényben Prousttól, majd Kafkától indul a sorozat (Woolf, Camus, Broch, Beckett, Claude Simon, Bernhard, Sebald). A magyar irodalom más úton járt sokáig. Mészöly „korrigált”, tartotta nyomukban a lépést. Camus mellett leginkább Beckett-tel foglalkozott. Megérezte, hogy végjátékaiban a pislákoló értelem nem tud kihunyni. (*A játszma végében*: „Önnek tudnia kell, hogy milyen lett a föld...”; a *Godot*-ban a végső elindulás pillanatában az állva maradás.) Beckett figurái az utolsó pillanatokig térképezik magukat, írja erről.

A maga alakjait is az egyensúlyvesztés időterében értelmezi. Szörényi Lászlónak mondja 1979-ben, hogy az atlétát... egyrészt a teljesítmény görcse, másrészt a tisztaság egyfajta etikai görcse motiválja; Saulus a maga tisztaságesszményébe bezárkózva építi személyes világát, de ugyanakkor – mondja – a „másik útra” térve a közösségben való megvalósítás vágya vezet.

Ez hajtja Mészölyt, amikor megírja *A negyedik út* cím alá rendezett esszesorozatát. Akkor is, amikor nem kíván lemondani politikai közvetítő szerepéről és az egységes nemzettudat lehetőségeit keresi: „... a nemzettudat tartalmi reformja nélkül nincs terápia... ez azonban a reformkor szellemi műhelymunkáját igényli”.

Mindeközben nemcsak önmagával ütközik. Vitájukban Nádas Péter mutat rá arra, hogy egy nemzetnek nem lehet ugyanúgy tudata, mint az egyénnek, mert a nemzet nem egy test. Nádas joggal vitatja a közvetítői szerepet is: ellentétes szándékok között, ha azok nem egyenrangú értékvilággal rendelkeznek, a közvetítés meddő kísérlet marad.

Mészöly 1990 őszéig nem adja fel. Megjelenik Csoóri Sándor *Nappali holdja*. Mészöly másnap kilép az Írószövetség elnökségéből. Az elvárási horizont „fénye” és a tapasztalat „árnyéka” közötti egyensúlyteremtés lehetősége elenyészett. Ezekben a hetekben idéztem korszak-naplómban Szabó Zoltánnak az emigrációból küldött egyik üzenetét: „Minden országban az szabadul fel, ami van. A demokrácia tulajdonképpen nem tesz mást, mint formába, napfényre hozza azt, ami egy társadalomban rejlik”.

Mészöly rövidesen besétál a Helikon Kiadóba. Átadja a korábban már megjelent *Elégia* című hosszúversének átdolgozott gépiratát. Négy száz számozott példányban jelenik meg – az egyiket dedikációjával özööm.

Az *Elégia* recepciója a prózát versre cserélő poétikai váltással foglalkozott. Más a lényeges. Az *Elégia* búcsú a humanista kultúrakorszak fogalmaitól, összegzése mindannak,

ami Mészölyt egész pályáján foglalkoztatta. Mindig vágyódott a *kívánatosra*, de ez nem homályosította el előtte a *valóságot*. Az *Elégia* sorai ebben az egyensúlykeresésben hullámzanak: „Tehát mégsem / s hozzá a kivésett, mégis... ülj várásban Herceg / és álmodd a valót... Mert ekképpen van minden Herceg / Késő mondani mást”.

Eva Raupp-Schliemann illusztrációjának kapujában látom őt köztes helyzetben. A küszöb előtt támaszkodó lábbal még a történelmi-kulturális-metafizikai váltás árnyékában, a másikkal már az áradó fényvel megvilágított reményben.

Búcsúja óta a tapasztalat uralja az elvárást.

(*A betűk átragyogása a romokon*) Borges ír arról, hogy az Alef a Szent Könyvek első betűje: az átmérője két vagy három centi, de benne van a világűr, nem kicsiben, hanem eredeti térfogatában. Egyik versében megjelöli Spinozát, amint elvonulva a rettenettel teli korától a gyémántját csiszolja. Borges leírásában a csiszolt gyémántok hasonlóak az „Alefekhez”, amelyek sorozatában ott van a világegyetem eredeti térfogatában.

Lapozom Ország Lili albumait. Romfalak. Nem nyíló kapuk. Korok, kultúrák pusztulásának jelei. A *Labirintusok angyalokkal* címűn az angyalszárnyakról fény árad, de a labirintusok sötétben maradnak. Az *Írások a falakon* címűn az Alef-betű megvilágítja a sötétséget. A *Pompeji falak* címűn a romok felett világító ikonok.

Ország Lili képein mindent áthatolhatatlan falak vesznek körül: útonlét a fenyegetettségbe zárva. Minden elemi részecskében ott van a jelen lévő múlt.

(*Fénytelen sugárzás*) 2007 júliusában meghalt Ingmar Bergman, ugyanaznap Michelangelo Antonioni. Véget ért az európai film aranykora, írtam akkoriban. Földényi F. László továbbmegy. Filmelemzésében a kulturális korszak változásának mintázatát is adja. A *melankólia dicsérete Filmsíró* című fejezetében végigvezet azokon az évtizedeken, amikor a film a második világháború után még kultúrateremtő tényező volt, elemzi, miképpen halványult el ez a hatása filmiparrá válásában, amelyben a fő szempont az eladhatóság. A korábbi szakaszban, írja, még születtek olyan filmek, amelyek az emberi sorsról beszélve Európa sorsáról is szóltak. Aztán az ipar, a sikervágy egyre jobban érvényesült: „... amit ma filmnek nevezünk, annak túlnyomó része a valódi emberi hiányt, a metafizika iránti eredendő éhséget mesterségesen ébresztett álhiányok sokaságával takarja el”. Vannak még nagy filmek, de magányosak, nincs széles körben kultúrateremtő erejük. Haneke, Ray Anderson, Jeles András, Lars von Trier, Tarr Béla, Wenders filmjei, írja, valami ellenében születnek, utóvédharcosok, „úgy tesznek javaslatot a transzcendencia visszanyerésére, hogy közben tisztában vannak a világállapot megkerülhetlenségével... a megelőlegezett pusztulás mögé is betekintenek, s ezt a régi nagy európai hagyomány tükre elé állítják”.

(*A sötétség megvilágítása*) A történelem angyalának tekintete Walter Benjamin szavaival egyetlen katasztrófát lát, amely szüntelen romot romra halmoz. A szellemi rámutatások az elmúlt háromnegyed évszázadban három korszakváltó fordulatra koncentrállhattak.

1. A második világháborúban a hajótest ingása olyan erős volt, hogy a legjobban felerosított lámpások is felborultak; olyan méretű volt a szenvedés, hogy itt maradt, nemcsak fizikai, drámai erejével, de metafizikai jellegével is; ezért az ember arra kényszerül, hogy felelősséget vállaljon nemcsak azért, amit tett, amit tenni szeretne, hanem azért is, amit önmagáról gondol; a hagyományos értékek veszélybe kerülnek és szétmállnak egy korszakban, amit morálon túli korszaknak nevezhetünk, amikor a történelem szakadéka olyan nagy, hogy jut benne hely mindenkinek, mert a civilizáció is, az élet is törékeny, a múlt pedig egy halom törmelék egy olyan jövő küszöbén, ami ismeretlen; a mindennapi élet minősége és a kultúrák különbözősége, a más népek különösségének felismerése soha

nem volt ilyen brutális. (Kivonat André Malraux, Karl Jaspers, Paul Valéry írásaiból. Forrás: *Korunk szellemi körképe*, Occidental Press, Washington – 1961.)

2. Az ezredfordulón általánosan ünnepelt államalakzatok jöttek létre a kelet-közép-európai országokban, miközben a szélsőségek új változatokban ütötték fel a fejüket; a történelem valóságának helyére a médiában, az informatikai hálózatokban megjelenő képek léptek; mindent elárasztott a szimuláció, a haladást egyre inkább a bomlás váltotta fel; eltűnt a különbség jó és rossz, igaz és hamis között; elhalványult a szabadság, az emberi jogok, kezdetét vette egy folyamat, amelyben az újabb demokráciák éppen csak megszülethettek, a nyugatias minták helyett máris a múlt államforma-változataival kacérkodtak; annak az emlékezetnek a helyére, amely azért rekonstruálja a múltat, hogy tanulságokat vonjon le belőle, a múlt „befagyasztása” került, amely alkalmatlan az okulásra; az új hatalmi erők olyan jelent konstruáltak, amelyben „a pártnak mindig igaza van”, az emlékezet nyelvét újra az emlékezettörítés szorgalma uralja; az emberi helyzet történelmi megértésének nem látszanak a feltételei; a világ képe elhúzódik a szavakkal való hiteles közölhetőség köreiből. (Kivonat Jean Baudrillard, Jan Assmann, George Orwell, George Steiner, Balassa Péter írásaiból.)

3. Az új század második évtizedének végén az újabb események újabb struktúrákká szilárdulnak. Nemrégiben Jean Baudrillard ezeket az időket az utolsó előtti pillanatoknak nevezte, az olyan szélsőségek beköszöntése előtt, amikor már nincs mit mondani. A szélsőségek beköszöntöttek, de továbbra is van mit mondani. Baudrillard nem ismerte fel, hogy a história árja nem ismer végpontot. Valaminek a vége nem a vég. Amivel éveinkben szembenézhattünk, az a ránk zuhanó históriának egy újabb szakasza. Ebben a téridőben kavargó az angolszász világban két törekvés: elszakadás a maga múltjától, s ezzel Európától is, és az igekezet ennek a távolodásnak a megállítására; ebben a téridőben ingadozik a német, s ennek következtében az európai stabilitás; erősödik az orosz és a kínai befolyás, és általánosan megoldhatatlanok az új népvándorlás következményei. Ugyanakkor mintha visszafordíthatatlanok lennének a kelet-közép-európai zóna egyes országaiban az autoriter törekvések; elenyésznek a humanista kultúrakorszak értékei-fogalmi, az így támadt ürbe betörnek a történelem valóságát eltakaró rémeszmék, s még nem mutatkoznak annak a jelei, hogy üthet az állapotok tarthatatlanságának órája; várakozni kell az alagút végén megjelenő fényre, amikor vihar kerekedik, amely feltartóztathatatlanul űz a jövő felé.

(*Kettős lángáradás*) Fél évszázada láttam először még a Jeu de Paume-ban Monet roueni katedrálisképeit az egyik emeleti teremben, amelynek nem voltak ablakai, mégis ez volt a múzeum legvilágosabb terme. Képein Monet kibillentette a megszokott fényviszonyokat az egyensúlyukból, a mozgást kereste, a viláosság hatalmát és tűnékenységét.

A sugárzás leszökött a falakról, szétáradt, mintha még abba az irányba is elindult volna, ahol évszázadokkal előbb ugyancsak fény csapott az ég felé, egy tizenkilenc éves lányka testét perzselő máglyatűz fénye. A katedrális közelében.

A történelmi emlékezet és a művészet megörökítő ereje üdítő páros. Jeanne d'Arc szenedő testének roueni máglyafénye a középkorias sötétséget, évszázadokkal később az áldozati hely faláról leszökő sugárzás a múzeum legsötétebb termét is megvilágította.

(*Az eltűnt fény nyomában*) Szabadon Prousttól az *Álmok, szobák, nappalokból*: a fény ereje gyorsan, de folytonosan, s megállíthatatlanul bontakozva a szemem láttára fokozódott, nőtt, növekedett, bevont mindent azzal a folytonos arannyal, amelyből a nyári nap ragyogása áll, és a fényes térség mögött maguktól pihentek el az árnyak.

A *Recherche* legtöbb oldalán ragyog az emlékezés fénye, habár, amiként Hermann Broch megjegyzi, az első világháborúban játszódó fejezetekben már sötétülnek a napok. A szövegfolyamnak van egy olyan sora, amelyben megjelenik a belga város, Mechelen neve.

Mióta ezt felfedeztem, Mechelen középpontja maradt annak az útonlétnek, amelyen Proust még az *En* egyben tartásáért veszi kezébe a tollat, de csaknem száz évvel később Sebald vándorlója már csak rekonstruálja az *En* elsüllyedését a történelem mélyén.

De Mechelenel a középpontjában a fény a múltba is visszavezet. Huizinga a középkorról szóló könyvében: Georges Chastellain burgundi költőkrónikás követi Merész Károlyt, mikor 1467-ben bevonul hadával Mechelenbe. Amikor az ellene lázadók vezérére a város főterén lesújtana a hóhér pallosa, megálljt kiált a lovagerények fényében.

Mechelen nem az egyetlen város, ahol vérpádok álltak, ahol az egyik hódító a másikat maga alá gyúrta, ahol különböző hercegek, királyok, fejedelmek törekedtek a hatalomra. A huszadik század első háborújában itt egész városrészek semmisültek meg. A második világháborúban a városlakók közül 25 265 zsidót deportáltak a náciuk Auschwitzba. Mechelenbe érkezik meg az *Austerlitz*ben Sebald vándora. Gyalog megy tovább a tíz kilométerre lévő Willebroekig. Előveszi hátizsákjából Dan Jacobson londoni irodalomtörténész naplóját, amely arról szól, hogyan kereste a szerző nagyapjának, Heschelnek a nyomait. Leírja, hogy a nagyapa halála után felesége kivándorolt Litvániából Dél-Afrikába, ahol aztán hatalmas gyémántbányák közelében élt gyermekeivel. A család múltját kereső Jacobson odaérkezve lepillant a több ezer lábnyi mélységbe. Félelmetes látnia, hogy „egy lépésnyire a szilárd talajtól ekkora üresség tátong, nincs átmenet, mindössze a perem, az egyik oldalon a magától értetődő élet, a másikon az elképzelhetetlen ellentéte. A szakadék, ahová semmilyen fény sugar nem hatol le...”

Olvassa Sebald vándorlója Jacobson családjának és népének letűnt régmúltját, mindenben csak a pusztulás jeleit látja, aztán útnak indul vissza, maga mögött a sötétséggel Mechelenbe, ahová akkor érkezik meg, amikor esteledett.

(*Egy világitó szignó*) Szederkényi Ervin temetésére Balassa Péterrel és Poszler Györggyel együtt mentünk Pécsre. Álltunk a búcsúsorfalban. Tíz fok mínusz is lehetett. A téli nap fénye a ravatalra hullott. Akkoriban, ezerkilencszáznyolcvanhétben indultak a változások. Ezt próbáltam a temetés előtt megjelenő írásomban éreztetni. Olvashatta-e még Szederkényi? Írtam Csordás Gábornak. Válasza Párizsból:

„Ervin a februári számnak már csak az általam összeállított tartalomjegyzékét látta. Valamikor január közepén a tudószanatóriumba vittem fel neki. Rábólintott. Azt mondta, olyan, mint a régi *Mozgó Világ*. A kéziratot viszont olvasta és szignálta nekem...”

A szignója annyi év után is a sötétségen áttörő fény.

JE SUIS OFFRED

A szolgálólány meséje politikai értelmezései és felhasználásai

Amikor 2017 januárjában az USA új elnökét, Donald Trumpot beiktatták, hirtelen több könyv eladási rátája is megnőtt az Amazonon. Talán a legnagyobb hírértéket az kapott, hogy Orwell 1984-e újra bestseller lett, és a Penguin kiadónak még abban a hónapban több tízezer példányban kellett újranyomnia a regényt. Ráadásul, amikor az elnök szövegíróje hamis állításokat tett a Trump beiktatásán lévő tömeg nagyságával kapcsolatban, s az elnöki tanácsadó mindezt azzal akarta tompítani, hogy a téves adatokat „alternatív tényeknek” nevezte, a közösségi média és a sajtó is rögtön az orwelli „újbeszél” kezdte emlegetni. Az 1984 mellett néhány másik mű is kapóssá vált Amerikában: például Sinclair Lewis *Ez nálunk lehetetlen* (*It Can't Happen Here*, 1935) című regénye, amelynek fikciója szerint az USA a nagy gazdasági világválság után egy populista, antidemokratikus elveket valló elnököt választ meg. A harmadik, a sikerlistákon nagyot ugró könyv pedig az 1984 mellett talán a másik leghíresebb disztópia, Huxley *Szép új világa* volt.¹

Nyilván nem nehéz észrevenni e három mű gyors sikere és a politikai helyzet összefüggését – pontosabban nehéz lenne nem felfigyelni rá. Ahogy az is viszonylag evidensnek tűnik, hogy a Trump-éra erőteljes mértékben hozzájárult Margaret Atwood 1985-ös *A szolgálólány meséje* című regényének újbóli népszerűségéhez és a belőle készült tévésorozat hatalmas sikeréhez. Bár a Hulu streamingszolgáltató a *The Handmaid's Tale*-t már 2016 áprilisában, tehát még jóval az elnökválasztás előtt megrendelte, és bizonyára a disztópikus sorozatok (például a *The Man in the High Castle* vagy a *Black Mirror*) mostani divatja is hatott a vállalkozásra, a bemutatása után a mű nemcsak sikersorozat lett, hanem gyorsan konkrét politikai jelképpé is vált. Már 2017 márciusában, tehát a sorozat premierje előtt mintegy két hónappal Texasban vörös szolgálólánykosztümben öltözött aktivisták tüntettek a helyi abortuszellenes törvény miatt. Sőt, a mozgalmárok megkeresték a sorozat jelmeztervezőjét is, aki bár konkrétan nem állhatott ki mellettük, tanácsokkal látta el őket, hogy pontosan hogyan kell kinéznie egy „autentikus” szolgálóköpenynek. Később a jelmez továbbterjedt, több feminista politikai demonstráción is felhasználták (a sorozat bemutatása után még erőteljesebben), sőt egy Handmaid Coalition nevű szervezet is alakult, amely honlapján így határozza meg legfőbb célkitűzését: „A Szolgálólányok Szövetségének célja, hogy felvegye a harcot a törvényhozás és az állami politika által fenntartott nőgyűlölet, valamint a marginalizált csoportok elnyomása ellen”. A szervezet honlapjának főoldalon olvasható jelmondatuk is sokat elárul a jelenségről és a konkrét műalkotás(ok), illetve a politikai cselekvés viszonyáról: „Harcoljunk, hogy a fikció soha ne válhasson valósággá!”² Az USA-n kívül is felhasználták e politikai jelképet: 2017 júliusában Varsóban női aktivisták hasonló kosztümben tiltakoztak Trump lengyelországi látogatása ellen. Valamelyest hazánkba is begyűrűzött a dolog, de itt inkább csak újságcikkekben, és jellegzetesen kétoldalú módon: bizonyos írások a Trump-rendszer, a regény és

¹ Kimiko de Freytas-Tamura: George Orwell's '1984' Is Suddenly a Best-Seller. *New York Times*, 2017. jan. 25. <https://www.nytimes.com/2017/01/25/books/1984-george-orwell-donald-trump.html> (letöltve: 2018. március 8.)

² <https://handmaidcoalition.org/> (letöltve: 2018. március 8.)

a sorozat világa, valamint a hazai gender- és feminizmusellenes politikai megnyilvánulások közt voltak párhuzamot, míg egy kormánypárti internetes oldal a muszlim országok nőpolitikáját kapcsolta össze a művek által bemutatott disztópikus rendszerrel, hangsúlyozva, hogy a hazai és nyugati nézőpontok szokás szerint hisztériát szítanak, miközben persze tévednek, és a közel-keleti tendenciák beáramlása jelenti a valódi veszélyt.³

Nézőpont kérdése, hogyan tekintünk e jelenségekre. Lehetünk szigorúak, és betudhatjuk a leegyszerűsítő (mi több: durván referencialista) olvasatok példájának, az Atwood-regény kisajátítását pedig egy újabb változataként sorolhatjuk be annak a jól ismert tendenciának, amely újra és újra igyekszik konkretizálni az irodalmi szövegek jelentését. Például az 1984-gyel újra és újra megtörténik ez: majd' negyven évig a nyugati és a keleti blokk is a (főként sztálini) kommunista rezsim allegóriájaként olvasta (vagy éppen olvasás nélkül tiltotta be), s ezzel megmerevítette Orwell regényének jelentését⁴ – hogy aztán a populáris kultúrába kerülve egyre jobban felhíguljon (lásd „Big Brother”-valóságshow), majd ismét konkrét politikai allegóriaként (pontosabban „jóskönyvként”, netán „szabálykönyvként”) funkcionáljon. Ám át is helyezhetjük a vizsgálat súlypontját oly módon, hogy e szövegek különböző felhasználásait és kisajátításait nem negatív jelenségeként szemléljük (vagyis nem a leegyszerűsítő olvasatokra tesszük a hangsúlyt), de nem is pozitívként (ahol a szövegek politikai gesztusértéke vagy „örökérvényűsége” lenne a tét), hanem egyszerűen történelmi folyamatként, az irodalom használatörténetének egy speciális példájaként.⁵ Vagyis, ha magát a jelenséget elemezzük, és azt nézzük meg, hogy milyen tendenciák mentén, mikor és mi vált hangsúlyossá az adott szövegből, az egyes feldolgozások vagy akár a társadalmi, politikai cselekvések a mű mely értelmezését emelték ki és kizárólagosították, akkor talán nemcsak az irodalmi szféra és más, elvileg rajta kívül álló területek cserekapcsolatairól, hanem magának az adott alapszövegeinek a jelentésképző mechanizmusairól is többet megtudhatunk. Az alábbi szöveg tehát nem annyira Atwood regényének lassan már kisebb könyvtárnyi elemzéseit szeretné bővíteni, inkább a mű recepcióját, különféle adaptációit és közéleti megjelenéseit vizsgálva e több mint négy évtizedes jelenséghez néhány elemét próbálja röviden összefoglalni.

Minden bizonnyal műfaji sajátosság is, hogy e szövegek kerülnek újra és újra elő, a disztópikus művek válnak társadalmi, politikai eszközökké. Viszonylag könnyen értelmezhető a jelenség, hiszen az utópiák és a disztópiák paradox módon kifejezetten referenciális és referencializálható zsánerek – amennyiben keletkezésükkor konkrét történelmi, kulturális és társadalmi problémákra reflektálnak, olyan analogikus, illetve allegorikus módon, amelyet a későbbi korok saját kérdéseik és konkrét kontextusuk felől dekódolhatnak. Nem állítom, hogy az ilyen típusú konkrét szövegek kizárólag modellszerűen vagy allegorikus stratégiákkal értelmezhetők, inkább úgy fogalmaznék, e modelljelleg és referencializálhatóság a könyvek egyik műfaji kódjaként funkcionál. Nehéz lenne egy olyan disztópiát elképzelni, amelyben az adott olvasó semmilyen konkrét (a mű keletkezése korabeli vagy az olvasás történeti kontextusát érintő) referencializálható jelleget nem vesz észre – a befogadói élmény sokszor éppen ebben a ráismerési, pontosabban fordítási folyamatban nyilvánul meg. Ismerjük ezt: „Úristen, az orwelli jóslatok ma is érvényesek!” Vagyis a disztópia értelmezése leginkább a prófécia interpretációjára hasonlít: az adott korszak befogadója a szerzőt afféle jósként, a szö-

³ Tisztában vagyok vele, hogy részemről politikai döntés ez is, de az utóbbi cikk hivatkozásától szándékosan eltekintek, akit érdekel, könnyen megtalálhatja.

⁴ Erről bővebben és a szöveg más típusú, poétikai olvasatának lehetőségéről lásd: Bényei Tamás: *Az ártatlan ország. Az angol regény 1945 után*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2009, 169–180.

⁵ A használatörténeti megközelítésről bővebben lásd: Takáts József: A használatörténet. In: *Thomka-symposion. Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére*. Szerk. Kisantal Tamás et al. Kalligram, Pozsony, 2009, 398–406.

veget pedig „szekuláris próféciaként” értelmezve a saját kontextusára vonatkoztatja a történetvilág bizonyos elemeit.

Emiatt aztán nem különösebben meglepő, hogy *A szolgálólány meséje* megjelenését követően a regényt alapvetően kétféle szempontból közelítette meg a kritika: egyfelől feminista műként, másfelől pedig disztópiaként. A kettő gyakran értelemszerűen össze is kapcsolódott, arra helyezve a hangsúlyt, hogy a regény konkrétan miféle társadalmi jelenségeket tart aggasztónak, és a gileádi államberendezkedés milyen viszonyban áll a feminizmus törekvéseivel. Míg a legtöbb kritikus a regényt „feminista disztópiaként” interpretálva az ábrázolt világ szélsőségesen patriarchális berendezkedését bizonyos jelenkori tendenciákkal kapcsolta össze (vagyis a mostani társadalmi-politikai megmozdulásokhoz hasonló értelmezési keretbe helyezte a művet), egyes bírálatok magának a feminizmusnak a kritikáját is felfedezni vélték benne. Az egyik kritikus például megjegyezte, hogy maga a feminista disztópia sem túl gyakori az irodalomban, az irányzathoz (például Charlotte Perkins Gilman vagy Ursula K. Leguin művei révén) inkább az utópiák kapcsolódnak – méghozzá egyszerű okból, hiszen a nőkkel való szörnyű bánásmód szinte minden fajtájára tudunk történelmi (és kortárs) példákat, így hosszú ideig nagyobb tétje volt a vágyott rendszer bemutatásának. Atwood regénye azonban több pusztán a férfiuralom szélsőséges megvalósulásának rémálmánál. Mint a szerző kifejti: „Gileád csak a felszínen a patriarchális berendezkedés őszövétségi stílusú rendszere, emellett vészjósó és torz módon ugyan, de a kulturális feminizmus utópiáját is megtestesíti. Például az új világban nem létezik a pornográfia (még a Bibliát is gondosan elzárva őrzik), nincsenek kozmetikumok vagy más eljárásmodok, amellyel a női test természetes kinézetét befolyásolják, a nemi erőszakot pedig szigorúan büntetik: elkövetőjét maguk a nők tépik darabokra”.⁶ Egy másik korabeli bírálat még tovább megy, és hasonló alapon igen kritikusan közelít a regényhez. A cikk szerzője szerint ugyanis Atwood könyvében a feminizmus maga lesz az egyik támadási pont: a főszereplő, Offred (a magyar változatban Fredé) anyja tipikusan a klasszikus feminizmus álláspontját képviseli, sorsa és Gileád világa pedig jó példája annak, mi történik, ha ezek az eszmék végletes módon valósulnak meg. A kritika írója szerint azonban még veszélyesebb, hogy a regény ezen eltorzult jövőképpel szemben semmilyen alternatívát nem képes felmutatni, így egyetlen lehetőség marad: saját mostani társadalmunkat „a lehetséges világok legjobbjának” tekinteni. Mint a szerző cikke végén kijelenti: „Minden fenntartása ellenére Atwood azt sugallja, hogy jelenlegi társadalmunk nemcsak Gileádnál, hanem bármilyen elképzelhető, szervezett társadalmi rendszernél kívánatosabb. A maguk módján még a feminista utópiák is rettenetesekek”.⁷

Még radikálisabban támadta a szöveget a korszak nagy tekintélyű újságíró-kritikusa, Mary McCarthy, méghozzá éppen a két bekezdéssel fentebbi műfaji eszme-futtatásomban felvetett „referencializálhatóság” felől. A szerző szerint ugyanis pontosan azok az elemek nincsenek jól kifejtve a szövegben, amelyek jelen korunkra utalva megalapoznák a disztópia világát, és ezzel hitelesítenék a művet. Elismeri ugyan, hogy a nyolcvanas években megfigyelhetők bizonyos áramlatok (akár a jobboldali konzervatív radikalizmus, akár a dogmatikus feminizmus terén), amelyeknek túlhajtását próbálja ábrázolni a regény, de McCarthy egyszerűen elképzelhetetlennek tartja, hogy ezek az irányvonalak ennyire végletessé váljanak, és létrehozzanak egy Gileádhoz hasonló államalakulatot és elnyomásrendszert. „Az író gondosan ügyelt arra, hogy az ábrázolt világot jelenlegi tendenciákból vezesse le. Ahogy azt másutt megjegyezte, az USA jövőjével kapcsolatban semmi olyasmit nem vetített előre, amit már ne tudnánk. Talán épp az a probléma, hogy e projek-

⁶ Barbara Ehrenreich: On Feminist Dystopia. In: *Bloom's Guides. Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. Ed. Harold Bloom. Chelsea House, New York, 2004, 79. (A szöveg eredetileg 1986-ban jelent meg „Feminism's Phantoms” címmel a *The New Republic*-ben.)

⁷ Gayle Greene: Choice of Evils. *The Women's Review of Books*. 10. (1986/Júl.) 14–15.

ciók túlságosan is gondosan vannak megrajzolva. A részletek, például egy ominózus fal (mint Berlinben vagy a középkorban, ahol a kivégzett gonosztevőket közszemlére helyezték), túlságosan is nyíltan igyekeznek látványossá tenni magukat. Közben pedig a Gileádi Köztársaság maga valahogy mégsem tűnik projekciónak, megvalósulása aligha elképzelhető. A felügyelő nénik [tudniillik a szolgálólányok átnevelő intézetének rendfenntartói és az állami ideológia közvetítői – KT] figurája jó ötlet, habár egyszerűen képtelen vagyok őket a jövőben elképzelni – ellentétben mondjuk a Nagy Testvérrel –, hiszen ők jórészt már a múltunkhoz, tanáraink világához tartoznak”.⁸ Mint látható, a regény későbbi fejleményei, a szövegem elején emlegetett politikai fel- és kihasználások felől meglepő módon McCarthy azon az alapon támadja a művet, hogy létező (vagy valaha létezett) elemeket vesz ugyan át, ám ezeket képtelen egy lehetséges és hihető világgá összeolvasztani, nincs meg az az ideológiai alap, amely összetartaná a történet univerzumának külön-külön kétségkívül szörnyű és nyomasztó összetevőit.

Atwood egy későbbi könyvében a mű korabeli recepciójára reflektálva hangsúlyozta, hogy a regény fogadtatása országonként és kulturális, illetve politikai közegenként változott: „A *szolgálólány meséjét* 1985 őszén adták ki Kanadában, majd 1986 tavaszán Nagy-Britanniában és az USA-ban is megjelent. Az Egyesült Királyságban az első kritikák egyszerűen érdekes történetként és nem annyira figyelmeztetésként fogadták, hiszen ők már megtapasztalták az Oliver Cromwell-féle puritán köztársaságot, emiatt láthatóan nem tartottak attól, hogy újra e forogatókönyv kerül elő. Kanadában ellenben, ahogy országomban szokás, az emberek szorongva kérdezték: »Vajon ez nálunk is megtörténhet?«. Az USA-ban Mary McCarthy a *New York Times*-ben alapvetően lehúzta a könyvet, mivel szerinte fantáziátlan, és amúgy sem valószínű, hogy ilyesmi valaha bekövetkezhetne – főleg nem a szekularizálódott amerikai világban. A nyugati részen azonban (...) a venice-i part gátjának falára valaki odapingálta: »A *szolgálólány meséje* már itt van!«.⁹ A korszakban mások is találtak párhuzamot, és hébe-hóba már ekkor is előfordult, hogy Atwood könyvét konkrét analógiák felmutatására használták. Például 1986-ban egy bioetikai profilú tudományos folyóiratban a regény egy korabeli eset kapcsán került szóba. Egy kaliforniai terhes nő nem vette figyelembe orvosai tanácsait, és emiatt (vagy legalábbis ennek is tulajdoníthatóan) a csecsemő agyi sérüléseket szenvedett, majd hat hét múlva életét veszítette. A cikk szerzője a kaliforniai gyermekvédelmi törvény szövegét elemezve és a konkrét körülményeket vizsgálva arra hívta fel a figyelmet, hogy a törvény bizonyos hatósági értelmezései a nőket valamiféle „magzatkihordó” szerepre degradálják – akárcsak Atwood szolgálólányait.¹⁰

A feminizmuskritikára visszatérve: ahogy a regény kétezres évek utáni magyar recepciója is megfigyeli, a mű valóban megfogalmazza a klasszikus feminizmus bírálatát, Gileád világának bizonyos elemei ténylegesen egyes utópisztikus irányzatok ironikus megvalósulásaként olvashatók – ami persze nem jelenti, hogy a regény maga antifeminista lenne, inkább sokkal összetettebben viszonyul a mozgalom történetéhez és eszméihez, mint ahogy azt a fentebb idézett kritikusok látták.¹¹ A könyvben Offred visszaemlékezése in, a feminista mozgalom árnyával való kapcsolatának bemutatásán keresztül kétségkí-

⁸ Mary McCarthy: Book Review. *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood. *The New York Times*, 1986. február 9. <http://www.nytimes.com/books/00/03/26/specials/mccarthy-atwood.html> (letöltve: 2018. március 9.)

⁹ Margaret Atwood: *Dire Cartographies: The Roads to Utopia – The Handmaid's Tale and the MaddAddam Trilogy*. Vintage Books, New York, 2011. Kindle edition, 71%.

¹⁰ George J. Annas: Pregnant Women as Fetal Containers. *The Hastings Center Report*, 1986/6, 13–14.

¹¹ Vö. például: Bényei Tamás: Női antiutópia. *Műút*, 2007/2, 79–83; Sári B. László: Előre a múltba. *Magyar Narancs*, 2017/35. <http://magyarnarancs.hu/konyv/elore-a-multba-106158> (letöltve: 2018. március 9.)

vül összefüggésbe kerül Gileád világának rideg szigora a hajdani radikális feminizmus célkitűzéseivel, ám e viszony sokszor kifejezetten ironikus, a szöveg (számos disztópiával ellentétben) nem engedi meg, hogy egyetlen ideológia alapján egyértelmű jelentést tulajdonítsunk neki, hanem sokszor épp az adott kulturális objektumok sokjelentésű voltát, kontextusfüggőségét hangsúlyozza. A regény egyik jelenetében például az elbeszélő visszaemlékszik, hogy egy tömegmegmozduláson az anyjáiék könyveket égettek – pontosabban magazinokat, a nőket eltárgyasító pornólapokat. Ha nem is a pornólap, de a magazin később, Gileád világában is megjelenik: a parancsnok mintegy jutalom gyanánt megengedi Offrednek, hogy rég betiltott, de a bennfentesek által titokban megőrzött női magazinokat olvasson. Az elbeszélő reflexió kétirányú: egyfelől rácsodálkozik a *Vogue* nőfiguráinak (hamis) önbizalmára és magabiztosságára, a magazinvilág egyszerre nosztalgikus és taszító is a számára. Másfelől pedig tudatosul benne a szituáció erotikuma, hiszen, mint írja: „Éreztem, hogy amíg lapozgatok, a parancsnok engem figyel. Tudtam, olyasmit teszek, amit nem lenne szabad, s ő épp ebben lelt élvezetet, hogy szemlélheti. (...) A jelenet leginkább tengerparti jelenetet ábrázoló Edward korabeli képeslapra emlékeztet: *pajzán* volt. Vajon mit kapok legközelebb ajándékba? Harisnyatartót?”¹² Megjegyzendő, hogy az angol eredetiben nem harisnyatartó, hanem „girdle”, azaz fűző, alakformáló szerepel,¹³ amely egyszerre utalhat a tárgyhoz kapcsolódó erotikumra, illetve a női test átalakítására, a „magazinnőkké” válásra is.

A pornó témája is előkerül a gileádi érában. A szolgálólányok kiképzése során Lydia néni hetvenes, nyolcvanas évekbeli pornófilmeket vetít (sőt snuff mozikat, azaz „gyilokpornót”), ám ezeknek referenciális jelentést tulajdonítva arra hívja fel a lányok figyelmét, hogy az események *tényleg* megtörténtek, a hajdani világ *valóban* ilyen volt (miközben a fogságba ejtett szolgálólányok minden bizonnyal pontosan tisztában vannak a filmek tendenciózusságával). Sőt, a jelenet azzal folytatódik, hogy a pornófilmek mellett dokumentumműsorokat is nézniük kell, még hozzá az egyikben éppen az elbeszélő anyja látható egy tüntetésen, és az egyik transzparenson a nézők véletlenül a mozgalom elnevezését is megpillanthatják: „Vegyük vissza az éjszakát!”¹⁴ A *Take Back the Night* szervezet és mozgalom még az 1970-es években indult (1978-ban San Franciscóban vonultak fel első ízben e jelmonddal), és alapvetően a nőkkel szembeni erőszak különböző formái (a pornográfától a konkrét erőszakos cselekményekig) ellen protestált.¹⁵ Így a regény tulajdonképpen azt mutatja be, hogy adott kontextusban bármi bármit jelenthet, ugyanazokat a jelképeket teljesen ellentétes értelemben (és célokra) is lehet használni. Gileád világa a radikális feminizmus vadhajtásainak beteljesüléseként éppen a nők védelmezése jegyében hangsúlyozza a „valódi női szerepek” (vagyis a szülés és a férfiak kiszolgálása) mindenekfelettségét. Ám ez sem teljesen egyértelmű, hiszen maga Gileád is az elfojtott szexualitás melegágya: például a feleségre nem jogosult örök mohó izgalommal lesik a szolgálólányok bő vörös ruhájából kikandikáló testrészeket, a parancsnok pedig a gyermeknemzést szolgáló „szertartásokon” kívül titokban találkozik Offreddel, hogy együtt játsszák el a hajdani udvarlási jelenetek paródiáját.

A második bírálat, miszerint azzal, hogy *A szolgálólány meséje* nem kínál alternatívát, tulajdonképpen magát a fennálló rendet erősíti meg, olyan, a disztópiákkal kapcsolatban gyakorta előkerülő nézőpont, amelyet a mű későbbi feldolgozásai sajátos módon próbáltak kivédeni. Az 1990-es mozis adaptáció, bár igen neves készítőik munkája (a rendező Volker Schlöndorff, a forgatókönyvíró pedig Harold Pinter volt, a főbb szerepeket Natasha

¹² Margaret Atwood: *A szolgálólány meséje*. Ford. Mohácsi Enikő. Lazi Bt, Budapest, 2006, 191. (kiemelés az eredetiben).

¹³ Margaret Atwood: *The Handmaid's Tale*. Everyman's Library, 2006. Kindle edition, 48%.

¹⁴ *A szolgálólány meséje*. 148.

¹⁵ Vö.: <http://nlsacpc.com/Take-Back-the-Night.htm> (letöltve: 2018. március 11.)

Richardson, Robert Duvall és Faye Dunaway játszották), több szempontból is rendkívül leegyszerűsítette a regényt. A könyv szüzességét is átalakította, még hozzá két szinten: nagyjából száz perces filmként a történet bizonyos elemeit nyilván le kellett csupaszítania, de még radikálisabb változtatás, hogy a regény (Offred folyamatos reflexiói, visszaemlékezései révén) időben összevissza ugráló struktúrájának helyére sokkal könnyebben befogadható lineáris rendszert állított, ezzel negligálva a korábban bemutatott példákban is jól látható egyik legfőbb regényszervező eljárást, a különféle idősíkok kontrasztját és dialógusát. Ami ennél is erőteljesebb, hogy Offred teljesen más figura lett, mint a könyvben: míg Atwoodnál a történésekre folyamatosan reflektáló, de alapvetően passzív személyiség (aki mellett erőteljes kontrasztot képez barátnőjének, Moirának erős, céltudatos figurájával), addig a filmben túllép a rá kiosztott elnyomott szerepen, és valamelyest még alakítani is képes a saját sorsán. Például Moira szökésénél a főszereplőnő (akinek itt az előző nevét is megtudjuk, a film szerint Kate-nek hívták) is aktívan segít, míg a regényben csak a szökés megtörténte után tudja meg az eseményt, és barátnője bátorságát csodálva később irigyen gondol vissza rá. A film vizuálisan viszonylag szépen megcsinált, habár, a sorozatipar mai helyzetére jellemző módon, messze nem annyira látványos, mint a 2017-es adaptáció, ha a kettőt együtt nézzük, a mozifilm néhol kifejezetten „olcsó” hatásúnak tűnik. A legfőbb probléma azonban, hogy a disztópia mellett egy másik filmes műfaj, az erotikus thriller elemeit is átveszi, mi több, a mozi második felére már ez válik meghatározóvá, Gileád világa inkább csak színes díszletként funkcionál a parancsnok–Serena Joy [a parancsnok felesége]–Nick–Offred szerelmi és hatalmi játszmáihoz.¹⁶ Ez a filmnek a regénnyel tökéletes ellentétben álló végkifejleténél a legerőteljesebb: itt ugyanis Offred csokolózás közben késsel torkon döfi a parancsnokot, majd a hatóságok a lányért jönnek és elviszik – ez utóbbi rész (a gyilkossági jelenetet kivéve) még hű lenne a könyv történetéhez, de itt sokkal erősebben hangsúlyos Nick szerepe, és az, hogy mindez tulajdonképpen a Mayday, az ellenállás titkos szöktető akciója. Sőt a film végén a már szabad és (valószínűleg Nicktől) gyermeket váró Offredet láthatjuk, monológja pedig jól mutatja, mennyire más értelmezési keretbe helyezi a film a végkifejletet. Míg Atwoodnál a hatóságok furgonba beszálló Offred utolsó mondata így hangzik: „Fellepek hát, be a sötétségbe – vagy a fénybe”,¹⁷ addig a film sokkal egyértelműbb és némiképp hollywoodiasabb. „Nem tudom, hogy ez a vég vagy a kezdet. De biztonságban vagyok itt, a lázadók kezében lévő hegyek közt. Ételt hoznak nekem, és néha Nick is küld üzeneteket. Így hát várok. Várom, hogy egy egész más világra szülessen a gyermekem.”

Valószínűleg nem véletlen, hogy az 1990-es film nem keltett különösebb feltűnést, hiszen filmként meglehetősen sablonos és érdektelen lett, és a disztópia súlytalanítása miatt politikai fel- és kihasználása sem működhetett volna túl hatékonyan. A történet leegyszerűsítése, az erotikus thriller műfaji kliséi és főként a film végi hepiend gyakorlatilag negligálták az eredeti mű társadalmi olvasatának lehetőségeit, Gileád világát pedig inkább csak díszletként, sötét, de alapvetően leküzdhető lehetőségként láttatták. Behatóbb elemzést igényelne, de talán egy mondatot megér az a bizonytalan felvetés, hogy a korszak, az 1990-es évek eleje, a keleti vasfüggöny lebontásával túlságosan optimista lehetett egy radikális adaptációhoz – talán az sem véletlen, hogy a korszak populáris kultúrájában a disztópiák nem annyira divatosak, mint egy évtizeddel korábban, vagy éppen később, szeptember 11. után.

¹⁶ Ezen aspektusok elemzéséhez és a regénnyel való összevetéshez lásd: Jonathan Bignell: *Lost Messages: The Handmaid's Tale, Novel and Film*. *British Journal of Canadian Studies*. 1993/1, 71–84.; Natalie Zutter: *Sending a Man to Do a Woman's Job: How the 1990 Handmaid's Tale Film Became an Erotic Thriller*. <https://www.tor.com/2017/04/24/the-handmaids-tale-movie-review/> (letöltve: 2018. március 11.)

¹⁷ *A szolgálólány meséje*. 347.

Az utóbbi dátum egyébként az Atwood-használat-történet szempontjából is jelentős, hiszen a Közel-Keletre irányuló erőteljesebb figyelem, valamint az, hogy az amerikai háborús propagandában az iszlám démonizálásának eszköze lehetett a nők ottani helyzetének kiélezése, ismét jó apropót kínálhatott *A szolgálólány meséje* analogikus felhasználásához. Hangsúlyozom, természetesen nem arra akarok ezzel utalni, hogy a nők közel-keleti elnyomásának problematikája kizárólag nyugati ideológiai konstrukció lenne, csupán a téma előtérbe kerülésének és politikai felhasználásának jelenségét emelném ki. Például 2002-ben a *World Literature Today* levelezési rovatában egy szerző az Atwood-recepciót röviden áttekintve és a Mary McCarthy-féle kritikával többé-kevésbé egyetértve úgy vélte, hogy *A szolgálólány meséje* valódi tétje csak mostanában látható. Mint állítja: „Atwood észlelt bizonyos kulturális körülményeket, amelyek a nők elnyomását segíthetik elő. A legtöbb olvasó azonban nem vett észre ilyesmiket. Érdeklődve olvastuk a könyvet, de nem tudtuk magunkat beleélni. Elképzelhetetlennek tűnt, hogy Amerika tönkremenjen (...), a kormányt pedig a vallás irányítsa. Szórakoztató volt ezt a hihetetlen történetet olvasni, Atwood azonban tulajdonképpen a tálib rendszert jósolta meg a regényében. (...) Akik eddig szimplán tudományos-fantasztikus könyvnek tekintették *A szolgálólány meséjét*, vegyék újra a kezükbe! Ahelyett, hogy Offredet olyan fehér nőként gondolnánk el, akinek fejedője eltakarja az arcát, képzeljünk magunk elé inkább egy burkába burkolóztott közel-keleti asszonyt!”¹⁸ Néhány évvel később Harold Bloom az általa szerkesztett kritikagyűjtemény aktuális, Margaret Atwooddal foglalkozó darabjának előszavában Huxley és Orwell könyveivel szemben *A szolgálólány meséjét* időtállóbbnak, mi több, aktuálisabbnak tartotta, és többek között ő is a tálibokat, illetve Iránt hozta fel példának érvelése megerősítéseként.¹⁹ Ahogy egy, ugyanebben az évben megjelent, a muszlim nők emberi jogaival (és azok durva megsértésével) foglalkozó cikk is Atwood regényével példálózott, hogy a közel-keleti helyzetre felhívja a figyelmet.²⁰ A 2016-os sorozattal kapcsolatban természetesen nem csak az itthoni jobboldali sajtóban merült fel a Gileád–Közel-Kelet párhuzam, az amerikai konzervatív sajtóorgánumok is erőteljesen igyekeztek kiemelni, hogy a könyvet és adaptációját teljesen félreértették, amennyiben a disztópia fő referenciája nem *itt* van, hanem *ott*, az iszlám világban. Ismét hangsúlyozom: távol áll tőlem, hogy a szeptember 11. utáni analógiát egy az egyben összekapcsoljam a másfél évtizeddel későbbivel, valamint azt sem szeretném, ha úgy tűnne: csupán politikai, ideológiai célokat szolgálnak ezek a műveletek. Inkább úgy működnek, mint valamiféle fordítás, amely az ismeretlent igyekszik ismerőssé tenni: az atwoodi Gileádot fordítja át a közel-keleti helyzetre és vice versa, a muszlim szituációt igyekszik érthetővé tenni a regény disztópiája felől. Némi súlyponteltolódás azonban mindenképp érzékelhető, hiszen amíg a 2000-es évek elején az analógia kettős célt szolgált, amennyiben az iszlám világ démonizálására irányuló politikai törekvés mellett az emberi jogok sárba tiprására és a nők helyzetére való figyelemfelhívás is működött (bár kétségtávol sokszor a kulturális különbségeket negligáló, domesztikáló szemléletmóddal karöltve), addig mostanság mintha gyakoribb lenne az analógia távolító használata. Vagyis az utóbbi fő tétje gyakran éppen az, hogy az atwoodi Gileád egyik referenciális olvasata helyett egy másikat állítson, és a disztópia közelségét térben, kulturálisan áthelyezze – így próbálva kihúzni a szövegem elején említett helyi nőjogi „handmaid”-mozgalmak és konzervatívellenes megmozdulások méregfogát.

Maga a sorozat minden szempontból jóval sikeresebb vállalkozás, mint az 1990-es mozifilm, de néhány elemben ez is radikálisan megváltoztatta a történetet. Nem szeretnék „az eredeti mindig jobb, mint az adaptáció” leegyszerűsítő szemléletmódjának csapdájá-

¹⁸ Mary Adams: Rereading Atwood after the Taliban. *World Literature Today*, 76. (2002/3–4), 74–75.

¹⁹ Harold Bloom: Introduction. *Bloom's Guides. Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. 8.

²⁰ Janet Afary: The Human Rights of Middle Eastern & Muslim Women: A Project for the 21st Century. *Human Rights Quarterly*, 26. (2004/1), 106–125 (különösen: 106–107).

ba esni, amely esetünkben azért sem lenne jogos, mert bár a műsor showrunnere Bruce Miller, producerként és tanácsadóként maga Atwood is részt vett a sorozat készítésében, így minimum közös adaptációról beszélhetünk. Inkább arra helyezném a hangsúlyt, hogy maga a formátum és a sorozatpiac működése által gerjesztett elvárásrendszer miként befolyásolta a narratíva felépítését. Az egyik alapvető különbséget a médium és a hozzá kapcsolódó egyes narratíva-formai megoldások hozták létre. Egy folytatásos sorozat esetében, bár a mű teljes évadon átívelő kerek történetet mesél el, az egyes epizódok valamelyest önmagukban is zárt felépítésűek kell, hogy legyenek. Vannak ugyan végletek: az egyik oldalon az inkább az epizodikus sorozathoz közelebb álló, de átívelő történettel rendelkező szériák állnak, a másikon pedig mondjuk a korábbi sorozatkonvenciókat radikálisan felrúgó, a nézői elvárásoknak következetesen (pontosabban szándékosan következetlenül) fittyet hányó David Lynch-féle *Twin Peaks* harmadik évada. A *The Handmaid's Tale* ebből a szempontból nem különösebben radikális: alapvetően Offred sorsára koncentrál, nagyjából a könyv történetét követi, viszont minden egyes rész saját külön altémával és történetívvel rendelkezik, és jórészt érvényes rá a „cliffhanger”-struktúra: azaz minden epizód valamilyen meglepő fordulattal zárul, amelynek célja, hogy a nézői érdeklődést a következő részig is fenntartsa. Az egyes epizódok történetvonalai általában kétféleképp működnek: vagy felfele ívelnek, a főszereplő kilátástalan helyzetéből valamiféle reményt nyújtva (ilyen az első, a negyedik, az ötödik, a hatodik, a hetedik, a nyolcadik és a kilencedik rész), vagy (a második és a harmadik epizódban) éppen ellenkezőleg, az adott szekvencia reményteljesnek tűnő történetszálát a végkifejlet meglepetésszerűen negligálja. Az utolsó rész zárata klasszikus „cliffhanger”, az eredeti könyvet félig követve (hogy miért félig, arról hamarosan lesz szó), itt is úgy zárul a történet, hogy Offredet elviszik a hatóságok, akik jó eséllyel az ellenálló mozgalom, a Mayday emberei – de ezt sem a főszereplő, sem a néző nem tudhatja biztosan.

A műfaji struktúrából adódó másik sajátosság, hogy a sorozat sokkal erőteljesebben „belakja” és sok esetben ki is bővíti a könyv univerzumát. Nyilván, ahogy a legtöbb széria esetében, a készítőik eleve több szezonra terveztek, ám nem az eredeti történetet nyújtották ki, hanem kihasználna annak nyitva hagyott zárlatát, a következő évadra tették át a regény világán túllépő történet bemutatását. Pontosabban, és ez radikális különbség, Atwood könyve sem az említett jelenettel ér véget, hiszen a mű zárlatában egy majd' kétszáz évvel későbbi történettudományos konferenciáról olvashatunk beszámolót, amelyből egyfelől kiderül, hogy Offredet valóban a Mayday szöktette meg, másfelől pedig a történészek tudományos diskurzusa metaforikusan ugyanazokat a kisajátító és elnyomó stratégiákat játsszák el a nő szövegén, amelyet Gileádban Offred testén és személyiségén vittek véghez. (Nem mellesleg, azt is megtudjuk, hogy Gileád kora csak átmeneti periódus volt a történelemben, így a diktatúrát elemző történészi beszédmód még inkább ironikus viszonyba lép a könyvben ábrázolt disztópikus világgal.)²¹ E zárlat természetesen a sorozatnál nem működne, helyette viszont alaposabban kidolgozza a könyv mellékszálait. Így például több mindent megtudunk a parancsnok és felesége előéletéről és viszonyokról, kiderül, hogy Offred hajdani férje, Luke megmenekült és Kanadában van, sőt Moirának is sikerül megszöknie a titkos nyilvánosházból, és találkozik Luke-kal. Mindebből egy nagyon fontos különbség is adódik a regényhez képest: míg ott Offred korlátozott tudású elbeszélői nézőpontján átszűrve kaptunk minden információt, s így az előbb említett történetszálak üres helyekként funkcionáltak, addig most a narratív univerzum jelentősen kiszélesedik. Hogy ez jó-e vagy rossz, egyelőre nehéz lenne megmondani, hiszen a következő évadnak ezeket az elemeket is tovább kell vinnie, és nagy valószínű-

²¹ Erről bővebben lásd: Arnold E. Davidson on „Historical Notes”. In: *Bloom's Guides. Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. 85–88.; David Ketterer: Margaret Atwood's „The Handmaid's Tale”: A Contextual Dystopia. *Science Fiction Studies*, 16. (1989/2), 209–217.

séggel még inkább kibővíti majd a gileádi univerzum. Emellett kulturális pozíciójából adódóan a sorozatnak ismét más műfaji kódokat kellett mozgósítania, mint a regénynek: többek közt a melodráma, a thriller és a kémtörténet elemeit is működteti. A szereplők sokkal aktívabbak, mint a könyvben, maga Offred kezdettől fogva erősebb karakter az eredetnél, és a maga módján szinte mindegyik szolgálólány szembeszáll az elnyomó rendszerrel. Ez az utolsó részben csúcsosodik ki, amikor a szolgálólányok konkrétan szembefordulnak a hatalommal, mivel megtagadják egykori társuk nyilvános megkövetését. Tanulságos, hogy míg a könyvben Offredet (elvileg) azért tartóztatják le, mert a parancsnokné rájön, hogy férjével kiszökött a nyilvánosházba, a sorozatban a kivégzésben való részvétel elutasítása, azaz a nyílt lázadás eredményezi elfogatását.

Talán azt sem túlzás kijelenteni, hogy a sorozat aktívabb, erőteljesebb karakterű szolgálólány-szerepmodellje sokkal könnyebben teszi lehetővé az azonosulást és a politikai célokra való felhasználást, mint a könyv passzív, az eseményekre inkább csak reflektáló Offredje. Hogy egy másik analógiát hozzak: az 1984-et fel lehet használni konkrét politikai célokra, a Nagy Testvér, a telekép, az újbeszél „lefordítható” az adott történelmi szituációra, de nehéz lenne elképzelni, hogy tüntetők az elnyomott, megtört Winston Smithszel azonosulva hirdessék nézeteiket. A pusztán áldozati narratívák jóval kevésbé alkalmasak az identifikációra, mint az elnyomott, ám az alávetettség ellen lázadó szerep. Mindezt a sorozat és promóciója is kihasználta, tanulságos például, hogy a főszerepet játszó Elisabeth Moss előszeretettel fényképeztette magát „Je suis une suffragette” feliratú pólóban. Nézőpont kérdése, hogyan ítéljük meg e gesztusokat: a regény sötét disztópiájának enyhítéseként, a szöveg jelentésképző mechanizmusainak és ambiguitásának leegyszerűsítéseként vagy olyan látványos jelképteremtésként, amit az elnyomás elleni politikai mozgalmak felhasználhatnak, amelynek ruháját akár konkrétan magukra ölthetik.

Nehéz lenne megjósolni, mi lesz a történet folytatása – akár a sorozaté, akár az azt felhasználó mozgalmaké. Amikor e sorokat írom, még csak néhány trailert láthatunk a második évadról, amelyek viszonylag keveset árulnak el a történetről. Kérdés, hogy az eredeti regényt elengedve tovább tud-e fejlődni, önmagában is megáll-e a sorozat univerzuma, és továbbra is alkalmas marad-e a felhasználásra, vagy csupán egy érdekes, de múltó divat lesz, a politikai aktivisták pedig más jelképekben és történetekben találják majd meg azonosulási mintáikat.

AZ ELFOGYÓ VÁROS

Brunó vagyok. Így szólt bele a telefonba, mély, rekedtes hangon, amiből mindig különös rezignáció érződött. Akkor is, ha épp jó oka volt valamin fölháborodni. A többnyire némi fásultsággal elegyes szkepszis sikerrel óvta meg az optimizmustól. Furcsa módon az idealizmus fellángolásaitól viszont nem. Összefért benne az eredendően melankolikus alkat és az aktivista hevület. Alighanem ő is a Szaturnusz jegyében születettek közül való volt, ahogy Rudolf és Margot Wittkower értették azt a művészek bizonyos típusára. Most, hogy már nem halljuk többet e jellegzetes hangot, elkezdhetjük tudatosan számba venni, kivel is volt dolgunk.

Kezdetben volt a kert, hogy Lesznai Annát (született Moskovitz Amáliát) idézzük – talán nem véletlenül.

A huszadik század jófajta modernizmusában megtervezett polgári villa a város felett, tágas, gondozott kert, dísz- és gyümölcsfákkal, benne barátkozós kutyák. Külön kis épületben műterem, inkább csak műhely, a munka technikai részének. Az érdemi rész a könyvekkel, tárgyakkal, valódi és áldokumentumokkal zsúfolt dolgozószoba íróasztalánál zajlott. Külön helye volt *invenit*nek és *fecit*nek. Kicsit hajazott ez a térbeli és egzisztenciális mivoltában is jól megragadható helyzet a mester mesterének, az anno Pécsert is gyakran megforduló Rippl-Rónainak kaposvári, Róma villa-beli azilumára, ami – tudjuk – egyszerre volt menedék és átjáróház. A nagybetűs, a választott mester (de lehet, hogy inkább csak példa) ugyanis az onnét elindult Martyn volt. Persze a különbségek nem elhanyagolhatók. Gellér Brunó is kettős – egy valódi és egy igazi – életet élt, de a földrajzi távolságok tekintetében nem volt olyan nagy utazó. És melleleg nem voltak sztárallűrjei. Az más dolog, hogy a velencei biennálék kötelező penzumok voltak, akár nézőként, akár közreműködőként. Amúgy meg Brunó a félhomályos dolgozószoba mélyéről volt világpolgár, még hozzá imponálóan tájékozott.

Megkülönböztetett viszonya volt az idővel. Nem föltétlenül kényelmes szerep, de bizonyos tekintetben mégis ő lett a kapocs lokalitás és univerzalitás, s ami ennél is nagyobb teher, „maradandóság és változás” között. Mi sem mutatta ezt jobban, mint az a bizonyos kert, ahol 1973 júniusának egyik vasárnapján olyan összművészeti eseményre, „happeningre” került sor, ahol „10-től 10-ig kép, tárgy, akció, hangverseny” várta a látogatókat. Építészek, képzőművészek, muzsikuskok és költők, a modern pécsi „szcena” szereplői voltak jelen, s valósítottak meg olykor művészettörténeti jelentőségű, helyspecifikus, alkalmi műveket. Aligha voltak tudatában annak, hogy a mulandósággal veszik föl éppen a harcot. Nem véletlen, hogy a Pécsi Műhely és tágabb köre történetét végre tudományos alapossággal feldolgozó kötet (*Párhuzamos avantgárd...*) külön fejezetet szentelt az eseménynek, és a hasonló című kiállítás Pécsert megrendezett változata még az egykor volt helyszín részleges rekonstrukcióját is belefoglalta a kiállítótérbe 2017-ben. De egy-két alkalommal ez a kert volt a kulisszája a szerzőjével azonosított folytatólagos főmű, a *Növekvő Város* egyes rituális cselekményeinek is, amelyek jó ürügyül szolgáltak arra, hogy a rejtőzködő demiurgosz maga is maszkot, kosztümöt öltön, eljátssza azt a színészt, aki eljátssza a figurát. Így lett minden az övé: szüzsé, rendezés, fő- és mellékszerep.

Egy életen át játszotta ezt a beöltözős játékot. Akkor is, amikor el-elkalandozott a *Növekvő Város* történetétől és historiográfiájától. Az azonosítások és azonosulások bonyo-

lult szövevényében használatba vette a teljes művészettörténetet, Jan van Eycktól, Hieronymus Boschtól Mantegnán, Botticellin, Düreren át Chagallig és Jackson Pollockig. Pontosan tudta – bár sohasem mondta –, hogy a művész szerepének *rendezőként* való fel-fogása nem a huszadik század találmánya, nem az aktivisták és a neoavantgárd kiváltsága. Maradva a színház-metáforánál: talán legjobban a rekvizitumok, a díszletek elkészítését, a „berendezést” szerette. Mint valami megszállott kellékes, úgy járta a pécsi vásárt, ahol szinte mindig összeakadtunk, s pár percre megállva megbeszéltük, hogy – á, ez már nem a régi. Aztán mégiscsak vettünk egy-két kacatot, hátha jó lesz valamire. Brunóban ott, az ugyancsak rituális alku közben alighanem már körvonalazódott az a később elkészítendő kvodlibet, amiből épp a talált holmi hiányzott.

A művész-polihisztort, jelen esetben festőt, grafikust, író, költőt, koncept-művészt és köztéri szobrászt a „reneszánsz emberrel” szokás kapcsolatba hozni. Gellér Brunó inkább manierista volt. A Kunst- und Wunderkammerek, a Raritätenkabinetek világában mozgott otthonosan, de bármikor képes lett volna megtervezni egy nagyszabású barokk diadalmenetet is, a ceremóniával és az alkalmi díszletekkel együtt. Ha nem lett volna mentes az önhittség túlzásaitól, ha nem gyötörte volna az örök kétség, s ha nem lett volna sajátja az önirónia, akár megtervezhette volna önmaga castrum dolorisát is, természetesen valahol a *Növekvő Város* szövegében. Mert a művészet funerális vonulata iránti készletés alkati sajátossága volt. A régész, akinek szerepét fölvette, sírokból rekonstruálja az életet. A művész pedig *emléket* alkot akkor is, ha folyvást más bőrébe bújik. Emléket márványból vagy homokkőből, ahogy Goethe mondta, emléket fakuló fényképből, elszáradt növényből, személyes tárgyából, ahogy névtelen elődök nyomán Gellér Brunó tette. Vagy mások által elhelyezett kavicsokból, melyek elidegeníthetetlen érzelmi/kompozíciós részei lettek az egykori pécsi zsidó iskola előkertjében felállított jelképes, ám nagyon is érzéki-konkrét szoborműként megjelenő síremléknek. Töredék volt az is, a töredék-lét minden súlyával.

Brunó sohasem tüntetett a zsidóságával. Az volt neki. Mindazzal az örökséggel – szemérmesen kezelt családtörténettel, Pandóra szelencéjeként felnyíló intellektuális útipoggyással – együtt, aminek egyes részleteit beépítette a negyven éven át fejlesztett tüneményes kamuflázsba, a *Növekvő Város* legendájába. A doboz és a bőrdob törvényszerűen lettek az ő sajátos (vesd össze: a beszédes nevű és mégsem kitalált Sajátovics/Sayatovich figurája) ikonográfiájának visszatérő elemei. A delikát műveltségre alapozott ön-pozicionálás és önirónia egyik legemlékezetesebb példája volt, amikor Chagall *Zöld hegedűsének* helyére montírozta be önmagát. Pedig ez a szinte védjegyévé vált munka volt a kivétel, a traditio legis (a törvény átadása = a hagyomány átvétele) mozzanatának megjelenítése az életmű autonóm képzőművészeti vonulatában.

Úgy járt-kelt az időben, mint a folyadék a közlekedőedényben. Alkimista műhelyében mesterien elegyítette a nagy hamisító előd, a 18. századi Thomas Chatterton módszerével kiötlött fiktív múlt, az amazt valódi dokumentumok felhasználásával hitelesítő személyes múlt és a bármikor tetszőlegesen átírható művészettörténeti múlt elemeit. Ráadásul professzionális grafikus volt, aki nemcsak a lelőhely térképét, a hozzá társított, barokk kori távlati rajzot, hanem az Esterházy-gyűjtemény származást igazoló pecsétjét is elő tudta állítani, ha a megrendelő (bizonyos Gellér B. István) úri szeszélye úgy kívánta.

Azt azonban meglepő volt látni, ahogy ráébredt: saját – mondjuk így – neoavantgárd múltjára is rávetül a művészettörténeti idő és tekintet. Egyszerre látta kívülről és élte újra belülről a hetvenes évek eleji geometrikus-emblematikus-minimalista periódusát. Miközben számvetést készített, kis híján saját múltját is kisajátította.

Gellér B. István pécsi polgár és kortárs képzőművész halálával a *Növekvő Város* kutatástörténete is lezárult. Az életmű recepciótörténete folytatódik. Gellér Brunó tudta a helyét, a művészettörténet, ha van még ilyen, tudja a dolgát. Legyen ez vigaszunk.

HOMÁLYOS TÜKÖR BRUNÓNAK

A hatvanas évek egyik irodalmi újrafelfedezése volt Babits *Jónás könyve*, melyet 1961 és 1968 között több ízben is kiadtak. A mű ironikus-szarkasztikus, egyszersmind patetikus hangnemének kétszólamúsága gazdag alapot adott festők, grafikusok számára – Kádár Györgytől Würtz Ádámgig sokan illusztrálták a köteteket –, s 1968-ban Gellér B. István is készített egy sorozatot a prófétának szentelve. A lapok már azt a kettősséget sugallták, amelyben Martyn vonalrajza a Bálint Endrétől látott-ismert súlyos, foltszerű, szurreális, ugyanakkor kvázi absztrakt felületekre vetül, majd az idők folyamán elfoszlik. A finom rajzosság egy-két éven belül nagy fekete, egyértelműen festői foltkompozíciókba oldódott, s a technikailag grafikának szánt munkák – Gellér B. szinte kizárólag tust használt a fehér papíron – a francia tache és informel festészet gesztusainak hatását éreztették. E fekete-fehér művek sajátos nyitottságot, átmenetiséget „ábrázolnak”; stílusán egyfajta történetiséget a Cercle et Carré, Abstraction-Création és a Réalité Nouvelles Martyn közvetítette világát a felületeken, a kompozíció és az asszociatív motívumok révén pedig a *tradicionális* kétség érvényét: a leírás, a *kimondás* vágya és a nonfigurativitás szabadsága között feltételezett ellentét gerjesztette fájdalmas bizonytalanságot, vagyis egy akkor, a hatvanas évek végén még igencsak komolyan vett művészet-erkölcsi dilemma súlyát.

Az 1969–70 táján készült lapok között jó néhány akad – például az egyik utolsó, a talán Juhász Ferenc azonos című, 1962-es apokaliptikus víziójára (is) utaló *Az éjszaka képei* (1970) –, melyek már a dimenzióváltás esélyét-lehetőségét mutatták. Annak ellenére, hogy szinte minden lapon felbukkant valamiféle grafikai elem – a 19. századi metszetekre utaló vékony, párhuzamos vonalak kvázi-rasztere (Martyn is kedvelte a motívumok alapjaként, a formák „forrásaként” használt vonal-sort), az anyagbenyomásokot idéző frottázs, a lettrizmus (hol *Ország Lili* nyomán héber betűkre emlékeztetve, hol pedig Cy Twombly *pszeudo-írásait* idézve) – erősen érződik a méret- és felületváltás igénye, vagyis a *grafika-festészet* helyett és után a valódi *festészet-festészet* művelésének vágya.

1969 őszén ismerkedtünk meg a Nádor kávéházában, rembrandtíanus bársony baretben (úgy rémlik, rendelkezett zöld és bordó változattal is), komor arccal közeledett az asztalhoz, valaki bemutatott bennünket, kis gyanakvással vizsgált, ám az egyik törzsvendégtől kaphatott valami igazolást felőlem, megenyhült, de különösebben nem érdekeltem, fontosabb ügye volt másvalakivel. Mappa volt nála, benne fekete grafikákkal, a *Jónáshoz*, mint kiderült, s mert egyik asztaltársunknak fojtott hangon – a lapokat tőlem félig eltakarva – magyarázott, kicsit duzzogva, de tiszteletteljesen megkértem, hadd pillantsak picinyt a művekre.

Az apám 1957-től 1966-ig, míg önálló kiadó lehetett, a Magyar Helikon főkönyvelője volt, részt vett a megalapításában, összetört szívvel hagyta ott, amikor Aczél György lenyelette az Európával, s bár elvileg nem sok köze volt a kiadói koncepcióhoz, valahogy mégis részt vett a szerkesztőség „szellemi” életében, így közelről ismert – rajta keresztül pedig én is – néhány illusztrátort, különösképpen Szász Endrét, akivel gimnazista koromban néhányszor én is találkozhattam, fel is kerestem a Köztársaság téren lakásműtermében, s elhaltam a csodálattól a Villon-monotípiáit látva.

Fontoskodva, bennfenteskedve próbáltam mindezt Brunó elé tárni, látva *Jónását*, de

leoltott, más dolga akadt, Szász akkor már passzé volt, annyit sikerült csak elérnem, hogy engedte: meghatározatlan időpontban meglátogathatom majd a Tettyén, ha arra járok.

Néhány héttel később kiforszíroztam a képnézést, a kertkapuban méreten felüli házörzője, a haragos puli megkívánt, nem merem bemenni, de Brunó – házigazdás fölényel – megvédett, bekísért, bemutatott anyjának (pécsi négy évem alatt második anyám lett), majd hagyta, álmélkodhassak kedvem szerint. Valóban tetszetek, sőt meghatottak a fekete-fehér lapok, meg persze a ház, a kert, a furcsa kintlét-bentlét, a szó szoros és átvitt értelmében: mert ott, fönt a hegyen már nem volt benne gyanakvás, sebtiben tisztáztuk életrajzunk párhuzamosságait, s hamar megtudhattam, milyen szerepek (kötődések, bizalmak, rokonszenvek, félelmek, ellenszenvek...) álcájában kell élnie Pécssett, vagy éppen ellenkezőleg, hogyan veti le ezeket, s lehet önmaga.

S tőle hallottam először Woody Allen, a Modern Jazz Quartett, Nicolas Krushenick és Bridget Riley nevét (ahogy nagyjából ebben az időben Stark Andrásról Miles Davisét és Yoko Onót).

Három-négy évvel később, egyre jobban és mélyebben megismerve a kortárs magyar művészeti szcénát¹ – már Pestről vagy a viszonylag gyakori pécsi látogatások alkalmával –, fényképen, majd eredetiben találkozhattam Brunó egyik első fő művével, a *Happening in memoriam Mantegna* című, tragico-szarkasztikus Guevara-emléklappal, mely egyrészt addig nem tapasztalt időbeli, historiografikus tágasságot jelzett, másrészt elindította az analógia-analízisek sorát, minek révén legfontosabb konceptuális grafikáinak kiindulópontjává lett.

A pesti szcéna viszonylagos átlátásának birtokában éreztem úgy, s ma, visszatekintve sem hiszem, hogy tévedtem volna, miszerint Brunó *Guevarája* a korszak egyik legpontosabb, legszellemesebb és legszebben elkészített (!) rajza és nyomata; idő- és idea-síkok egybe indázása, egyszersmind oxymoron, fanyar hitetlenség, politika, divat, pop és koncept.

S benne volt az, ami általában a konceptek fölött lebegett, de oly ritkán ereszkedett alá megtermékenyítőleg: a díszítőkedv, a mesélőkedv, a psziché, s a *megmondás* vágya.

Lelkesen gratuláltam, ahogy a nem sokkal későbbi Chagall–Chaplin–Brunó parafrázis-sorozathoz is, melyben az önismeretnek, öniróniának, öntudatnak, önimádatnak, önutálatnak, öntökönoszúrásnak, önhietségnek, önámításnak, önarcképnek, önbecsülésnek, önbizalomnak, önellátásnak, önfeláldozásnak, önmérsztésnek, önfeledtségnek, öngazolásnak, önköltségnek, önszegélyezésnek és önuralomnak ragyogó példáját és mindegyiknek remek illusztrációját fedeztem fel.

Furcsa, de Brunó a Mantegna–Guevara-kép iránti lelkesedésemet osztotta, ám önvizsgálatának eredményét kevésbé tartotta érvényesnek, bár elismerte, tagadhatatlanul vannak értékei. Ha jól emlékszem, valamikor 1975 őszén a kertjében ültünk, győzködtem, hogy a német, osztrák, svájci beöltöző művészek sem csinálhatták volna jobban, ez a közép-európai kisművészet győzelme a bombasztikus, nyugati egóoperák fölött, közben jöttek mókusok, játszadoztak gyerekek, aranyhalak fürdőztek a kicsiny medencében, talán teknős is volt, akadt némi bor is, okkerbe hajlott a hegyoldal, idill idill hátán... aztán előbukkant egy fénykép.

Csigát ábrázolt. A csiga egy ammonitesz volt. Az ammoniteszek kihalt tengeri állatok, melyek maradványai kitűnő jelzőfossziliák. Segítségükkel viszonylag könnyen megállapítható az adott kőzet kora. Vázuk jellegzetes logaritmikus spirál. A logaritmikus spirálok önmagukkal hasonlóak és önmagukkal kongruensek minden hasonlósági transzformációra. (Nagyításuk-kicsinyítésük ugyanazt eredményezi, mint elforgatásuk a pólus körül.) Az ammonita spirál jellemzője, hogy a névadó egyiptomi főisten, Amon-Ré kosszarvával ellentétben nem térben csavarodik a legtöbb fajnál (bár ismertek heteromorf ammoniták,

¹ Ezt a kifejezést csak a kilencvenes évek óta használjuk, furcsán hat leírni-olvasni arra a korszakra visszavetítve, mely bár színpadiasabb volt, mint a mai, de mégiscsak dramatizálatlanabb vagy legalább is sokkal egyszerűbb, mondjuk: kétosztatú...

amelyek térben csavarodnak), hanem síkban, dorzális irányban és az óramutató járásával megegyezően.

Hogy a választás súlyát és meritumát jelezzük, érdemes elképzelnünk, hogy ha annak idején Gellér B. „véletlenül” heteromorf ammonitát talál és alkalmaz, akkor ma a Növekvő Város Babel-toronyként emelkedne a Misina fölé. Tudjuk, az intuíció forrása a reveláció; a fosszília a megvilágosodás mély tűzű ékköve gyanánt parázslott fel a mester szeme előtt. A megkövesedett lény, s annak spirális nyomata nyomán elképesztő „vegetáció” sarjadt – írtam 2010-ben –, amiről akkor a kertben, harminc évvel korábban természetesen fogalmunk sem lehetett, de Brunó pillantásában már ott volt a fény...

Most kialudt.

Gellér B. István az utolsók egyike volt, akik számára a művészet még jobbra tisztán esztétikai, s nem szociológiai/társadalombiztosítási kérdés gyanánt létezett.



GELLÉR B. ISTVÁNROL, BRUNÓ BARÁTOMRÓL

Próbálom összeszedni magam. És megkísérlem összeszedni a magam Brunóját. Nehéz a pillanat, és nehéz, mert Gellér B. István befelé építkező művész volt. Életműve erősen strukturált magánmitológia, aminek kevés a könnyen hozzáférhető kimenete: a koherens oeuvre személyes karakterű. Ugyanakkor munkássága időszerű, beilleszthető Assmann emlékezetkultúrájának tágas társadalmi fogalmába.

Úgy gondolom, Brunó nem tűzte ki maga elé célul, hogy a rettenetes 20. század emberiség elleni bűneit műveiben dolgozza fel. Az feldolgozhatatlan. Felmenői – és több millió élet hasonlóan apokaliptikus, felfoghatatlan – sorsának-sorstalanságának társadalmi méretű feldolgozatlanságából nem írt ars poétikát. Nem várt műveinek befogadótól közvetlenül okulást. De bevetette tehetségét, ha ilyen hatást célzó műre kérték fel, többek közt mint a 2B Galéria *Waldsee 1944 – 2004-től több földrészt bejárt – képeslaptárlatának* egyik kiállítója, a *Halálmenet* ládázott kerámia-szobor csoportjaival vagy a pécsi belváros közterén talán a hallgatás lokális áttörését hozó *Mártírhaltált halt zsidó gyerekek* emlékművével. A közösségi emlékezésben – a jó üzenet befogadását többnyire székszisszel figyelő alkotó – a saját programon túl valamiféle prófétai szerep terhét is a vállára vette, vitte. Ezzel élt együtt – mondják róla, szinte ebbe görnyedt bele. Úgy éreztem, nem pesszimistaként, hanem realistiként volt szomorú és szigorú.

Gellér Brunó a családi traumafeldolgozást – a történelmi témát és a kortárs képzőművészetet egyszerre sújtó közöny közepette is – magasművészetté emelte. A családja, városa, országa által megélt hiányt ragadta meg, elvontságában is drámai erővel. Elmúlt eleink szakrális kultúrájának emléke, antik mediterrán és szűkebb közép-európai gyökereinek egyénített-átdolgozott képei teszik ki oeuvre-je jelentős részét. Képzelt archeológiai ásatásainak leleteit és fiktív kutatástörténetét – több műfajban, a reneszánsz mesterek professzionális eszköztárával – szervesen ötvözte privát mikrotörténelemmé. Szüntelen munkában művelte a régészet, a mitológia, a biográfia, a paleotudományok vagy az architektúra és az urbanisztika eltűnő intellektuális miliójét sirató gyász munkát. Nem mellesleg az *Azonosítás* sorozatban a magyar művészet európai rangjáért is művekkel fohászzkodott. A főművévé lett *Növekvő Várost* és annak elsüllyedt képzeletbeli archaikus-jövöbeli kultúráját egy életem át építette, fejlesztette. Végül összekötötte a fragmentumokat, egybeírta, és speciális, rejtett család-történettel átszótt narrációval bevonta abba szinte összes figurális és konceptuális munkáit. A „világ egységes egész” rekonstrukció-koncepció emelkedett programjának építészévé lett.

Egyúttal Európát is temette. És exhumálta, a leletekből újjáépítette. Műveiben hol Lukács György könyvespolca süllyedt föld alá egy képsorban (1973), hol a képzőművészet tradícióit rehabilitálva támasztotta fel. Az *Azonosítás* sorozat emblemikus darabjai harminc év bölcs önarcképei: a *Ha modellt ülnék Jan van Eycknek* (1973–2003), a Chagall apoteózis-munkák, *A zöld hegedűs* montázsai (1976). Vagy a *Hieronymus Bosch-hoz* szarkasztikus fotója (1977). A *Hogyan azonosuljunk Rembrandttal* (1976) szemtelen kettős autoportré. Beleélős képi játék a *Botticelli titkaiból*, egy szelet-vizet köpő clown-önarckép (1977). Sorra kerültek elő M. S. Mester-, Dürer- vagy Csontváry-, Michelangelo- és Warhol-parafráziszok

– akkori szemmel többször politikai áthallások hordozói voltak. Az emlékezés kultúráját célba vevő, merészen perlekedő mű a *Hordozható háborús műemlék* montázs-sora, múzeumi műtárgy-kartonokra felragasztva (hetvenes évek). Vidámabb geg volt, amikor a kor preferált képzőművészeti irányainak fityiszt mutatva az Első Velencei Biennáléra (Fejér megye) König Frigyessel, Tolvaly Ernővel, Gémes Péterrel, Károlyi Zsigmonddal, Lengyel Andrással együtt készítettek patetikus hangulatú, monumentális fríz (1991). A „kivonulás” képe a mustra egyetlen kiállítási tárgya volt... Három pontot tettem ide: több alkotója korán elment közülünk, ki-ki habitusa szerint értelmezheti a mű születésének motivációját, az elmúlt évtizedek művészeti közéletét.

Most lett nyilvánvaló, hogy fura halál-érzetet hordoztak a Mantegna/Che szitanyomatok és fotórekonstrukciók. Utóbbihoz – Mantegna híres rövidüléssel bravúr-festményének felidézéséhez – maga állt-feküdt modellt. Brunó halálának körülményeiről hallva újra és újra felvillan bennem ez a majdnem félszázada készített képsor. A saját halál megrázó ikonja.

Művészetének egyik titka, hogy több generációra kiterjesztett konceptuális fikcióját mágiaként gyakorolta: a szellem vágyott folyamatosságát interpretálta. Az egyéni sorsokat általánossá terjesztette ki, az általánosból kiszűrte saját egyénijét. És ezt a trükkjét a befogadóra is át tudta plántálni. A főművé lett, monumentális műveltség-apparátussal épített gesamtkunstwerk *Növekvő Város* – azonos címmel – műveit összefoglaló kötete (Pécsi Galéria és Vizuális Műhely, 2010) fikcióval átszőtt önéletrajz. Két figuráját talán a többen inkább kidolgozta. Mindketten a néhai Osztrák–Magyar Monarchiában születtek. Egyikük, Otto Günsberger, akinek fejezet-iniciáléjával Gerle János fotóját választotta. A másik, a Samuel J. Robin nevű ugyancsak kulcsfigura szolgálatába szegődő fűnkirchener/pécsi Stevan „Sadeye” Sayatovich – magyar átírással Sajátovics. A főalakok, de sok más szereplő biográfiájának részleteit saját családtörténetéből és a tudománytörténetből gyúrta össze. Sajátovics – a *Növekvő Várost* kutató, feltáró kvázi-törökországi expedíciójának hibridfigurája – esendő, mégis méltósággal teli sors-parafrazisában megéreztem egy olyan szálát, ahol saját egyiptológus felmenőm meséjére is ráismerhettem. Nem tudom, elmondtam-e ezt Brunónak, valószínűleg nem, mert a teljesítményéből hívei, barátai számára bizton következő befogadói hatásmechanizmus pozitív kontrollját szemérmesen kerülte, hártotta. Maximalista alkotóként inkább műve vélt szakmai tökéletlenségét állította diskurzusaink centrumába.

Ebből a morálisan hibátlan, praktikus önpusztító csapdából nehéz volt kihúzni. Annyira, hogy a *Növekvő Város* és mitológiájának struktúrái – sokszor úgy éreztem – határok nélkül hatották át saját léte kereteit. Impozáns munkásságának helyét a fiktív leletek bizonytalanságának mintájára helyezte el a valós képzőművészeti szcénában. Pedig befelé tájékozódó, csendes alkataból lett művei sokszor elemi erővel robbantak tárgyi valóságunkba. Nem menedzseltük jelentőségéhez illő erővel ezeket, a kor trendjei szerint tájékozódó szakma méltatlanul kevéssé volt érzékeny a Gellér B. István-jelenségre.

Brunó – paradox módon kifelé energiával sugárzó – interiorizált attitűdje nem akadályozta őt más karakterű felebarátokkal való jó kapcsolatok ápolásában. Gerle Jánossal például olyan meghitt barátok voltak, hogy rá-rácsodálkoztam az általuk művelt transzcendenciára. Jánossal meghívtuk Brunót a 2000-es Velencei Építészeti Biennále „Kevesebb esztétikát! – Több etikát!” fókuratori felhívására reflektáló magyar kiállításra. Brunó beavató-funkciót művelő termék munkái fogadták a látogatót. A magyar kiállítás és persze benne a Gellér B.-installáció *Mi vagyunk Atlantisz* címét Maróti Gézától kaptuk kölcsön. Maróti a harmincas években – a magyar építészetből zsidó származása miatt kiszorítva – kezdte szövegbe foglalni több évtizedet átfogó Atlantisz-kutatásait, művészetfilozófiai gondolatait (a német nyelvű antifasiszta üzenet kéziratát az Építészeti Múzeum őrzi, az Angliába küldött változatot nem sikerült Londonban fellelnünk). Brunó programja sokban rímelt Maróti szövegeire és tervrajzaira. A néző Gellér B. István centrumba függesztett lélekhatóján – amolyan Noé bárkáján – indulhatott el a magyar kiállí-

tók művei felé. A tárlatot járó nemzetközi publikum fogékony, mondjuk úgy: érzékeny rétegét a kiállítók földi és Brunó éteri munkái beszippantották. Minimum felkavarták az ökológiai felelősséggel építő környezetalakítás magyar példái. A Tisza-mérgezés éve vagy a művek hatottak? Gondolom, együtt. Sokan sírtak a magyar pavilonból kifelé menet. A honi megosztott politikai térben a sajtófogadtatás vegyes lett. A végre megvalósult velencei bemutatkozás így felemből lett neki is.

Archaikus Apolló-pózban mintázott lófejű fekete kerámia-torzója könyvespolcomról szemléli világunkat. A városdémon-plasztika révén néha eltűnődtem saját dolgaimon. Apolló-felettes énem tanácsai helyett, alkotója halálhíre óta már úgy fordulok oda: mit is válaszolna ő egy adott problémára? *Növekvő Város* kötete előszavát Hegyi Lóránd írta. Utolsó mondatát idézem: „Önökön a sor: fejtsek meg Önök a rejtélyt, minden igaz és fontos mű rejtélyét – ami itt van elrejtve.” Hegyi utolsó három szava a zsidó hagyományt követő sírok felirata. A *Növekvő Város* feldolgozása, leleteinek mentése immár a művészet-történet és a múzeumi szféra aktuális feladata.

Fosszília-fotóból, úrfelvételeből kontaminált *Növekvő Város*ának képzelt romjai és kiegészítő alkotóelemei kísértetiesen hasonlítanak Maróti Géza Atlantisz-rekonstrukciójának rajzaira, amelyeket az Iparművészeti Múzeum őriz. Ezeket Brunó a hetvenes, nyolcvanas években aligha ismerhette, Maróti Lechner-palotabéli kiállítása 2002-es volt. A 2000-es Velencei Biennále magyar pavilonja elé épített Atlantisz-modellünk és a nyitóterem Gellér B. István-installációja először találkoztak össze közös szellemi-téri szituációban. Kétségtelen tény, hogy a tudományos publikációkat forrásként is olvasó Brunó jó szimattal ráértett az egyes szaktudományok, művészeti irányok időszerű problémáira. Például a „meddig hiteles egy építészettörténeti rekonstrukció” tudományt és praxist feldúló mai vitáját Brunó évtizedekkel korábban exponálta műveiben és romantikus tudományos fikciójában. Amint ifjúkorának speciális pécsi művészeti mikroklimájában az amatőrfilmes tevékenység–body art találkozás is az ő és generációja időszerű teljesítménye volt, aminek most végre megindult feldolgozása ugyancsak megkésétt.

Amikor Keserü Katalin a velencei zárás után fél évvel meghívta az Ernst Múzeumba a *Mi vagyunk Atlantisz!* kiállítást, Brunó kerámia lélekhajója és a város-makett együtt uralta az egész tárlatot. Éreztem, ahogyan a budapesti megnyitásra elemi erejű beszédet mondó Karátson Gáborral Brunó transzcendens-virtuális barátsága ugyanúgy azonnal megszületett, mint Jánossal. Most mindhárman magasabb dimenzióban folytathatják a sárvilágban kényszerűen kevésbé közkeletű diskurzust. Földi barátoknak mégis üzennek talán.

Kérdésére válaszolva gyakran biztattam Brunót hasznosnak vélt tanácsaimmal. Tavaly nyáron azzal, hogy Velencében el ne mulassza megnézni Damien Hirst a biennáléval egy időben – két helyen, a Grassiban és a Doganában – látható *monstre* kiállítását. Nem azért, mert az a legkevésbé is emelkedett szférában született volna – szerintem a szélhámosság nagyon is a valós dimenzió terméke. Hanem, mert Hirst grandiózus spektakulárjának a Maróti Géza, majd Gellér B. István által évtizedekkel korábban képzőművészeti műfajként „feltalált” pszeudo-régészet az előzménye volt. Valahol – talán 2000-ben Velencében? – Hirst akár láthatta is Maróti és Gellér B. István interdiszciplináris parafrázisként bemutatkozó pszeudo lelet-rekonstrukciós anyagát. 2017-ben a populáris Hirst ráadásaként Thalassa archaikus fűszerezését, a tengeralatti régészetet, az alkotás mögött gigantikus ipari, logisztikai háttérrel is adott hozzá. Taszító, ám tanulságos élmény volt. Rábeszéltem Brunót, ne csak a kiállítás egyik felébe nézzen be, mindkét tárlatra szakítson időt. Visszajelzett: megvolt. A szűkszavúság mögött érzelmi viharokat sejtettem, nagyon vártam, hogy elmesélje. Talán időre volt szüksége, hogy megfogalmazza a látottakat. Nem volt alkalmunk már átbeszélni, véleménye a titka maradt.

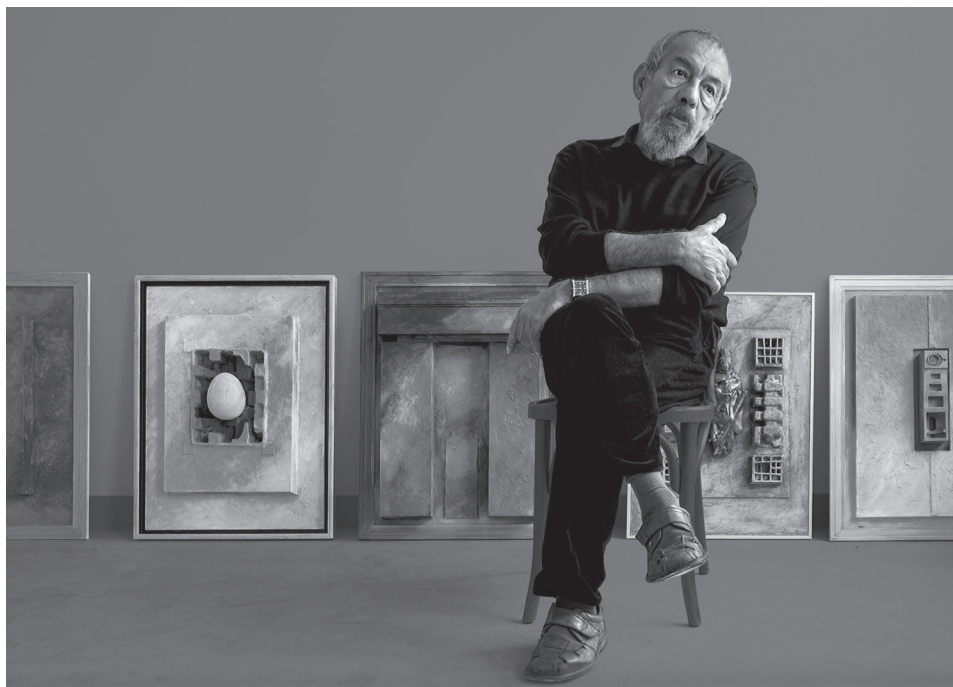
De nem mindig volt visszafogottan szemlélődő. A barátság apoteózisának éreztem, amikor pár éve szakmai hűségéből is, az előítéletes közvélekedéssel szembeszállva engem

kért fel a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia-tagságot beiktató székfoglaló kiállítása megnyitóbeszédére (2B Galéria, 2013). Elhangzott Ferencz Győző elnöki beszéde és az én mondókám. Majd következett egy furán bájos, ám indulatában drámai incidens. Összenéztünk Brunóval, a jól ismert, meleg, huncut szemvillanásával mosolygott az akkor még nem tragikomikus intermezzón. Reméltem, hogy csinálunk majd valami fontosat és szépet együtt, hogy szolgálhatom még Brunó impozáns, mégis finom, szellemi mélységeket feltáró művészetét...

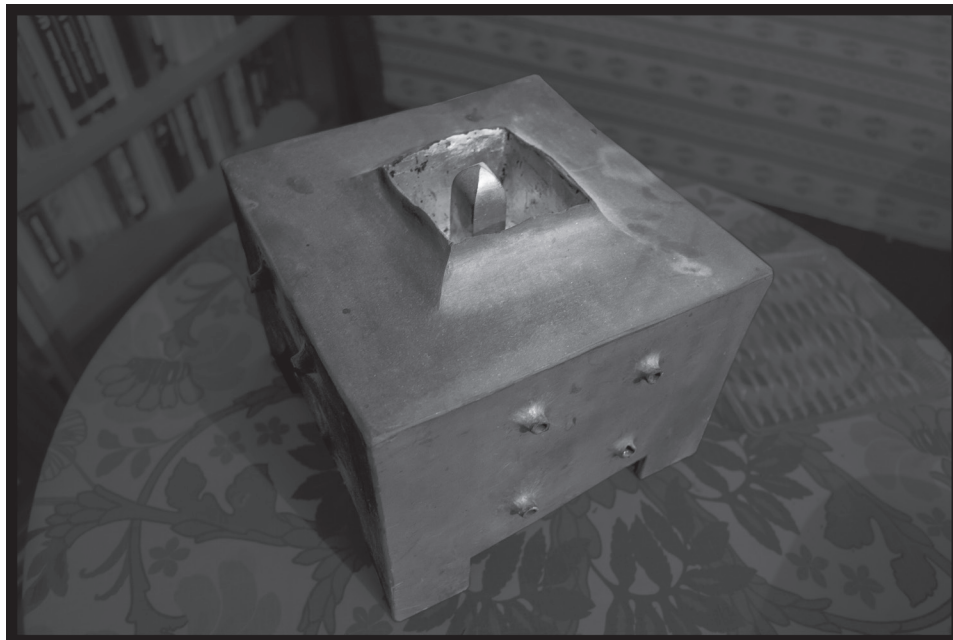
Azóta Brunót, Gellér B. Istvánt tagjai közé vette a mennyei művészeti akadémia is.



Azonosítás – Hogyan azonosuljunk Rembrandttal, 1976



A Zsolnay-negyedben bérelt műtermében 2014. október 3-án



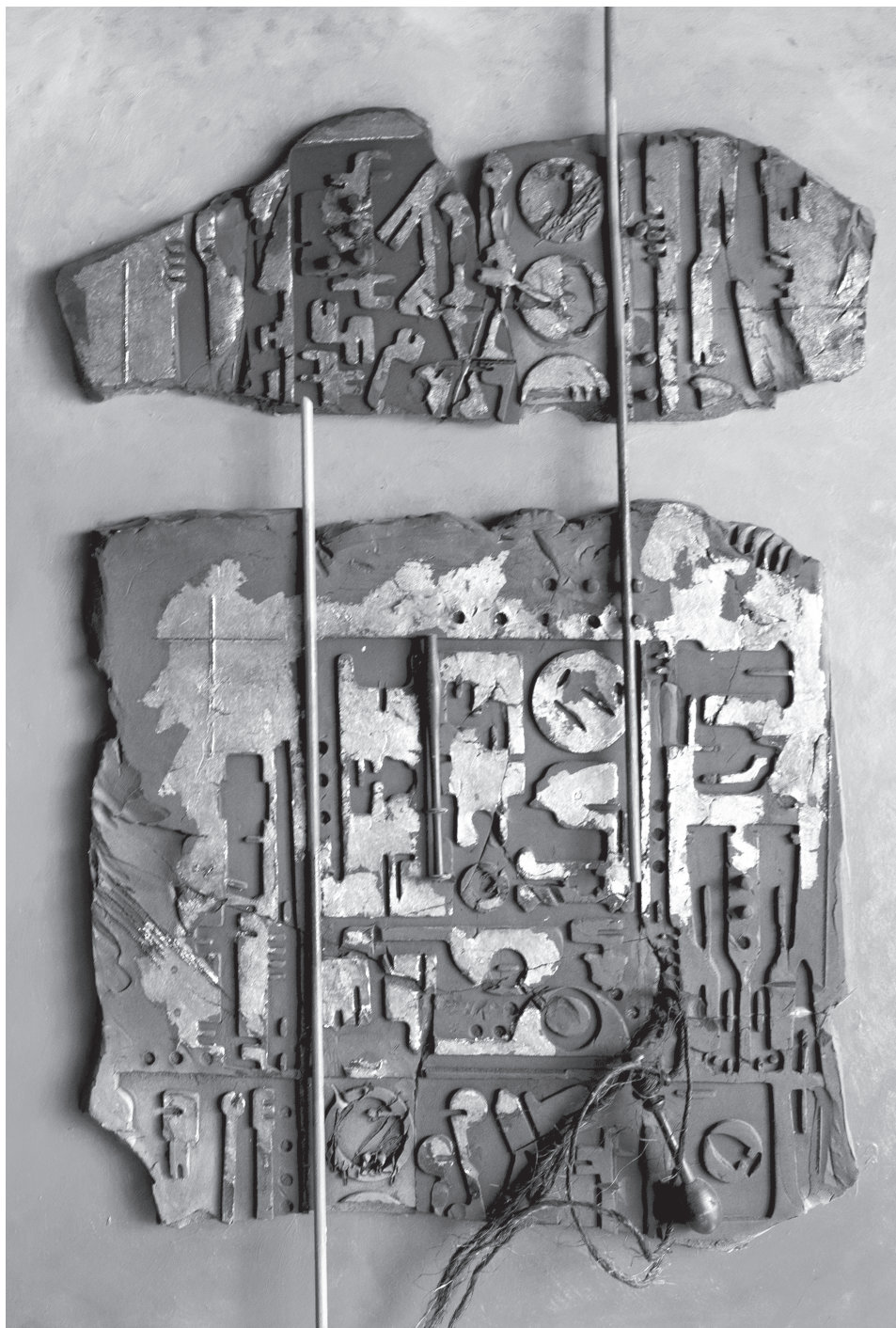
Tárgy a *Növekvő Városból*



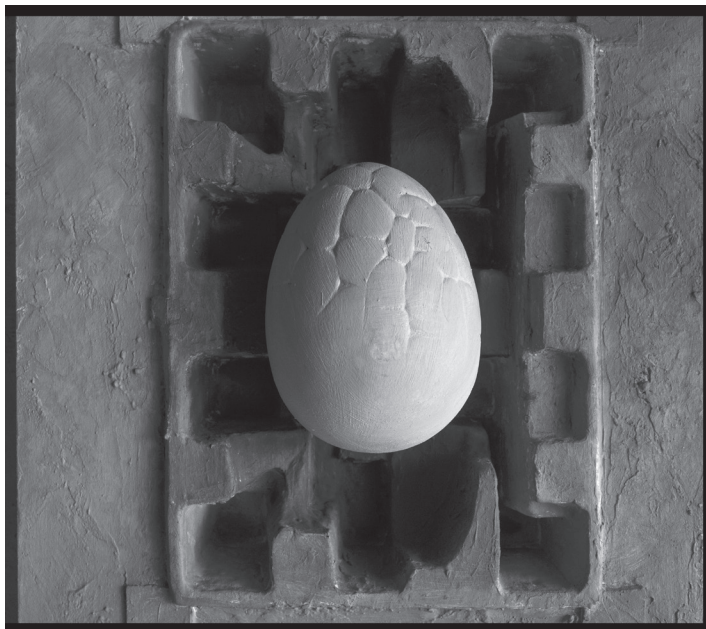
Tárgy a Növekvő Városból



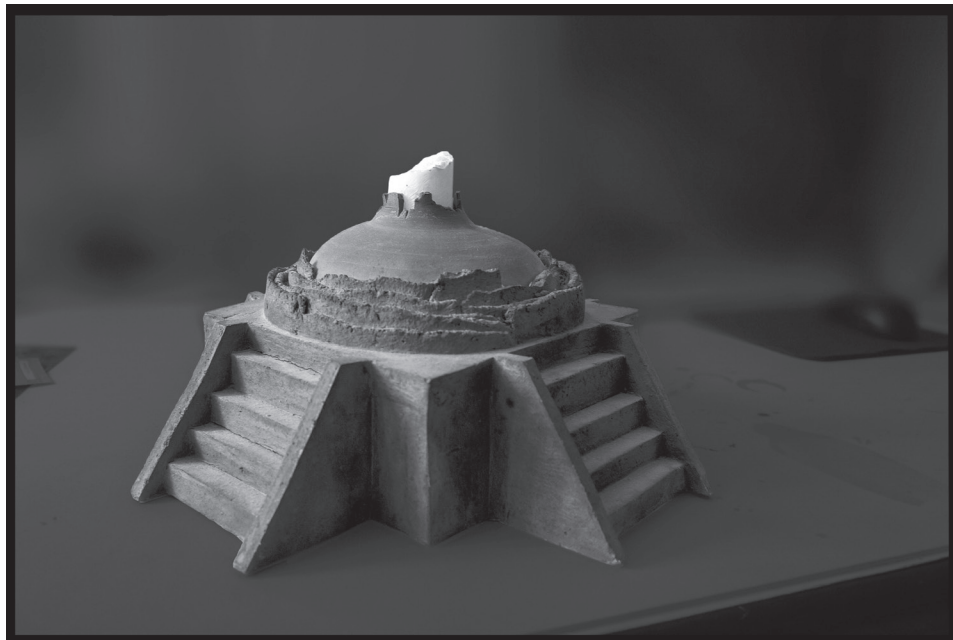
Tárgy a Növekvő Városból



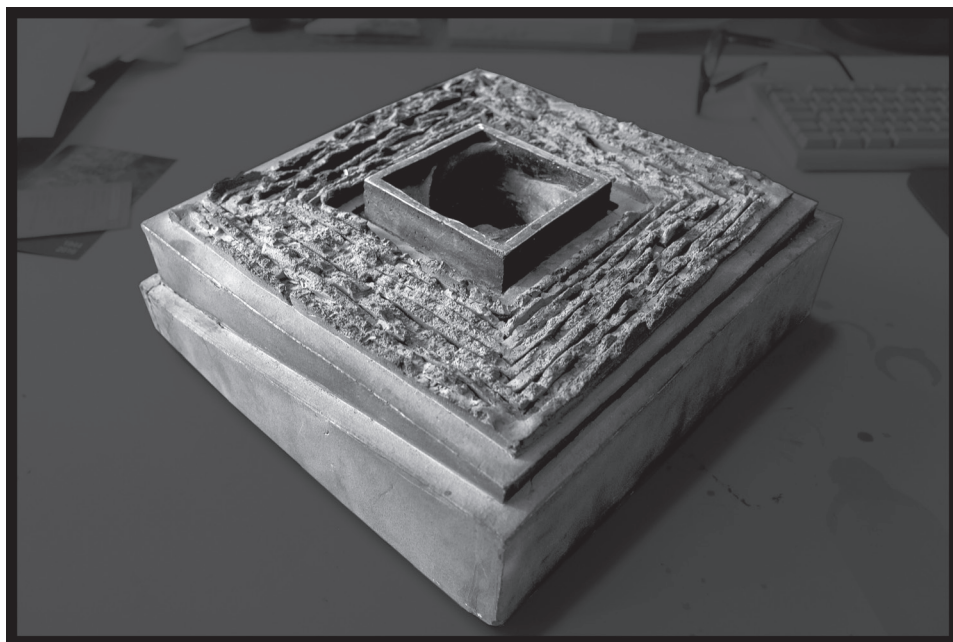
Tárgy a Növekvő Városból



Tárgy a Növekvő Városból



Tárgy a Növekvő Városból



Tárgy a Növekvő Városból



NOVUM QUODDAM GENUS DICENDI... MIKÉNT AZ ILYEN ESET- BEN ILDOMOS¹

Felidezésének pillanatában minden múlt jelenné válhat. Van tehát örökkévalóság is, ha alapfeltétele létezik. Tartalmának felidézhetősége. A képzőművésznek e téren vannak bizonyos kiváltságai. Január 22-én reggel felhívott Brunó, Gellér B. István festőművész. Mi másról beszélhettünk volna ezekben a napokban, mint Kismányoky Károly haláláról. Felhívta a figyelmemet a *Balkon* online kiadására. Javasolta, hogy vegyem fel a kapcsolatot a lappal, és egy nekrológot helyezzünk el Karcsiról ott is. Megírtam, elküldtem. Ott voltunk aztán némaságba süllyedve Kismányoky temetésén, egyikünknek sem volt kedve beszélgetni senkivel. Egy hónap sem telt el és újra egy halálhír. Gellér B. Istváné.

Kismányoky ősszel még elutazott Spanyolországba. A legnagyobb felszabadultsággal nézett ott körül, élményekkel eltelve érkezett haza. Kisvártatva meghalt. Brunó ezen az őszön, alighogy elmúlt hetvenegy éves, Itáliába ment. Érdekes módon van közöm valamenynyire ehhez is. Rettentően sajnálom, hogy novemberben, a zárás előtti utolsó napokban valami miatt nem tudtunk csatlakozni Brunóhoz és feleségéhez, akik Fülöp Lászlóékkal zárás előtt elmentek még a Velencei Biennáléra, és megnézték az akkor éppen Velencében pávaszkodó Damien Hirst kiállításait.² Amiket a szakmai közvélemény ugyan katasztrófálisnak tekintett, nekik azonban alkalmat adtak ott arra, hogy a Növekvő Város magukkal vitt harmincéves történetét összevevessék a kilencvenes évektől megkerülhetetlennek látszó angol sztárművész eszméivel. Töprengjenek a sok pénz, divat, gátlástalan invenció és titokzatos mitológiai hulladékegyekből szótt szuperesztétikus háló értelmén. A művész-pozíciók elképesztő különösségén. Mert a múlt és jövő, a jelen és a soha nem volt, soha nem lesz idő titkos tartalékai, ezeknek innen-onnan mégiscsak felderengő érzetei mégiscsak régóta izgatnak bennünket. Velence kulturális levegője ezt a nyugtalanságot bizony újra felizzította Brunóban. Mindent megnézett Velencében. Még idén is összefutottunk aztán és jóízűen pletykálgodtunk a koncertterem előtt, fecsegtünk az autóparkolóban gyerekeinkről, az unokákról, a természetgyógyászatról, beszélünk telefonon is, aztán vége. Éles vágás, gyors halál, nem tudni, mennyi szenvedésre vetett béklyót. A Növekvő Város sem növekszik tovább. Ha létokát nem is veszítette el, működésének eredeti energiaforrásától immár elszakadt és most Atlantisz sorsához hasonló fordulatok bekövetkezésétől tart.

¹ Ezt egy párbeszédünkben a Városdémon ürügyén én tettem hozzá: „Itt egy egészen új ékesszólás születik...”. Gellér pedig a *Városdémon szobrairól. A Démon képmásáról* beszélt. In: Gellér B. István, *A Növekvő Város. A Pécsi Galéria és Vizuális Művészeti Műhely kiadása*, Pécs, 2010. 11.

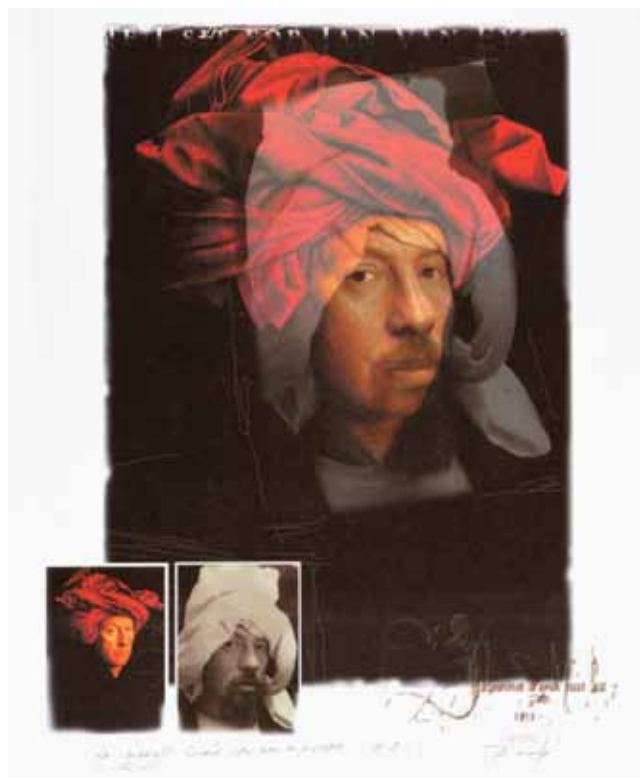
² 2017. április 6-tól december 3-ig François Pinault alapítványi múzeumában, a velencei Punta della Dogana és Palazzo Grassi kiállítótermeiben szervezték meg a brit Damien Hirst (1965) *Kincsek a Hihetetlen roncsairól (Treasures From the Wreck of the Unbelievable)* című kiállításfolyamát. Ezek a második században élt Aulus Calidius Amotan, ismertebb nevén Cif Amotan II. ókori műgyűjtőnek tulajdonított kollekciónak (a név maga sokat mondó anagramma: I am a fiction – Kitálás vagyok) anyagát mutatták be, amely az Apistos (Hihetetlen) nevű hajón süllyedt víz alá valahol az Indiai óceánban.



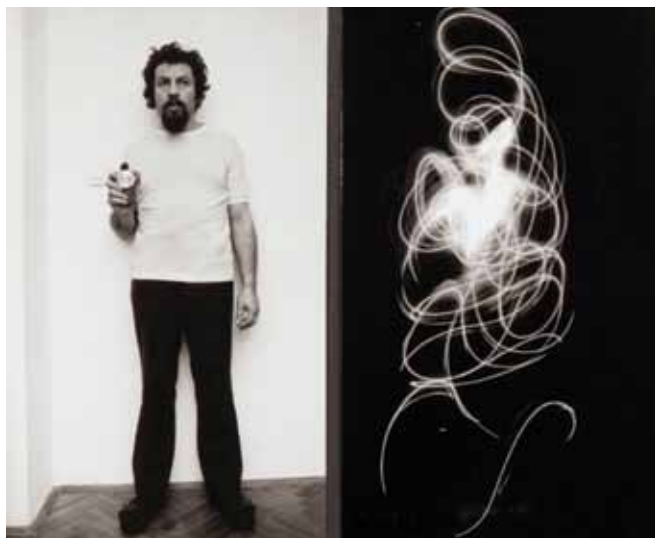
Azonosítás – A zöld hegedűs, 1976



Azonosítás – Cselekmény Andrea Mantegna emlékére, 1973



Azonosítás – Ha modelt ülnék Jan van Eycknek, 1973–2003 (számítógépes változat)



Fénykalligráfia Jackson Pollock emlékére, 1975



Tárgy a Növekvő Városból



Tárgy a Növekvő Városból



Munka közben – 2016. június 24-én



A kerti műterem

Miért is olyan jó emlékezni Brunóra és a környezetére? A hegyen élt, egy szakadék alatt, a városba érő erdő határán. Foglalkozásai ugyan mindig lekényszerítették a belváros felett lebegő szürkés-ciánlila fényű lencse alá, és mindig volt olyan benyomásom, hogy kényszernek érezte ezeket a légszomjas „mélyföldi” tűrakat. Mindig azt gondoltam, hogy számára az élet első legjobb lehetősége, ami visszaengedi őt saját, tiszta levegőjű „magaságába”. Mégsem tekintette ezért őt senki arisztokratikusnak. Kétségtelenül volt benne némi merevség – ami egy idő után már tartássá nemesedett –, és jól kifundált láthatatlan kis kerítéseivel is ott teremtett távolságot magának bármely „esettől”, ahol csak akart. Ugyanakkor végtelen figyelemmel és gondoskodó szeretettel vette gondjaiba mindazon személyeket, dolgokat, ügyeket, melyek különös „rendszerébe” beleillettek. Kiforrott fogalmai voltak az ideális értelmiségi létforma céljáról, tartalmáról és alakzatairól is, és ez megmutatkozik ideáljainak kiválasztásában. Az igényes személyes környezet fizikai adottságait családi, polgári örökségként élte, az ennek megfelelő szellemi garanciákat pedig finomították, a vonzalmakat és a választásokat erősítették a magyar művészeti progresszió hozzá közel álló alakjai, gyámolító tekintetük, cselekvő barátságuk. Munkácsy-díjat kapott és rendes tagja volt a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémiának.

A titokzatos tárgyakat illetően nem lehetett véletlen, hogy a „történelem előtti” korszakok régészeti leírásai, az egzotikus tájakon tett nagy utazások történetei, különleges néprajzi gyűjtésekről, felfedezésekről szóló munkák már serdülőkorában mind ott voltak a könyvespolcán. Barátja, Dombay Győző festőművész (1942–1994) édesapja ősrégész volt, egy ideig a múzeumban laktak. Ahogy Győzőre a mészbetétes edények mértani mintázata, úgy Brunóra is életre szólóan mély benyomást tett a János bácsi vezette zengővárkonyi ásatások feltárt emlékanyaga. Az onnan származó, múzeumban is kiállított kora rézkori (lengyeli kultúra) telephez tartozó sírok gyönyörű mellékletei. Nem lehetett talán az sem véletlen, hogy mikor még főiskolás volt, mi is a múzeumban találkoztunk. Minden bizonnyal a történelem élménye, a „valóság alatti” létezés titokzatos bizonyítékai hívták oda. És tartották ott, hiszen Brunó maga is hivatkozik arra, hogy néhely – akkoriban egyébként nehezen megszerezhető és igen kevés – művészeti kiadványt Pécsen csak a Művészettörténeti Osztály könyvtárában lehetett fellelni.

Nehezen felejttem el Brunó szakmai műveltségének egy-egy számomra is tanulságos megnyilvánulását. Többször volt alkalmam erről megbizonyosodni, amikor nyilvános beszélgetések során szükségessé vált bizonyos „fennállások” választékos, pontos kifejtése. Olyankor jó tanár módjára, sohasem tudálékosan, de a különvélemények és kiegészítések lehetőségét mindig fenntartva hívott elő emlékezetéből alkalmasint vadul ismeretlen, de ellenőrizhető és szükséges adatokat az érveléshez. Ilyen volt az is, amikor – először – a Zsolnay Múzeum Káptalan utcai folyosóján összefutottunk. Brunó még utolsó főiskolás évét nyűtte akkor. Egy barátjával éppen segített Fancsovics György helytörténész kollégának valami keretezős, paszpartuzós munkában. Barátságosan beszélgettünk, én említést tettem arról, hogy a szecessziós sajtógrafikáról készítek a múzeum évkönyvébe egy tanulmányt, több nevet, munkákat idéztem neki. Brunó a legteljesebb egykedvűséggel dobta be, hogy akkor nekem bizony meg kellene nézmem Sassy Attila munkásságát is. Sok fogalmam akkor nekem nem volt erről a Münchenben és Párizsban tanult nagybányai magyar mesterről, aki L'Aiglion (a Sas) álnéven is készítette műveit. Brunó elmagyarázta, hogy Sassy szecessziós grafikái, kecses art deco és bibliai témájú képei milyen jó példák lehetnek a szecesszió és az art deco átmenetének közvetítéséhez. Felhasználni már nem tudtam ezeket az adatokat, de soha nem felejttem el a helyzetet, amelyben Brunó révén hozzájuk jutottam.

A hetvenes évek elején gyakorta idéztük az akkor lassacskán megjelenő Ginsberg, Kerouac, a beatnik munkásságát, mindent elolvastunk tőlük, amit lehetett, nem kerülhette el figyelmünket, hogy valamennyien ismerték a rövid japán versformát, a haikut. Még Karol Wojtyła, Szent II. János Pál is írt ilyen verseket. Akkori barátaink közül is

jónéhányan. Csordás Gábor hosszú időn át Gellér Brunóék közvetlen szomszédságában lakott, először a *Fél korsó hiány* című pécsi kötetben jelent meg 13 haikuja. Brunó, aki eltöklélten készült az egyetemes „világkultúrával” létrehozható szellemi kapcsolatok megalkotására, aggályos precizitással próbálta kipécézni a „hírekből”, hogy „mi van soron”. Figyelme értelemszerűen csapott le erre az irodalmi műformára is, és ennek az érdeklődésnek az eredményeként született meg néhány vizuális minimál műve, közöttük a nekem mindig nagy formátumúnak tetsző 1974-es *Cinege haiku*.³ Megszületése után talán egyetlen kiállításon szerepelt csak, amikor Brunó nekem adta ezt a képet. Hosszú ideig, évekig függött legkisebb lányom ágya felett. Aztán elkérte egy újabb kiállításra, többet már nem tért vissza hozzám a kép, de műtermi találkozásaink egyszermind ennek a mesterműnek a „láthatásai” is voltak, újra és újra megcsodálhattam ezt a számomra valamelyest Gellér Brunó életművének egyik kulcsát képező munkát. Nem időznék itt többet, de talán érdemes felidézni, hogy a hetvenes évek első felében Brunó a mértanias, szigorú kompozíciós sémákat, erős szimmetriákat igyekezett igen egyéni színkeverékeivel, valamint karéjos, érzelmesen ívelt formák bevetésével többértelművé tenni. A szilárdság és megdönthetetlenség képe mértanias volt, az illanékony, hullámszerű és rugalmas mozgás megjelenítése viszont a formák és színek személyes kéznyomokkal teli, egyéni módon tagolt és stilizált egymásba fonódásában valósult meg nála. Nincs kétségem afelől, hogy Martyn Ferenc kép-filozófiájából és „költészettanából” vettett Brunó ez irányú törekvéseinek alap gondolata. Az egyidejű többértelműséget sugalmazó mondanivaló költői tettet öltése a szűkszavú *Cinege haiku* is. Fehér a háttér, a két panelen erős függőleges plasztikai árokkal, megszakítással kék, szürke lila szivárványként áthúzódó átlós színsávok, balra egy ugyanilyen színű labdacskó képezik a mondandót. A kevés jel, a lebegés térbeli bizonytalanságát érzékeltető kompozíciós megoldásai és az „élet” apró, ellesett, ámde dekoratív-tetszetős valóságmozzanatai jelzik, hogy Gellér „teljesség” képe kétségkívül költői természetű.

Jókedvűen idézem fel vasárnapi sétáinkat, amikor gyerekeinkkel ellátogattunk Brunóékhoz. Szívesen látott vendégek voltak ott az ügyvéd Berky Tamásék is, többször összefutottunk, Tamással – haláláig tartó – barátságunk a Brunóéknál töltött órák alatt erősödött meg. 1973. június 17-én *Kép, tárgy, akció, hangverseny* címmel rendeztük Gellér Brunóék Tettye feletti kertjében az akkori Pécs „fiatal művészetének” emlékeztető összejövetelét. Akkor egy napra birtokba vehettük a varázslatos domboldalt, a zezzugos kertet, annak minden berendezését, műszaki és természeti adottságát. Itt született Pálinkás György néhány későbbi „nagy koncepciójának” első megfogalmazása a háztetőn, ahol a vers-szomjúságban szenvedő költő egy nagy viadalra felkészülten, trikóban és bokszkesztyűben püfölte frögépét, miközben alatta a téglafalra műtörténész jómagam tettem ki öncenzúra-gyakorlatként a helyszínen előállított, majd általam rögvest betiltott, fekete szigetelőszalaggal átragasztott fogalmazványaimat. Halász Károly itt mutatta be a múzeumának első, ciklussal szerveződő darabjait, a ládákat, amelyeken a nagy világ-galériák nevei, logói voltak. Szinte képtelenség felsorolni azokat a pályatársainkat, akik mind csináltak valamit ott. A hegedűsök hegedültek, a fuvalások fuvaláztak, a lányok gyönyörűek voltak, és a „bambinók” körülöttünk – ma meglett emberek – mind alapélménynek tekintik mindazt, amit ott átéltek. Gellér Brunó pedig futtatta fel a fákra, rejtette el a fűben szalagos, pettyes „üzeneteit”. A pécsi művészek közül a Pécsi Műhellyel talán Gellér Brunónak volt a legközvetlenebb kapcsolata, néhány kiállításon, például az 1973-as, – Brunó címjavaslatával – pécsi Attitűdökön a Kamaraszínház előterében, az akkor nagy figyelmet kiváltó Mantegna–Che Guevara gondolatpárhuzammal, vagy 1999-ben a Szombathelyi Képtárban rendezett Pécsi Konceptualizmuson.

³ *Cinege haiku*. 1974. akryl, falemez két táblán, 100 x 110 cm

Érdekes emlék, amit Csizmadia Sándor filozófussal együtt idézhetünk fel. A nyolcvanas évek elején Szegeden dolgoztam, Sándor barátom a pécsi orvosegyetemen. Brunó nyakig elmerült a Növekvő Város ágas-bogas rész kérdéseiben. A „trianguláris írás” népének életre keltésén ügyködött, de elakadt bizonyos varázsszertartások megformálásánál, utánjátszható bizonyítékaiknak létrehozásánál. Egy hosszú, kísérletekkel teli időszak fontos állomása volt például a Növekvő Város mitológiájának kelleke, az Agytojás. Brunó kért bennünket arra, hogy 1983-ban egy verőfényes októberi kedden, – amikor én csak este utaztam Szegedre és a barátomnak sem volt délelőtti órája – találkozzunk náluk. Segítséget kért tőlünk. Szereplők lettünk a Brunó által kitalált, később Bruckner-féle helyreállításnak mondott cselekményfolyamban. A kertben készültek a felvételek. Köznapi ruháinkat levetettük, szemérmünket hátrahagyva valamennyit meztelenkedtünk is, majd fejünkre álarcot öltöttünk, kezünkben az Agytojással guggoltunk, nyújtóztunk, forogtunk ide-oda, később darócszerű kelmékkel, kötelekkel körbetekerve követtük Brunó felesége, Zsuzsa doktornő utasításait, aki fényképezett bennünket. Ott rejtőzöm tehát most is a szertartások résztvevői között, és elégedetten tekintek akkori izmos combomra, karomra. Később aztán nyilvánvalóvá vált, hogy a Növekvő Városban igen sok pécsi „kulcsfigura” kapott hasonló megbízásokat Brunótól. Szinte meggyőződésé érett bennem a sejtélem, hogy nekünk, önmagunknak egy városi szubkultúra tagjainak sikerült itt, ezekben a Növekvő Városhoz tartozó jelenetekben, ebben a megfoghatatlan, fura létállapotban valamiféle tényleges jelentőséget találni. Nem voltak ezek politikus megnyilvánulások, különösebb fékek nem akadályozták a Növekvő Város dokumentumainak megismerését. Ellensúlyként meg ott voltak a „hivatalosak”.

Itt van előttem az 1971-ben, Villányban készült fénykép is, melyen a művésztelep-kőbánya sorompójára támasztott állal állunk: Csenkey Éva, Geller Brunó, Harasztý István, Csiky Tibor, Pauer Gyula és jómagam. A művésztelep vezetője és a meghívott szobrászok. Geller Brunó – a még csaknem főiskolás szakmabeli – merő érdeklődésből csatlakozott a csoporthoz, és percekben belül el is tudta magát fogadtatni a nála idősebb pályatársakkal. Én azokban a napokban a villában főként Pauerral töprengtem a sziklafalra kigondolt Pauer-művet kísérő Pszeudo manifesztum létrehozásáról, illetve Csikyvel bizonyos keménygumi plasztikák készítésének lehetőségéről az organikus struktúrák körében. Brunó itt kiváltképpen Harasztýval (Édeskével) barátkozott, kapcsolatuk folyamatosan szívéllyes volt.

Miközben elkötelezetten tartottam a kapcsolatot a Pécsi Műhellyel, annak szinte kiegészítő pólusaként tekintettem Brunó munkásságára. Pécsen olyan nemzedékek éltek ekkor egymás mellett, amelyeknek mindegyikében láttam figyelemre méltó alkotó személyiségeket, és szinte minden irányzat, árnyalat megtalálható volt itt. Brunóval nekem a hetvenes évek második felében volt talán a legközelebbi, elsősorban szakmai kapcsolatunk, később ez a barátság motívumaival gazdagodott, át is alakult valamelyest. A *Dunántúli Napló*ban és kis szórólapokon, leporellókon, katalógusokban, kiállítási ismertetőkből gyakran szólhattam Brunó művészetének jelentőségéről. Szerettem festészetének nyitottságát, azt, hogy nem tör kizárólagosságra, hogy olyan tágas helyet adott benne a stiláris örökség kínálta „színességnek”. Az egyre szélesebb körben felfedezett szakmai hagyományban megtalálta aztán az önmaga számára kivételesen lényeges feladatokat. Munkái bizonyítják, hogy a rajzművesség, grafikai technikák, a legkülönbözőbb festői-ábrázolási megoldások újraalkotásával milyen jellemzően változatos mai előadásmódokhoz jutott. Növekvő Város eszméjét viszont nem vettem komolyan. Egyrészt nagyon közelinek éreztem hozzá a hetvenes évek vége felé mindazt, amit ezen a téren éppen akkor tárt fel számunkra néhány – már számunkra is megközelíthető – nagy művészeti monstre és személyiség. Anne és Patrick Poirier az 1977-es Domus Aureával, Gérard Titus Carmel, aki 1977-ben a Dokumenta VI-on vonultatott fel soha nem létező kultúrákból származó,

gyönyörűen megrajzolt kis tárgyakat, Charles Simonds, aki 1972-ben írta a kitalált etnográfiai monográfiáját, a *Három népet*. Ekkor készítette az *Élő szerkezetek: vonalszerű, körkörös és spirális lakhelyek* című, önmagára, hasára, combjára telepített telepeket. Itt volt ebben a körben aztán a fiatalabb Kőnig Frigyes (1955) is az *Hommage à Andrea Pozzo*-sorozatával. Gellér Brunó munkásságában felismerjük mindezeket a nehezen megkerülhető indítványokat, mint múltat-jövőt, megfogható és megfoghatatlant, rezignáltat és ironikust tényleges plasztikai rendszerekben egybe foglaló elképzeléseket. A ciklusnak ez a „természet” már nem érdekelt annyira, mint a benne feltalálható egyéni lelemények, a vizuális műfajok sokféleségét együvé rendező költői-technikai témagazdagság. Nagyon bátor mellékkörülménynek tekintetem, hogy Brunó mintha egy cseppet sem törődött volna a szellemtudományi érvelés némely kötelező kellékével. Mintha ügyelt volna arra, hogy leleplezhető legyen, hogy a Növekvő Város felfogásában kezdettől fogva ott legyen a szinte igazolhatatlan, de kétségeket ébresztő jelzés: alig hihető, de mégis komoly játékról, képi-gondolati kísérletezésről van esetében szó. Aminek a háttérében ezért még felfedezhető a történelem „igaz természetével” kapcsolatos eltérő nézetek akadémikus rendje is. Gellér Brunó tudta, hogy általánosságban nehezen eldönthető a mindenkori nézővel kapcsolatban az, hogy annak érzékelési szintje milyen magasságban is van, mikor tekintí komoly, megfontolt állításnak, amit lát, és mikor fedezi fel annak innen-onnan összehordott elemeiben, neveiben, földrajzi hivatkozásaiban, történeti utalásaiban az ironikus játékot. Ezt az érzést egyszerűen az a tény is alátámasztja, hogy a néző, olvasó egy művészeti kiállítás, vagy egy művészkönyv terében kerül mindevvel szembe és nem akadémiai aktában. Nekem a Növekvő Város megszületésének idején az előzményeket és párhuzamokat megszólító-idéző, ezért értelemszerűen zsúfolt és mégis kimért, jól szerkesztetten áttekinthető munkák tetszettek, amelyeket maga Brunó is a művészetre találás élményeként kezelte. Kedves munkák, többször hivatkozott lapok voltak az olyanok, mint az 1972-es *Az Ég másképpen kék és másképpen nagy*. Vagy egy pisztoly-rajza, amely alatt a felirat: „Evvél a fegyverrel még senkit nem öltek meg”. Jómagam ennek nyomán genovai barátommal, Enzo Cacciolával a műtermében egy Makovecz-megjegyzés alapján vagy ötven szerigrafíát csináltam, meg T-shirtöket ugyanavval a felirattal: „...számos fontosabb szempont van...” Évekig hordtam őket. Amikor még magamat is, Brunót is lelkesült lázadónak láthattam. Azóta persze kötetnyi új felismerés és értelmezés jelent meg minderről. Brunó is szívesen írt kiállítás-ismertetéseket, katalógus-bevezetőket, szólalt fel műemlékvédelmi ügyekben.

Fiatalkorának elmúlásával érzelmi és szellemi erőforrásait egyre határozottabban valami csendes szomorúság, elégikus hangvétel kezdte jellemezni. Személyes mitológiaigényétől átítatott tárgyaiban titokzatos hangulatokat idézett fel. A *Cinege haikuban* a már említett módon sajátságos aszimmetriát teremtett a formák és jelentések, jelek és színek, köznapiság és költőiség elegyítésével keltett képzettársítások között. Soha nem diszharmoniót. Gellér B. István mesteri eredetiséggel őrizte meg alkotásaiban az avantgárd első hullámának szabadságeszményeit, őszinte ragaszkodását a Martyn Ferenc és nemzedéke által meggyökereztetett modern magyar művészet hőskorához. Baráti köréhez szorosan odatartozott Bocz Gyula (1937–2003), Dombay Győző, akiknek emlékét Szemadám György szép gyűjtése még az év elején is idézte a Múcsarnokban.⁴

Az absztrakció soha nem uralkodott el Gellér tevékenységén, felidézett formáinak,

⁴ *Féltárnyékban*. Szemadám György félig elfeledett művészekre emlékezik. Múcsarnok, 2017. december 6. – 2018. január 28. Ez a kiállítás tisztelgés kívánt lenni Bocz Gyula, Cerovszki Iván, Csutoros Sándor, Dombay Győző, Lisziák Elek, Ócsai Károly, Szeifert Béla előtt, akiket az autodidakták közé soroltak, éppen úgy, ahogy P. Szűcs Júlia a Pécsi Műhely tagjait is gúnyosan „amatőr avantgardistáknak” nevezte. Munkásságukat kevesen érdemesítették figyelemre, nem is kerültek be a „kánonba”. Miközben eredeti gondolkodású művészek voltak, és munkásságukkal erkölcsös-következetes szakmai pályát jártak be.

azok kombinációinak mindegyike tapad az érzékelés, észlelés köznapinak is tekinthető alakzataihoz, munkáiban minden egyszerre nevezhető néven, és egyszerre szolgál rébuszként. Műveiben ott érzékelünk valami nehezen meghatározható minőséget, ami a festészet huszadik századi szabadságtörekvéseinek értékes eredménye volt Pécs művészetében is. Nincs felismerhető körülmény, amely esetében a személyesség vállalását melleslegessé tehetné, vagy a klasszikus modernség konvencióinak életben tartható rétegeit ne segítene észrevenni.

Gellér Brunó huszonévesként egyszer megkérdezte Martyn Ferencet, hogy szomorúságból, haragból vagy örömből dolgozik-e? Semelyikből. Csak ahogy a madár énekel – válaszolt állítólag Martyn.⁵ A sikeresség mai követelményei felől nézve mindez mosolyt fakasztóan naiv ön- és művészetszemléletről árulkodik. Ez a műtárgy létrejöttében és az alkotó képességében – a természettörvényeknek sem kijáró magától értetődéssel – madárdalt orrontó szemléletmód már a múlté. Gellér Brunó is múlttá váló jelen, de kortárs még sokáig. A Növekvő Város dokumentációja, utolsó műveinek „meséi” mostanra belénk gyökereztek.

Elhagyta, ezért – nélküle – ma már más a valóságunk. Távozása kínzó kötelességként írja elő, hogy felülvizsgáljuk róla szóló megállapításainkat, gyűjtsük egybe adatainkat és rögzítsük ezek eredményét. Bizonyos, hogy néhány nagy kiállítást még rendeznünk kell hátrahagyott műveiből, konferenciát kell rendeznünk, vitát kell kezdeményeznünk annak érdekében, hogy nagyobb bizonyossággal véglegesítsük a most lezárttá, teljessé váló életművet. A most megalkotható summa persze az idő haladtában változni fog, a hangsúlyokból némelyik elvész majd, némelyik felerősödik.

A vándormotívumokra, illetve különböző kultúrák jelképeire épülő mítoszokból Gellér bátran kimetszett osztályokat, egyedeket, ábrázolási konvenciókat és médiumokat, majd műveiben egymást követő „elegyedés-kalandokra bírta rá” őket. Természetesnek tekintjük, hogy miközben műveiben állandóan bekövetkezik valami valószerűtlen, valami hihetetlen: minden a maga helyén és szükségszerűen van úgy, ahogy van. Mert mese. Mert létezőként hihető. Művészet. Melyeknek határain belül valóban minden igazság, valóság. A maga igazsága, valósága. Brunó ragaszkodott a maga igazságához.

Tevékenységét jó pár szakmai és polgári kítüntetés ismerte el. Hajdú István monográfiaja a 2010-es Kulturális Főváros egyik főszereplőjévé avatta. Nem tudhattuk még, hogy az „utolsó” lesz, de hetvenedik születésnapját ünnepelve nyitottuk Gellér B. István kiállítását a Pécsi Galériában 2016. szeptember 23-án, és láthattuk azt november 13-ig. Senkinek sem volt kétsége afelől, hogy Brunó – miként a maga kimérten adagolt, százszor ellenőrzött megmutatkozásaiban mindig – ezúttal sem érdektelen gondolatokkal fog traktálni. Nem volt méretes, bonyolult mustra. Most azonban „utolsóként” kell emlegetnünk, annak ellenére, hogy a Növekvő Várostól bekövetkezett eltávolodását valami új, korszerűbb jelentés-összefüggéseket és tárgyi megjelenést sejtető bizonyosságként írta le. Még ironikus-játékos önmagára visszautaló személyes szálakat is szőtt a programba. A capriccio tónus túlsúlya miatt töredékesnek tűnhetett, mégis alkalmat adott arra, hogy a „megszakított folyamatosság” vagy „folyamatos befejezettség” egyirányú, visszafelé tekintve feltétlenül véges szakaszait együtt lássuk általa. Most előre tekintve sem érzékelünk mást, mint az idővel, múlttal végzett leszámolást, egy európai kultúrában belüli nagy és szomorúan játékos metaforába csomagolva. Amelyben a csomagolás maga, a módszer, az anyag, a mintázat messze figyelemre méltóbb, mint a történelem, az idő.

Minden munkájában mitológiaigényétől átítatott tárgykombinációk szerepeltek. Nem bőbeszédű, ámde titokzatos utalásrendszereiben a köznapiság és költőiség elegyítésével

⁵ „Ugyanolyan természetességgel festünk, ahogy a madár énekel.” – ezt így Claude Monet írta. In: Daniel Wildenstein: *Monet's Years at Giverny: Beyond Impressionism*, The Metropolitan Museum of Art, Abrams, New York, 1978.

keltett képzettársítások tartották életben az Abstraction-Création mozgalmanak szépséglvű költészetét. Gellér B. István őrizte a „szabad szabadság” avantgárd eszményeit, érzékeny ragaszkodását Martyn Ferenc és nemzedéke modern hőskorához. Persze Gellér munkásságában eddig sem volt hiány spekulatív-fikciós természetű indítványokból. Az utolsó pécsi kiállítás ennek jegyében azt sugallta, hogy a kultúrában is ritka a feltételek nélküli, határokat hézagmentesen rögzítő kísérlet. Az új kiterjedések elfoglalása során bekövetkező kulturális határsértés egyben a befogadott és kommunikációban szerepekkel felruházott nyelvi hagyomány átírását jelenti. Gellér Brunó legutóbb közreadott posztereligazításai nyomán nyilvánvaló lett, hogy ennek a kiállításnak a témája és frazeológiája sem távolodhatott el az immár negyven éve formálódó Növekvő Várostól. De már másról szólt. Kelet-Európáról és a nagyvilágról – ami a múltból és a rá következő időből préselődik egygyé. Az egyetemes és helyi összefüggésekbe a kiállítás oknyomozást is szimuláló színpadán néven nevezett címszereplő, a gyermekkorában megsántult Liptovská osadai (Ószada) Tolouse Lawtrac vezetett be. Mese? Valóság? Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec Monfa? Van, akinek nem ugrik be egy szempillantás alatt Lautrec-Lawtrac ürügyén Andrej Varhola (Andy Warhol) életsorsa itt? Aki ugyan nem Koritnyicafürdőn született, mint Lawtrac, hanem már valóságosan is Pittsburghben, szülei, Ondrej és Julia Mezőlaborból (Medzilaborce) származó ruszinok voltak. Lawtracot – ahogy Gellér mondja – éppenséggel fékezhetetlen kalandvágya vitte Párizsba, ahol egy kártyacsatában – nekünk már a nyolcvanas évektől ismert – Kowalski-Segner régésztlől családi öröksége mellett a Növekvő Város feldolgozatlanul dobozokba csomagolt ásatási dokumentumait is elnyerte. Máris tudjuk: ettől a növekvésben könyörtelen Várostól nagyon nehéz lesz a szabadulás. Gellér kötetekben és kiállításokon át bizonyított univerzumából egyenesen képzelenségnek látszott el- és kimenekülni. A szemünk előtt vált bizonyítottá, hogy a közösség, amelyen eluralkodik a hagyomány kultusza, kikerülhetetlenül sorvadásra ítéli magát. És az is, hogy amelyben általános lesz a lázadás, pusztulásra. Komoly tanulságokat hagyott ránk Brunó. A tradíció megértésének képessége nem öröklött adottságunk, de ha rendelkezünk ilyennel, talán cselekvő életösszefüggések kialakításához is eljutunk. Művészete soha nem fog terhetek levenni a vállunkról, sem mulattatni. De igenis meghökentet derű ismeretlenjeivel. Zavarba hoz, kétségeket ébreszt, lelkiismeret-furdalást okoz regényesen kigondolt csattanóival. Bőséggel van elfojtott tartalom bennünk, amely ha viszszerkerül a tudatunkba, nagyobb zavart okoz, mint korábbi állapotában.

Gellér Brunó domborművein, dobozaiban a hetvenes évek konceptuális emlékei, feliratai, a nyolcvanas évek posztmodern fossziliái, szimulált régészeti töredékei, pszeudo feltárásai vannak jelen. Megérezzük, hogy az inspiráció tapasztalati és céhes forrásai – milyen érdekes, hogy tételesen soha nem lehet itt szó a Fluxusról – mindenekelőtt a modernség dadával, szürrealizmussal érintkező előképei. Gellér ezek agresszivitását, jelentéskioltó abszurditását egy még korábbi ösztönzéssel is párosította. Idézzük Gautier Mademoiselle de Maupinhez írt előszavát: „Csak az lehet valóban szép, ami semmire sem jó, rútt minden, ami hasznos”.⁶ A preraffaelitákra is emlékeztető emelkedettség? Ilyesmi hangzik el Oscar Wilde 1890-es *Dorian Gray*ében. Gellér óvatlanul követi a Walter Pater-féle szemléletet is, amikor a létezés hierarchiájának csúcsára az esztétikai megjelenést helyezi. Tudott, hogy ezt a kvázi-tételt Pécshez közel a legnagyobb odaadással Babits vallotta. Gellér kis „időkapszulái” közvetlenül nem a késői szocializmus és a rendszerváltás éveinek élményvilágához kapcsolódtak. A „mélyebb” történelmet idéző tárgyakat használt, melyek költői megjelenítésre ugyancsak alkalmasak. A Növekvő Várostól elvárható, jellemző és körüljárható minőségek, mint a teljességre törekvés és kozmikus esztétizmus általuk inkább feltűnnek.

⁶ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*. G. Charpentier, Párizs, 1885. 6.

Az avantgárd örökség változatos, nemegyszer sarkosan ellentétes megnyilatkozásai-
ból bősséggel merített, a szerkezetes alapokra elsősorban szürreális képzettársításokkal
fellátított formákat tett, melyek ma – úgy tetszik – elbírják a „modernség utáni” léttapasztalat terheléseit. Gellér képtárgyainak világa béklyók, tévutak, csapdák és az elmúlásról szóló baljós üzenetek szövevényévé lett. A kézműipari egyendobozok, a karton és gipszes domborművek és a posztereken jelzett Toloose Lawtrac, Kowalski-Segner kártyacsatáira emlékező installáció képi „elbeszélései” a haiku jelentésszerkezetének megfeleltethető szimbolikus kódolási rendszerként is megközelíthetők. Az europid nagyraszsz tökéletes arányérzékének bizonyítékai a töredékek, a szobrocskák csontból, agyagból, műanyagból, a vérből és aranyból, rejtett formákból, írópálcákból, zsinórokból, ízeltlábú rovarokból, kártyalapokból, stb. És ezek metafizikai jelentőségűnek tetsző együtt-állásai. Az utolsó dobozok kicsiny történetei akár önmozgásba is kezdhetnek. Az *Éjszaka leselkedik, Törvénygúla, Lelet koponyával, Itiner eszkimóknak, Kentaurus töredék, Enigma, Stressz, Mártír* stb. kivitelezésének aggályos precizitása a különmemű részletek szervesen-szervezhetetlen totalitásának valószínűsítése már sokkal inkább élményvilágunk kortárs művészetben felmutatózó reprezentációjával van érintkezésben, mint a Növekvő Város posztmodern historikumával.

Gellér az élete során felhalmozott festői, tárgyi, plasztikai „rendszerben” kivételes arány- és szépérzékével az emlékek állhatatlanságára utaló metaforát helyezte a középpontba és evvel mintegy a művészet mai, klasszikus értelemben rendkívül szűknek tetsző cselekvészónáját is körülrajzolta. Művei felett minden kétséget kizáróan ott lebeg a nem uralható tudás szelleme, a sötét árny tekintete, ami nem csak a művészet intézményeire vetül. Brunó nem dekonstruált látványosan, a destrukció választásáig pedig soha nem jutott el. Munkái azonban arra feltétlen készítenek, hogy a haladás, eredetiség, mestermű stb. kulcsszavaira rákérdezzünk általuk. Hogy újra meghatározzuk a már meghatározottat, mely érvényét veszteni látszik. Grafikák ezerein, festmények sokaságán, nyitható és zárható dobozokban és aranyozott fakeretekben mind műalkotássá változtatott tárgy van. Költői „kisajátítások”, amelyek kicsiny méreteikkel, a felületeken belül érzékeltetett finomságokkal saját-eredeti kifejezésnek hatnak, miközben szívesen elegyednek talált-idegen „nyersanyagokkal” is. Cserepekkkel, makettekkel, spárgákkal, kártyalappal, számológéddalával, bútoralkatrészekkel, kultuszok szimulációjával és hamisítványaival. Az emlékezet és a kultúra veszélyeztetett hordalékával.

AZOK A NAPOK ELMÚLTAK

Turi Tímea: Anna visszafordul

Előjáróban csak annyit: a visszafogott elegancia és a jóízűség dolgában mindig irányt mutató, másoknak is példát kínáló Magvető Kiadó saját szerkesztőjének, sőt most már főszerkesztőjének immár másodszer jelentette meg kötetét, pedig a házban egész biztosan tudják, hogy az ilyesmi egy önmagával szemben igényes kiadónál vagy folyóiratnál elképzelhetetlen. Épp ezért kínos, kényelmetlen leülni olvasóként ehhez az asztalhoz, talán le sem lenne szabad ülni. De mivel ez az összeférhetetlenség végső soron a versek erényeiből semmit sem von le, hibáihoz nem ad hozzá, némi gondolkodás után mégis vállaltam a kritika megírását, azaz a részvételt ebben a rosszul indult játékban.

Itt van rögtön a kötet címe, az *Anna visszafordul*, ami talán megért volna egy szerkesztői levelet. A korábban kifejezetten jó címadónak bizonyuló költőtől rossz választásnak érzem ezt, és nem csak azért, mert a nagy hullámokat ugyan nem verő, de mégiscsak ismert, ráadásul szintén a női költészetnek a csalódott, becsapott, de már megtört, helyzetébe beletörődő nő hangját megszólaltató ágához tartozó Menyhért Anna-kötet, a *Szeleence* már nagyon sok „Anna ezt és azt csinál”-típusú címet és sok hasonló szerkezetű sort használt, és ez az ismétlés zavaró, rossz ízű. Hanem azért is, mert van ebben a kötetcímben némi sznobizmus: az annázás a nyolcvanas évek attilázásához hasonlít, és ahogy nem volt senki József Attila cimborája, ugyanúgy nem lehet Anna Karenina lelki társa sem. Ha valaki úgy tesz, mintha mégis az lenne, vagyis ha bizalmaskodik, a bennfentesség látszatát kelti, na, azt nevezem sznobizmusnak.

Annak ellenére mondom ezt, hogy az *Anna Karenina*-vonal, a regény üzenetének átírása, kiforgatása, továbbgondolása nagyon is pontosan jellemzi a kötet hangulatát, sőt, régi-es szóval: mondanivalóját. A regénybeli boldogtalan házasság, majd a kitörési kísérlet kudarca, a házasságon belüli megaláztatások és az új szerelem hozta még nagyobb megaláztatás, a gyerek kétértelmű szerepe az anya boldogságkeresésében mind-mind visszaköszön ebben az erre a kérdésre nagyon érzékeny kötetben. Az évek során rutinná váló párkapcsolat, a csak a lakáshitel és a gyerek miatt együtt maradó házaspárok, a szürkénél is szürkébb hétköznapok, melyekben az egykor repülni vágyó nő nemhogy szárnyalni, de lépni sem nagyon tud már a fáradtságtól, a rengeteg munkától és a házimunkától, ráadásul állandóan kedvetlen, megcsömörlött és gyűrött. De ott van a versekben a mindezekért a férjét, sőt a gyereket hibáztató feleség és anyja képe is, aki félrecsúszott életének okát a külső körülményekben vagy az ugyancsak kívülről táplált illúziók vezérelte rossz döntésekben látja. Csakhogy míg a regény hősnője életének kudarcával szembesülve a vonat elé áll,



Magvető Kiadó
Budapest, 2017
88 oldal, 1990 Ft

Turi beszélői mélabúsan legyintenek, mintha tényleg semminek nem lenne semmi értelme már, az olyan színpadias válaszok pedig, mint amilyen az öngyilkosság, még kínosak is lennének. És ezek a nők mind Tolsztojjal vitatkoznak, hiszen végső soron azt mondják, hogy minden szerelem boldogság, de a szerelem hamar és törvényszerűen elillan, a házasságok viszont mind-mind egyformán boldogtalanok. Ez van, kár az illúziókért, ilyen az élet, ilyenek a férfiak, ilyen a rendszer, ezen változtatni nem lehet, ez ellen lázadozni nem érdemes, ezért még meghalni sem érdemes. Nem segít semmilyen feminizmus (sőt, az inkább csak árt a kötet szerint), nem segít se isten, se ember, se a vallás, se a játszótéri anyukák köre, se a magazinok pszichológia rovata. „tudod, az zavar, hogy mindegy, mi lesz, / elmúlik a pillanat” (*Tatjana válasza... – 25.*), „Ha már elmúlt a szerelem, még mindig összetart a lakáshitel [...] így eldőlt: már mindig együtt leszünk, ha elmúlt a / szerelem” (*A hetedik év Pemberley-ben – 60.*), „Megmutatom, hol a határ, hogy együtt tudjunk élni ezután is” (*Az összes férfi – 80.*).

Turi Tímea harmadik kötete láthatóan igyekszik különbözni az előző kettőtől, de ahogy a második nem tudott valódi újdonságot hozni, ez a mostani is csak nyomokban, jelzésszerűen mutatja az esetleges továbblépési lehetőségeket. Nem mintha a megújulás cél lenne: amit Turi jelenleg tud a költészet nyelvéről, hagyományáról, kontextusáról, amit el szeretne mondani a férfi testről és a női lélekről, az „éltek, amíg meg nem haltak” nyomorúságáról, a csalásról és az önbecsapásról, azt újra és újra, kötetről kötetre meg tudja mutatni és el tudja mondani, megbízható színvonalon, éretten, árnyaltan, kiszámítható élel. Ez az él a provokációtól sem visszariadó nyílt beszédet jelenti, a következetes beleállást a kényes témákba, a máshol kerülendő kérdésekbe, azt, hogy mindig olyasmiről próbál beszélni, amiről általában nem beszélünk, amiről néha még önmagunknak sem merünk igazat mondani. Ez nem mindig sikerül, van, hogy megragad a felszínen (*A nők táskái, Tükörbe nem tudni nézni*), de a kötet egésze mégis ebbe az irányba mutat, ezt a tiszteletet érdemlő törekvést támogatja.

Az Anna Karenina-téma egyébként épp a finom megújulásnak, újrhangolásnak lehetett volna a kulcsa, de az ilyesmire mondom: csak jelzésértékűen mutatja meg a lehetőséget – mintha a költő maga is saját kötetének elcsigázott, agyonterhelt hőse lenne: annyi minden nagyszerűt lehetne tenni, írni, de hol van erre idő, kinek van ideje az ehhez szükséges rengeteg munkát elvégezni? Merthogy ez az irány a világirodalom nőalakjainak megszólítása, történeteik aktualizálása, átrajzolása lenne – és egy ilyen verset jól megírni biztosan nagyobb elmélyülést kíván, mint például az emlegetett női táskás szkeccs-versé és társaié, amelyekben egy-egy tipikus élethelyzet érdekes, gunyoros, keserű felmutatása legfeljebb az olvasás idejére tartja meg a szöveget. Itt ennél sokkal több kell: Bovaryné, Tatjana, Solvejg, Delila, Philémón és más, névvel meg sem nevezett nőalakok történeteinek felhasználása, azokból egy-egy elem kiragadása és újrapozicionálása nehéz feladatot jelentene bármely szerzőnek: vagy célba találnak az utalások és az intertextuális játékelemek, vagy nem – de a cél az efféle, műveltségelemekkel dolgozó verseknél ma már az lenne, hogy a szöveg mélyebb irodalmi és mitológiai tájékozottság nélkül is olvasható és érthető legyen. Kettős játékot kell tehát folytatni: szóljon a vers az ínyenceknek, de, egy más szinten, szóljon a „nagyközönségnek” is. Nem hiszem, hogy mindenki kapásból tudja, mi történt a Sórek völgyében, talán még azt sem, hogy ez a földrajzi név a *Biblia* melyik történetére utal, de biztosan van olyan versszerető is, aki még azt sem tudja, hogy a helyet a címébe emelő vers épp egy bibliai történethez, Sámson egyébként a névről már ismert történetéhez nyúl. Ám jó esetben ennek az olvasónak is szól a vers, lábjegyzetek nélkül is. És bár nem ez a legjobb példa a kötetből, mert itt nagyon is érződik a versen az intertextualitás nyoma, azaz hiába mai a megjelenő konfliktushelyzet (nagyjából: hozzád megyek, de tudom, hamar elszáll a varázsod, és utána nem leszek képes szeretni téged), az alvás közben levágott haj motívuma már nem életszerű egy mai szituációba helyezve.

Vagyis az imént emlegetett költői munka nem lett tökéletesen elvégezve – de például a verszáró rímen is lehetett volna még finomítani: „Elmennél majd, de én erősen foglak. / Megmondtam jól: tudd, hogy utálni foglak” (*Sórek völgyében* – 22.). De ott az ellenpélda, a finom ívű, kifejezetten szép és nem túlbeszél, az ilyen irányú próbálkozások közül megszűnt kiemelkedő *Philemon emlékezik* (26.), ahol ez a kétirányú játék tökéletesen működik, a vers a nyilván sok olvasó számára háttérben maradó forrástörténet ismerete nélkül is emlékezetes, mély. Bár a mondatok itt sem kellően kimunkáltak: ha valaki tud olyat, mint a „nem vettem észre, / ne haragudj, hogy tényleg szomorú voltál”, az ne elégedjen meg a prózai, fülsértő megoldásokkal: „mérhetetlenül idegesített, / hogy a szomorúságot válszod helyettem” (44.).

Pedig érezhetően ezt a ciklust szánta a szerző a kötet központjának: innen van a kötet-cím, ráadásul a ciklus címe (*Az összes nő*) nyilvánvalóan a 2012-es első kötet címével (*Jönnék az összes férfiak*) felel. Ebben az ötletben látszik tehát a továbblépés vagy legalább a szintemelkedés igénye és ígérete – nagy kár, hogy mindössze nyolc-tíz vers született meg, és ahogy látjuk, azok sem mind végiggondoltak. És ha már a ciklusoknál tartunk: egy alig nyolcvanoldalas, füzeteszerű kis kötet anyagát nyolc ciklusra osztani még egy valóban széttartó anyag esetében sem lenne szerencsés, de itt kifejezetten elnagyolt döntésnek, pótcselekvésnek, blöffnek tűnik. Olyannyira, hogy az az érzésem, mindez volta-képp ironikus gesztus: a szerző számára a ciklusszerkesztés kérdése úgy, ahogy van, túlhaladott, nem sokat ad hozzá, nem sokat vesz el a kötet értékéből, vannak-e egyáltalán ciklusok. De akárhogyan is van, az *Anna visszafordul*ban a felosztás inkább rutinszerű – és ahogy semmilyen változás nem hoz harmóniát az itt tárgyalt kapcsolatokba, úgy ez a szerkesztői manipuláció sem hoz egyensúlyt a kötetbe.

Az imént azt írtam, e költészet legnagyobb erénye, hogy formát és nyelvet talált bizonyos tabuk kimondására. Hadd pontosítsak: a szégyen kimondására. Mert azt hihetnénk, szégyen magunkat boldogtalannak mondani: ez a kudarc beismerése. Másrészt viszont az elégedetlenség beismerése is. Ezek a versek épp azért lehetnek terapeutikusak, mert a maguk nyugodt, kontrollált, a poétikus, romantizáló, szenvelő felhangoktól mentes, rímtelen, emberinek, néhol túlságosan is emberinek, azaz hétköznapiak tűnő nyelvén azt mondják, hogy a boldogtalanságon nincs semmi szégyellnivaló, és bár a problémákat megoldani nem, csak elfogadni lehet, a róluk folyó beszéd igenis segíthet az elfogadásban. Ez a kötet hitet tesz a „női sors” mellett, és iróniával harcol az illúziók ellen. A beszélők mindegyike gyűlöli az illúziókat – és biztosan nem szeretne önmaga sem olyan illúziókat kelteni másban, amelyeket aztán nem tud beváltani. Szerelem, család, esetleg szex, de inkább biológia, otthon, mindennapok. Hatalmas eseményekről nem számolhat be egyetlen vers sem, és mintha látványosan kerülné is ezeket: Anna is visszafordul, amikor épp regényesíthetné az életét, vissza a lapos hétköznapiakba. És ezt pontosan követi a versek nyelve is, amennyiben ügyesen és cselesen megmarad a hétköznapi használat keretei között, mindenféle virtuozitást, díszítést, a művészkedés minden gyanúját elkerülve. Szókincse szűk, legfeljebb a korszárgon kísérti meg („szelfigomb” – 69.), szóhasználat egyszerű, sorai könnyen követhetők. Nem a formai bravúrokkal, hanem az „üzenetekkel” hat – vagyis a nehezebb utat választja. Nehéz ugyanis ezen az egyszerűnek ható nyelven mindennapos történetekről és szituációkról ilyen erősen, ennyire figyelmet érdemlően írni. *A költészet története* (67.) című ars poetica pontosan le is írja ezt a célt, és amit ott leír, azt a kötet nagyjából teljesíti is – a következetességért mindenképp dicséret jár. De attól, hogy programszerűen, kimondva is kerülni igyekszik a „ritmusra lüktető sorokat”, a jambusokat és a jóhangzást, de még a hasonlatokat is, még nem születik jó vers. Programvers, didaktikus vers, tankönyvíví, műhelyszagú vers igen, de jó vers nem – mert talán már az irány se jó. „A költészet: örök és egyetemes” – ha valaki ennyire reflektáltan próbál írni, és igyekszik, kicsit agresszívan, az olvasónak is előírni, hogyan nézze, hogyan olvassa a ver-

seit, az talán az ehhez hasonló, általánosító kijelentéseket viszont kerülhetné, még egy egyébként ironikus versben is (*Tisbe átkukucsál a falon* – 58.).

Turi tehát hamar megtalálta azt a hangot, a saját hangját, amihez azóta is tudatosan és magabiztosan ragaszkodik. Eközben következetesen játszik rá a magyar líraértés bevett olvasási stratégiáira és a mai kritikai gondolkodás egyes kedvelt témáira. Ide tartozik a tárgyiasság és a személyesség szembeállítás, a konkrét és a valóságtól emelkedett ütköztetése, a fiktív és a reális én határának elmosása, azaz a szerepjáték és az önéletrajziség keverése, ami végül az önéletrajziséget is csak szerepnek mutatja. De ide sorolhatjuk a női érzékenységgel, a női irodalommal kapcsolatos kérdéseket, a test és a szexus megjeleníthetőségének poétikai problémáit, illetve az olyan formai kérdéseket, mint a hagyományosan költőinek tekintett eszközök kiiktatása, a pátoz kerüése, a humort szülő ironikus nézőpont keresése.

És mint jeleztem is, számomra azok a versei a megnyerőbbek, amelyek nem elégszenek meg egy-egy jelenség megnevezésével, hanem megpróbálják azt is megérteni, hogy mi miért történik. Felületes, olcsó, zavaróan általánosító megoldásnak érzem, amikor a „nőkről” vagy a „férfiakról” beszél, éppen csak a magazinok szintjén: „A nők nem írnak naplót. [...] A nők nem beszélnek magukról” (*A nők naplói* – 10.), „A nők táskáiban soha nincsen titok [...] a férfiaknak nem kell táska. / Ha bármit el kell tenniük útközben, / megkérik a nőt, hogy // ugyan tegye be az övébe, ha már elhozta magával.” (*A nők táskái* – 11.). Közhelyes, tinilányok tetoválásairól vagy Facebook-faláról ismerős, lapos fordulatok is becsúsznak: „a szerelem mégse hazugság, / a hazugság nem szerelem” (*Tatjana válasza...* – 25.), nagyon egyszerű retorikai szerkezetekkel él: „Amit a férfiak írnak, abban van vigasz. [...] Amit a nők írnak, abban nincsen.” (*Detektívutikör* – 51.), vagy épp ismert bonmot-kat ír át fantáziátlanul: „Nem egymást akarják: / a férfi férfi, a nő nő akar lenni” (*A téli fák* – 62.). És van, hogy ezek a problémák összeadódnak: általánosítás, felületesség, prózai-értekező nyelv, sommás megállapítások: „a nőknek nincs idejük arra, hogy a túlélés eszközei, / az önszeretet és az önsajnálát, formát kapjanak” (*A nők naplói* – 10.). Azért nem jó ez, mert nyilván vannak nők, a példánál maradva, akik írnak naplót, sőt egyáltalán nem biztos, hogy kevesebb nő ír, mint férfi – de ez az állítás önmagában se így, se úgy nem elég eredeti és mély. Akkor már inkább hatásvadász.

Azért is kár ezekért a versekért vagy csak versrészletekért, mert közben nagyon is érzékelhető a szerző azon szándéka is, hogy leleplezze a nagyotmondást, az önbecsapást, a szembenézést kiváltó alibizéseket. Egy-egy idézőjelben megjelenő közvélekedést, jól hangzó, de nagyon ismerős mondatot, érzélgős magyarázkodást dob fel a vers, hogy aztán dekonstruálja, kipukkassza, lehűtse, és ez a technika egészen jól működik, ehhez megvan a szerző kellő iróniája, távolságtartása, érzelmi intelligenciája, nem értem, a korábbi példákban miért ragadt meg maga is az első lépcsőnél: „»Nekünk találkozni kellett« [...] Jó-jó, találkozni igen, de ki mondta, / hogy együtt is kellett volna maradnotok?” (*Gyorsvasút északon* – 30.), „»Ami elveszhet, az el is fog veszni.« [...] »Ami elveszhet, az voltaképpen már el is vészett«” (*Ami elveszhet* – 31.), „»Vannak mondatok, amiket nem lehet visszavonni.« [...] »Nem tudom. Szerintem minden visszavonható«, mondtam” (*Bús férfi* – 33.). Ezekben a versekben mélyebbre ás, próbál az árnyalatok között is különbséget tenni, valamit megért, megmutat, valami fontosra világít rá. De a slágerek ürességét, a közhelyes életmagyarázatok álságosságát leplezi le *A hölgykoszorú* is, egy igazán remek megoldással, azzal, hogy idézi a sláger szövegét, és azzal a bizonyos turis legyintéssel kifordítja és helyére teszi: Van pár jó évük, / míg fenn ragyognak a mozdíthatatlan / csillagok: ők pedig most élnek, / most örülnek, hogy van, ki várja / és a két karjába zárja / őket; satöbbi” (78.).

A rétegzettebb, átgondoltabb, komolyabb versek közül kiemelendő még a *Barátaink*, amely a házasság válságának folyamányaként a barátok elmaradását nevezi néven, és a repetitív, szekvenciaszerűen épülő szöveg minden sorral, minden lépéssel képes növelni

a feszültséget, párhuzamosan a magányérzet növekedésével. Végül akár fel is cserélhető ok és okozat: nem tudni, a barátok elmaradása és a házasság önmagába záródása lesz-e a válság oka, vagy pedig a rosszkedvű pár mellől maradnak el a barátok: „nos, azokkal a barátainkkal, akik végül megmaradtak, / ellenségek lettünk” (79.). Hasonló közeget idéz fel a *Panaszkönyv* is: az egymásról pletykáló, főként a negatív híreket keringető barátok körét. A pletyka, a panasz pusztító hatása ebben a versben kellő távolságból lett megmutatva, és kellően árnyalt a folyamattal párhuzamosan megint csak növekvő magány megrajzolása is. De úgyszintén emlékezetes az *Ezeregy éjszaka* keserű, a végtelenségig ismétlődő meséje, az éveken át egymáshoz sem érő pár, az alvó férje mellett önkielégítést végző, szomorú nő portréja – ha egy verset kellene kiemelni a kötetből, biztosan ez lenne az. Hiszen ebben ott sűrűsödik a veszteségek, csalódások, kudarcok és megaláztatások okozta fájdalom és a házasságon belüli magány („nem tudom, te mit gondolhattál a takaró túlfelén” – 61.), de ott az a bizonyos laza kézmozdulat is, ami végső érvként mindent súlytalaná tesz ebben a költészetben: „Idővel a vágy már kevésbé érdekes”. Ott az elillant szerelem tapasztalata: végérvényesen elmúltak azok az idők, amik a párt összehozták – mégis így kell ma már együtt élniük. Ugyanez másként fogalmazva: „vannak fontosabb dolgok, mint a szerelem” (*Fontosabb dolgok* – 29.).

Talán az lehetne Turi Tímea költészetének védjegye, ahogy a vallomásosságot követi annak azonnali reflexiója, az érzelmek megjelenését azok erős kontrollja, az okos nő hétköznapiakban tett kalandos utazásait a folyamatok megértésének vágya, az okok és okozatok sorba állítása, a miértek keresése. Csakhogy ebben a kötetben még túl sok az ennél kevesebbel megelégedő vers – ha ezek, akár egy szigorúbb szerkesztő segítségével, kikopnak, a komolyabb ötletek pedig kidolgozottabbá válnak, ha a szerzőben megszületik és megszilárdul a belátás a tekintetben, hogy mit képes megfogalmazni és milyen eszközökkel, hogy hol vannak a határai, ha tehát a szerző nem fordul vissza a könnyebb és talán népszerűbb megoldások felé, akkor a szemünk előtt alakuló versvilágból igazán értékes költészet születhet.

KRZYSZTOF VARGA, A MAGYAR ÍRÓ

Krzysztof Varga: Lángos a jurtában

Kezdem Rudabányával, ezzel a dermesztő és élőhalott, lepusztult és megalázott várossal – egyébként nemcsak én, hanem Krzysztof Varga egyik-másik lengyel méltatója is megáll e már-már szívszorítóan depresszív városkép felett –, amelyet a lengyel író, aki félig magyar, és aki legújabb könyvében elszántan járja a magyar határvidéket, így emel be a magyar irodalomba, ráadásul olyan erővel és hitellel, hogy az egykori *Magyarország felfedezése* sorozat bármely szerzője megirigyelhetné: „Nyár volt, [...] Szendrő felől érkezünk; elhanyagolt, elfelejtett városra, de nem posztapokaliptikus tájra számítottam. A bevezető útnál a kétségbeeséstől elszürkült, alacsony panelek, körülöttük lejtős, kopár föld, és mindez a szürke, a barna és a fekete különböző árnyalataiban csúfoskodott, még a zsinóron száradó ruha is, mint a mosóporreklámokban, amikor a képernyő egyik oldalán az elszürkült inget mutatják, a másikon meg a hófehéret. Rudabányával egyik mosópor sem boldogult volna. Az egyik, mosott ruhával és elrozdásodott antennákkal körbeaggatott panelház mellett csontsovánnyá aszott kecske állt a falhoz préselődve, szinte belesimulva, mert ebben a kétségbeesett délutáni hőségben ott még volt egy vékony árnyéksáv. Abban a valamiben, amit alighanem városközpontnak kellene neveznünk, a Bányászattörténeti Múzeum és az általános iskola volt felújítva és kifestve, minden más úgy nézett ki, mint egy szenvedélyes dohányos fogai. Csak néztem, és arra gondoltam, hogy egyik falu, tanyanya, egyik csődbe ment termelészövetkezet, a legszörnyűbb pusztai koszfészek sem olyan rémes, mint egy bebukott iparváros.”

Krzysztof Varga nagyon tud bánni a jelzőkkel, leírásainak láttató ereje, iróniája, belső feszültsége, sőt személyes hitele is többnyire ebből fakad, érdemes hát e Rudabánya-portrét nyitó jelzőhalmaz fölött, ami megjegyzem, magyarul visszaadhatatlan, még egy pillanatra elidőznünk. Abban, ahogy leírja a városról, hogy „dojmujace i dohujace, upadle i upodlone”, a lengyelül nem tudóknak is feltűnik a lesújtó képet költőivé emelő alliteráció, ám ennél is többet nyújt az a kis nyelvcsavarás, amitől a leírás úgy cseng, mintha élő személyről mondaná, amit a városról mond, hogy tudniillik metszően szemet szúr, holott rég elásta már magát, hogy teljesen elzüllött, amiért számtalan megaláztatás érte. Pálfalvi Lajos, aki különben remekül tud vargául (ha jól számolom, ez már az ötödik Krzysztof Varga-mű, amit magyarra átültetett), ezt a nyelvi játszmat kissé elnagyolja (nála Rudabánya „lehangoló, kiborító, bebukott és lealacsonyodott”), nyilván mert egyrészt beletörődött a szójáték lefordíthatatlanságába, másrészt nem számolt azzal, hogy a mondat helyzeténél fogva így is kulcsfontosság-

Európa Könyvkiadó
Fordította Pálfalvi Lajos
Budapest, 2017
290 oldal, 2990 Ft



gú. A következő bekezdésben ugyanis e világvégi táj megelevenedik, hogy aztán végképp kiüresedjen: „Fiúk ültek a földszintes lakások ablakaiban, a párkányról lógotva a lábukat. Némelyik ablakban üveg sem volt, a lakók pedig úgy néztek ki, mint a menekültek. Ha idejőnének az igaziak, gondoltam, rögtön visszamennének a háborúba keveredett országaikba. Mentünk egy darabig az Ormos patak mellett, aztán visszafordultam, és megkönnyebbülten hagytuk el Rudabányát, a kisvárost, amelyet elfelejtett a világ fennmaradó része, mintha fegyenclepep lenne. Nem lehetett volna véletlenül, térkép nélkül idekeveledni, de vajon sikerül-e bárkinek is elmenekülnie innen, akár térképpel is?”

Mondom, így emeli be Varga a mai Rudabányát, a hajdan volt szocialista iparváros posztapokaliptikus látképét a magyar irodalomba. Nem túlzás, amit állítok, szándékosan fogalmazok így. Krzysztof Vargának a maga magyar trilógiájával – a jelen kötet mellett a *Turulpörkölt* és a *Mangalicacsárdás* az, amiről beszélek – immár megvan a maga helye a tágabban értett magyar irodalomban. Valahol abban a szellemi tartományban, ahol mondjuk, Agota Kristofnak, Goldstein Imrének vagy Almássy Évának, e választott hazájuk nyelvén alkotó emigráns szerzőknek, akiket itt most *ad hoc* említek, jó másfél évtizede ugyanis vettem a bátorságot, és összevettem az *Élet és Irodalomban* (2001/12.) a magyarul akkortájt megjelent könyveiket, és nem volt nehéz meglelnem műveikben rejtett magyarságukat. Igaz, Varga nem emigráns és éppenséggel nem elhagyta a magyar nyelvet, inkább felfedezte magának, ám nála is a más nyelven, más irodalmi hazában született mű egyfajta magyar identitásáról van szó, aminek a magyar olvasó számára külön jelentése lesz. Akad méltatója (Németh Zoltán), aki ennél is továbbmegy, és Vargát az irodalomnak abban a „transzkulturális, nomád, expatriált és migráns vonulatában” látja, amelynek „a hibriditás, a nyelvi és fizikai határátlépés, az inter- és multikulturális kommunikáció a lényegéhez tartozik”. Ez teszi érdekessé Varga könyveit.

Pontosabban nem egészen ez. Krzysztof Varga nemcsak avatott tollú író, hanem vérbeli zszurnaliszta is, polgári foglalkozása szerint szerkesztő és publicista, ha úgy tetszik hát, magyarországi utazásait nyugodtan olvashatjuk útirajznak, és ha belelapozunk eddigi magyar fogadtatásába, látjuk, a kritika gyakran így is olvassa. Amit nem neveznek tévedésnek, hisz mind a három könyv megállja a helyét ebben a műfajban, csak éppen, ha jól odafigyelünk, könnyen gyanút fogunk, hogy e szaftosan-ironikusan elregejt úti kalandok inkább egyfajta írói álcaul, szerepként, fogásként szolgálnak, annál inkább, mert a mű első rendben mégiscsak a lengyel olvasónak szól (egyébként a *Turulpörkölt* előszavában hangsúlyozza is ezt), és Lengyelországban a magyar téma mindig külön vonzerővel rendelkezik. Mindazonáltal a Varga-féle „transzkulturális irodalomnak”, hogy Németh Zoltán terminusánál maradjak, van egy sajátos, mondhatni rejtett aspektusa, amely már a *Féjlődésregényben* megjelent, ahol az öregedő apa, Béla és az elbeszélő Kristóf magyarországi utazása kínált alkalmat a magyar gyökerek képzettársításos-nosztalgikus kereséséhez. Varga nem csinál titkot abból, hogy ez a *second plan*, e magyar identitásregény az író szándéka szerint nem kevésbé ott húzódik a magyar trilógia útirajzai mögött, sőt ha interjút ad, szívesen mesél a részletekről, a hatvanas években egy orvosi műszereket forgalmazó magyar cég képviselőjeként Varsóba kiküldött Varga Béláról, az orvos lengyel anyáról, aki úgymond zsarnok volt, és megkövetelte, hogy a családi élet lengyelül folyjon, az apa legfeljebb a kutyával beszélhetett magyarul, noha a gyermek Krzysztof azért rendre megfordult Magyarországon („gyerekként engem csak és kizárólag Magyarországra küldtek vakációzni, amiből egy gyereknek egy idő után már igencsak elege van”, jegyzi meg egy interjúban), apja halála után mégis beül az autóba, és elindul Magyarországra, életében először megkeresi féltestvérét, apja előző házasságából született bátyját, de csalódnia kell, az elárvult féltestvér nem érzékenyül el attól, hogy a hűtlen apa 84 esztendő korában elhunyt, ráadásul ez a jelenlegi Magyarország amúgy is nagyon másképp fest, mint a gyerekkori Túró Rudi és egyéb, Varsóban ismeretlen ínyencfalatok hazája, de minél több a

csalódás, annál realisabb a kép, amiből is következik, hogy mindent közelről szemügyre kell venni, megtanulni a nyelvet, különben az egész expedíció fabatkát sem ér stb., stb.

Mindez, mondom, ott van a *Turulpörköltben* is, a *Mangalicacsárdásban* is, de olyasformán, mintha egyáltalán nem lenne ott, szemérmesen, már-már eltitkoltan, ám közben mégis kézzelfoghatóan, hisz az író minden gondja-baja a magyarok magyar voltával, szokásaikkal, furcsaságaikkal, viselt dolgaikkal ebből az apjától rámaradt ambivalenciából fakad, innen kutatói és megismerési szenvedélye, innen lázas, hol zaklatott, hol rezignált bölcselkedése, innen olthatatlan kíváncsisága, ami személyes izzással és sajátos szenzibilitással tölti fel leírásait. Magyarán ez az indirekt módon, csak utalásokkal jelzett, az írói impulzusokból kiolvasható, nevezzük nevén, drámai küzdelem a maga önazonosságáért (utóvégre az identitás nem csupán szilárd talaj az ember lába alatt, hanem kérdések, kérdőjelek, tisztázandó ügyek halmaza is) teszi magyar íróvá a lengyelül író Krzysztof Vargát, mert minden transzkulturális mivoltával olyasféle titkokat árul el nekünk a magyar mentalitásról, a magyar identitásról, a magyar szellemiségről, ami neki legrejtettebb belső ügye, de ami épp ezáltal mindannyiunk ügye is, hisz pontosan az fűz egymáshoz bennünket, akik mondjuk így, magyarnak tartjuk magunkat, hogy mindenféle, néha sarkalatos ízlésbeli-világnézeti-mentális másságunk ellenére és nagyon is a magunk módján ugyanezen problémákkal küszködünk.

Nem tagadom, így, ilyen kvázi magyar irodalomként vettem kézbe a *Lángos a jurtában* kötetet, s mindjárt meg is lepődtem, mert úgy tűnt, a trilógia előző két darabjában oly szemérmesen kezelt apatörténet utoljára a *Fejlődésregényben* volt ilyen exponált téma, mint itt, ez a könyv ugyanis az apa halálával kezdődik. Pontosabban a győri Tejivóban, a rakotkrumpli fogyasztása közben visszaperreg az íróban a jó tíz esztendővel ezelőtti történet, ami mellesleg arra is jó alkalom, hogy eltűnődjék a Trianon utáni Magyarország lánghosformáján, ahogy a Kárpát-medence mélyén ott sül az olajban, és természetesen a széle a legfinomabb, ropogós és ínycsiklandó, ebből pedig következik, hogy a főleg Budapesten játszódó *Turulpörkölt* és a vidéket bebarangoló *Mangalicacsárdás* után most az ország peremvidéke következik, a határ, amelynek persze két oldala van, így hát a kínáló alkalmat, hogy a túloldalon nyíló más életfelfogást és ízlést szembesítse a mienkkel, nyilván nem hagyja ki. Ez így szellemes is, találó is, a másik két könyv is hasonló lendülettel indult, a magyar határvidék körbekalandozásának legalább van emblémája, ami megidézhető a kötet fülén is, és legalább a trilógia utolsó kötetébe bekerül az a márciusi éjszaka is, amikor éjjel kettő és három közt megszólalt a telefon. Utóvégre nincs magyar trilógia az apa halála nélkül. Csakhogy valami megváltozott az íróban vagy az író életében a másik két könyv óta. Pálfalvi Lajos is megjegyzi, aki szokásához híven most is írt egy ajánló kisesszét a fordításában megjelenő könyvről (amit ezúttal a *Magyar Nemzet* közölt), hogy „a trilógia befejező darabja hangnemet váltott”, a *Lángos a jurtában* kötetben tudniillik már-már nyoma sincs a kezdeti szatirikus hangvételnek, amit ő azzal magyaráz, hogy Varga otthonosabban mozog az országban, nagyrészt elhárultak nyelvi akadályai, rezignáltabb és elfogadóbb lett. De az a bizonyos szatirikus hang nem pusztán pamflet volt, nem gúnyrajz vagy karikatúra, hanem küzdelem, egyfajta (belső) harc az apai örökséggel, öngyötres, önvizsgálat (is) ezért az apai örökségért, annak meghódításáért. Erről beszéltem fentebb. Hogy az író ezzel a rejtett identitásregénnyel hevítette át és töltötte fel feszültséggel az útirajz egyes fejezeteit, e drámai ív lelket lehelt, markáns vonásokkal ruházta fel a langyosabb életképet is. Varga valóban jó tollú zszurnaliszta, de amikor könyvet ír, elsősorban mégis író. Eszébe se jut, hogy riportkönyvvel álljon elő, hisz jól tudja, hogy azt elsősorban nem a szerző személye és szenvedélye élteti, hanem a feltárt, összegyűjtött tények. Ő egészen más foglalkoztatja, neki saját magában van nyomozni valója, még ha kellő iróniával úgy is tesz, mint aki nem magára kíváncsi, hanem arra, amit útközben lát vagy hall. Soha nem mindegy azonban, ki az a valaki, aki lát és hall. Magyarán a világra kíváncsi, de épp így tudja elmondani

magáról azt, ami számunkra érdekes, ami mi vagyunk. Ebben áll írói mestersége, itt rejlik Varga könyveinek varázsa.

Am a varázs most, a *Lángos a jurtaban* kötetben kétségkívül megtörik, mintha elfogyott volna az író muníciója. Hiába a fertődi Esterházy-kastély körüli szellemi (és fizikai) csatangolás, az alkalmi átrándulás a határ és az Esterházyak osztrák oldalára, miközben még Esterházy Péter is képbe kerül, majd kissé odébb, Balfon Szerb Antal, Sárközi György, Halász Gábor, vagy ahogy a kőszegi kadétiskola egykori épülete egész kis Ottlik-esszét csal elő Vargából, hogy aztán tünődve megálljon „Kristóf Ágota írónő sírjánál” is, akitől úgymond nem olvasott egy sort sem, mégis olyan neki ez a hant, „mint egy nagyon depressziós elbeszélés”. És kész. Holott már épp azt figyeltem, kit hogyan talál meg magának a magyar irodalomból ez a nem magyarul író magyar író. De ez a cselekményszál hamar elenyészik, ahogy az apa halálának, emlékének, örökségének is nyoma vész, többé nem esik szó róla. A leginkább azonban az a bizonyos önmaró-magyarmaró identitásjátzsma hiányzik, aminek huzatja az előző két kötetet végig éltette, itt viszont a könyv második felében végképp elcsendesül, elhal. Ettől még akad azért egy-egy borzongató útikép, amit nem tudunk elfelejteni. Mint a fentebb idézett posztapokaliptikus Rudabánya vagy a recski kényszermunkatábor mai látképe, amiben az a legszörnyűbb, hogy „Recsk tényleg szép: álmodni sem lehet jobb terepet sétára, friss a levegő, a kilátás megnyugtató a léleknek”. Csak ne heverne az erdőszélen, a láger kijáratánál egy rakás nemrég kivágott, legallyazott fa. „Úgy nézett ki, mintha új barakkok építéséhez készítették volna oda, mint ha újjáépítenék ezt a kioltott ÁVO-s poklot. [...] Mi sem egyszerűbb – hasított belém hirtelen ez a bénító gondolat –, mint újra üzembe helyezni a haláltábor. Mintha tudnánk is erről, állítólag tisztában vagyunk azzal, hogy a történelem szereti ismételni magát, és nem feltétlenül bohózat formájában”.

ÉLETTÖRTÉNETEK ÉS SORSESEMÉNYEK TÖRTÉNELMI HÁTTÉRBE

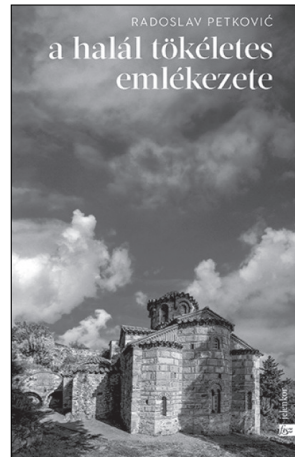
Radoslav Petković: A halál tökéletes emlékezete

Radoslav Petković eddigi írói munkásságának döntő többségét történelmi tematikájú prózák és esszék teszik ki. Az 1979-es *Put u Dvigrad* (A Dvigrádba vezető út) című regényében egy a 18. században kihalt isztriai város történetét meséli el ismerhető és ellenőrizhető, valamint fiktív események egymásba mosásával. A regényben a város szinte teljes mitológiját megalkotja, amelyben helyet kapnak a Velencei Köztársaság, a város kihalását okozó pestis-, majd maláriajárvány történelmi hitelességű időszakai, de megjelenik a könyv lapjain a legnagyobb fiktív dvigrádi reneszánsz költő, Ivan Vetručić (a hitelesség kedvéért még a születésének és halálának évszáma is), valamint Batista Calderoni, aki Vetručić bronzszobrát készítette el. Sőt, szerepel a regényben egy 1924-ben megnyitott dvigrádi bánya, s a város turizmusának fejlődését is előrevetíti.

A *Senke na zidu* (Árnyak a falon) című 1985-ös regényében Ivan Vetručić egy 19-20. század fordulóján élt flaneurré változik, aki, miközben beutazza Európát és az újonnan létrejött Jugoszláviát, mindvégig a fényképészetről és a filmről álmodozik; a fotó- és film-történet kronológiájára fűzi fel regényét Petković, amely az első fényképek megjelenésétől a hangosfilm korszakának kezdetéig terjedő időszakot öleli fel.¹ Az *Árnyak a falon*ban a borgeses „elágazó ösvények” poétikája már egyértelműen összekapcsolódik Danilo Kiš történelemszemléletével (*Borisz Davidovics sírelméke, A holtak enciklopédiája*).² A *Put u*

¹ A regénnyel kapcsolatban talán nem érdektelen megemlíteni a sokszor szintén a történelmet tematizáló Márton László Petkovićéhoz hasonló alapötletből kiinduló *Árnyas főtca* című regényét. Míg Petković regénye szinkron folyamatot ír le, amelyet az olvasó mintha egy kiállításon vagy vetítésen nézne végig („ezen képek gyűjteményét lehet úgy alakítani, hogy egy egész élet történetét adják ki képekben... Az egyetlen, amit Önöknek tenniük kell: nyomják meg a kamerájuk gombját! A többi a mi dolgunk!” [9.]), Márton regénye egy statikus állapot retrospektív, a bizonytalanságokat tudatosan hordozó metafikciós kibontása („ez a történet egy fényképgyűjteményt idéz fel. A szerző eredeti célkitűzése az volt, hogy a képzelet munkája révén életre keltsen a fényképeken látható arcokat, egyszersmind az elbeszélői önkény jóvoltából e képzeletbeli élet közös fordulatait is létrehozza.” [6.]).

² A szűkebb régió további irodalmi párhuzamait Bencsik Orsolya is megemlíti a könyvhöz írt utószavában: Milorad Pavić, Svetislav Basara és Balázs Attila. (Bencsik Orsolya: *Szavak hálójába rejtett, édes tudástöredékek*) – A *Put u Dvigrad*dal tematikusan is összecseng Basara *Tajna istorija Bajine Bašte* (Bajina Bašta titkos története) című



Jelenkor Kiadó
Budapest, 2017
618 oldal, 2999 Ft

Dvoigrad 2012-es, horvátországi kiadásához (Hiža od besid, Pazin) írt *Előszó*ban mindezt explicitté is teszi: ebben a regényben „megjelennek olyan témák is, amelyek később mint írók állandóan foglalkoztatni fognak. Nem annyira a történelem, sokkal inkább a történelem interpretációja, annak kérdése, hogy mire emlékezünk. (...) Egyes francia történészek, a *nouvelle histoire* képviselői nagy hatással voltak irodalmi világom formálódására, kialakulására.” (7).³ Ugyanakkor – ahogy az majd talán még erősebben fog jelentkezni a *Sors és körvonal* (Sudbina i komentari: Sors és kommentárok) bizonyos rétegeiben, s mindvégig jelen van *A halál tökéletes emlékezetében* (Savršeno sećanje na smrt)⁴ – a személyes történetek és a történelem hol fikciós, hol tényeket elősoroló, egymásba fonódó áradata mögött egyfajta imagológia is meghúzódik: *A halál tökéletes emlékezetében* nemcsak a nyugati és keleti kultúrák – valamint a balkáni önismeret – egymást keresztező és kiegészítő hálózata, de az arisztotelészi versus platóni-újplatonista filozófia (például a *Sors és körvonal*ban látenszen, *A halál tökéletes emlékezetében* expliciten megjelenő lélekvándorlás kérdése) is.⁵

A *Sors és körvonal*, valamint *A halál tökéletes emlékezte* egyformán két, egymást kiegészítő perspektívából tekint a történelemre, a történelmi emlékezetre, illetve a történelem emlékezetére: a múltat és a jelent, a történelmet és az egyéni sorsokat – „élettörténeteket és sorseseeményeket” (Tengelyi László) – állítva a középpontba. Nem tűnik véletlennek, hogy egyik nyilatkozatában Petković a saját maga feltette „mi a történelem?” kérdésre adott válaszait nem alternatívának, hanem egymás komplementereinek tartja: „mi is pontosabban a történelem, a historiográfia: tudomány, amely a múlt megismerésével foglalkozik, vagy a máról szóló metaforikus beszéd egy fajtája”.⁶ A múlt Petkovićnál tartalmazza a jelent, s a történelem, Vico szekularizált elméletéhez hasonlóan, spirális mozgású; a ciklusok állandóan ismétlődnek, de egy másik, magasabb szinten:⁷ a *Sors és körvonal*ban az azonos jelentésű névvel (Pavel Volkov és Pavle Vuković) rendelkező két főszereplőn, *A halál tökéletes emlékezetében* pedig a neoplatonikus Gemisztosz Pléthon – aki saját maga szerint Nikomakhosz reinkarnációja – és tanítványa, a regény központi alakja, Filarion reinkarnációján keresztül.

A halál tökéletes emlékezte esetében a tablószerű narratíva miatt reménytelen és felesleges a számtalan szereplő és esemény hitelességét, utalásrendszerét, mögöttes jelentését

2011-es regénye. Petković történelmi tematikájú regényei ugyanakkor a történelmet tematizáló, de a történelemtől való tudásunk biztos voltát megkérdőjelező horvát új-történelmi regények (magyarul Nedjeljko Fabrio Adria-trilógiája olvasható), valamint a történelmet elsősorban eszközként felhasználó, a 2000-es évek környékén megjelent magyar (ál)történelmi regények (Darvasi, Háy, Láng, Márton) típusaival is rokonságot mutatnak.

³ A zárójeles oldalszámok a hivatkozott művek megadott kiadására vonatkoznak.

⁴ Az eredeti cím egyértelműbb: a halálra való tökéletes emlékezésről/emlékezetről van szó, ahol a „sećanje” lexéma igei alakjában jelen van az „észben tartani”, „nem elfelejteni” duratív jelentése mellett a pontszerű „eszébe jutni” is.

⁵ Nemcsak a történelemszemlélet, a regényeken belüli regiszter- és műfajváltások, de a recepció szempontjából is párhuzamot mutat a *Sors és körvonal*, valamint *A halál tökéletes emlékezte*. Amit M. Nagy Miklós a *Sors és körvonal* kapcsán ír, „ökömönkösség” szempontjából érvényesnek tekinthető *A halál tökéletes emlékezetére* is: „olyan lassan csordogál a cselekmény, hogy (...) már-már beletörődünk, hogy ez a regény csak akkor válhat érdekesítő olvasmánnyá számunkra, ha sikerül egyfajta történelmi hangulatot gerjeszteni magunkban.” (M. Nagy Miklós: Napóleontól Nagy Imréig. *Jelenkor*, 2005/1, 99-100.)

⁶ Radoslav Petković: Književnost i istorija. *Vreme*, 2014. 04. 24. - <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1192255&print=yes> (2018.02.11.)

⁷ „Tehát, még ha valami olyasmi történik is, ami úgy néz ki, hogy megegyezik valamilyen azt megelőző eseménnyel, mégsem lesz ugyanaz, mivel a spirál egy másik helyén jelenik meg. Az, hogy a regényeim beszélnek-e vagy sem a máról, annak függvénye, hogy mi a történelem. A magam részéről hajlok arra, hogy regényeim kizárólag a máról szólnak, még *A halál tökéletes emlékezte* is.” (Radoslav Petković: Književnost i istorija. *Vreme*, 2014. 04. 24. - <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=1192255&print=yes> (2018. 02.11.)

vizsgálni; a labirintus-poétika a borgesinél ugyan valamivel talán átláthatóbb, de minden bizonnyal szándékos extenziója ezt szinte lehetetlenné is teszi. Meggyőzően számol be ugyanakkor a Bizantium történelméről Petković *A halál tökéletes emlékezetét* megelőző, hatalmas információmennyiséget, forrásanyag-feldolgozást és forráskritikát tartalmazó előtanulmányában, a *Bizánci internet* (Vizantijski internet) című esszékötetben.⁸ A történelemmel való foglalkozás kapcsán említi meg itt Petković azt az állandóan jelentkező – s így közhelyesnek mutatkozó –, már Danilo Kiš által is felvetett problémát,⁹ amely szerint „minél komolyabban foglalkozik valaki történelemmel, annál nehezebb lesz világosan és egyszerűen elkülönítenie a »jó« és »rossz« fiúkat, kivéve persze a nacionalista történetírókat, akiknél »mi« mindig jók vagyunk, »ők« meg mindig rosszak.”¹⁰ Ehhez kapcsolódik – *A halál tökéletes emlékezte* esetére is konkretizálhatóan, s a regény előre való igazolását is magában hordozóan – a Petković szerint a „történelmiségen” felülemelkedő vagy a történelmi-kulturális aktualitásokat figyelmen kívül hagyó Edward Said-féle posztkolonializmus-kritika kritikája is, amelynek a két végpontja közül az egyik így hangzik: „Said *Orientalizmus* jó példa lehet az úgynevezett case storyra, és művének egy része, mindezekelőtt az, ahol kimutatja, milyen mértékben állnak saját koruk ideológiai követelményeinek alapján az objektív, tudományos megközelítés szószólói, vitathatatlanul értékes.” Ugyanakkor: „általában véve, a posztkoloniális kritika hajlamos arra, hogy a dolgoknak a történelem adott korszakára (...) valóban jellemző állását korábbi periódusokra is rávetítsék, elegánsan eltekintve attól a tényről, hogy Európa és Ázsia viszonylatában – az ökonomia okán engedtessek meg nekünk most ez a durva leegyszerűsítés – a támadó és a meg-támadott szerepe rendszeresen felcserélődött...”¹¹

Az ökonomia fogalma Petković szerint központi kategória Bizánc történelmében – bár maga *A halál tökéletes emlékezte* a szó mai, köznapi értelmében nem nevezhető ökonomikusnak: „túlírt”. Ugyanakkor az élet, a történelem és a sorsok emberi léptékkel mért esetlegességének bemutatásával tökéletesen adekvát – tehát ökonomikus a szó bizánci történelemben használt értelmében. S ilyen módon koherensek a regény olyan, leginkább a könyv közvetítette szemléletmód legitimálását biztosító „kiterőí”, mint például a 4. fejezetében olvasható démonok részletes elősorolása az okkultizmussal foglalkozó E. A. Waite¹² műve alapján, és az okkulthoz, transzcendenshez – és természetesen Bizánchoz is – erősen vonzódoó Yeats alakjának és műveinek meg- és felidézése.

Az ökonomia fogalmának értelme – ahogyan erre a *Bizánci internetet* is fordító Csordás Gábor figyelmeztet – csak érintőlegesen és részlegesen egyezik meg a szó mai használatának jelentésével, mivel a morál, a célelvűség és a teleológia egymáshoz való viszonyában értelmezett, amihez a *Bizánci internet* alapján a „képmutatás”, a „(bizánci) álnokság” fogalma is társul.¹³ „Az ökonomiát rendszerint az Ószövetségből vett példával magyaráz-

⁸ Radoslav Petković: *Vizantijski internet*. Stubovi kulture, Beograd, 2007. A *Bizánci internet* és *A halál tökéletes emlékezte* párosa kissé Nabokov *Anyegin*-fordításával analógnak is tekinthető. A *Bizánci internet* egyes részletei magyarul is olvashatók a *Jelenkor* 2008/2, 3, 4, 7-8 és a *Híd* 2010/1, 4 számaiban.

⁹ Danilo Kiš: Egy botránys (irodalmi) afférről, szubjektíve. In Danilo Kiš: *Anatómiai lecke*, Palatinus, Budapest, 1999, 11–46.

¹⁰ Radoslav Petković: *Bizánci internet*. *Jelenkor*, 2008/3, 450.

¹¹ Radoslav Petković: Egy nevétséges szokás. *Híd*, 2010/4, 50.

¹² S nem White, ahogy a könyvben minden bizonnyal a szerb transzkripció retranszkripciója miatt szerepel.

¹³ A fordító Petković szépírói munkásságának egyik jellegzetességéhez – a lebegtetéshez, a bizonytalanságot felmutató le nem záráshoz – igazodva indokolja választását: „itt el kellett döntenem, hogy ezt a kifejezést ikonomia alakjában használjam, vagy az ökonomia mellett maradjak. Az utóbbi megoldás »zavarba hozza« az olvasót, mert egy unalomig ismert szó lényegesen más jelentésben bukkan fel. Éppen ez volt az oka, hogy ezt választottam.” (*Jelenkor*,

ták; azzal a jelenettel, amikor Jákob becsapja vak apját, Izsákot (Ter, 27), hogy megszerezze áldását bátyja, Ézsau helyett. Ami morálisan természetesen bűn; ehhez a bűnhöz azonban, mondanák a bizánci teológusok – és most lép a színre ez a fogalom – ökonómiával kell viszonyulnunk, mert az egész emberiségnek haszna származott belőle. (...) Ha ehhez még hozzávesszük, hogy a bizánciak hajlamosak voltak egy cselekedet sikerességét Isten akaratának tulajdonítani, akkor minden sikeres cselekedetet egyenesen Isten jóváhagyásával lehetett igazolni.” S ezt a logikát Petković – legalábbis a regényre érvényesen – el is fogadja, többes szám első személyben zárva le a kötet ökonómiával foglalkozó részét: mert különben, teszi fel a kérdést, „hogyan dicsőíthetnénk egy olyan nagy bibliai személyiséget, mint Dávid király, ha tetteit a hétköznapi morál álláspontjáról értékelnénk, olyan különleges kritériumok alkalmazása nélkül – mint amilyen az ökonómia?”¹⁴ Az ebben az értelemben használt oikonomia lehet az oka, hogy *A halál tökéletes emlékezetében* talán még annyi konvencionális, „európai” filozófiai-teológiai értelemben vett konkrét morális kérdés sem jelenik meg, mint a szerző előző regényeiben.

A halál tökéletes emlékezetében, hasonlóan a klasszikus történelmi regényekhez, az adott kor szemléletes – fiktív vagy valós emberi sorsokon és történelmi eseményeken keresztül – bemutatása szolgál háttérül. „Van egy kifejezés a filmiparban – mondja regényével kapcsolatban Petković –, a »kosztümös film«; minden olyan film, amelynek a forgatására a színészek nem a saját ruhájukban érkeznek, hanem egy külön erre a célra készített öltözetben. Ebben az értelemben *A halál tökéletes emlékezetét* műfaji szempontból »kosztümös regénynek« lehetne nevezni.”¹⁵ A szerző tudása elsősorban nem az adott pillanat előzményeinek és következményeinek ismeretéből adódik – az események narrátora váltakozó –, sokkal inkább az élettörténet-írás (ami Petkovićnál döntő többségében nem biográfiát jelent) bizonytalanságainak tudatában lévő filológus-historiográfus-szépíró tudása: „a történelmi példákkal az a baj, hogy általában többféleképpen értelmezhetőek” (376.). Mivel a történelmi kor adott Petković könyvében, nem kellett a regény világát az alapjaitól felépítenie;¹⁶ a relativizálást elkerülve még csak nem is értelmezi a történelmet, hanem emberi sorsokon keresztül mutatja meg a történelem és az élettörténetek kölcsönhatásának egyik lehetséges megjelenési formáját és funkcionálását.

A Sors és környékében felvetett problémát vizsgálja tovább *A halál tökéletes emlékezetében* mind az egyes szám első, mind az egyes szám harmadik személyű narrációra érvényesítve: „vajon mindig segít-e megértenünk az eseményeket, ha elmerülünk bennük? (...) a legtöbb esemény, aminek szemtanúja az ember, csak egy összetört tükör cserepe, amelyben a történetek valódi képe is darabokra törik.” (370–371.) A szerző ugyanakkor a „Zeusz aranylánca”, a létezők teljes láncolatát átfogó alkímiai metaforából következő világszemlélethez tartja magát. Már a mottókban 2500 évet felölelő ellentétek kerülnek egymás mellé: Püthagorasz, Bernardus Trevisanus, Yeats, Einstein. Ebben „a kontinuitásban – természetesen különféle transzformációkon keresztül – egy vezérfonalat fedezhetünk fel, vagy Zeusz aranyláncát vehetjük észre, amiről a neoplatonisták beszéltek, s amely mindent összeköt: Zeust az Olümposzon a tenger mélyén megbújó halakkal. De ez csak egyfajta

2008/7-8, 863.) – *A halál tökéletes emlékezetében* a fogalom viszont az autentikusabb és semlegesebb görög oikonomia alakban szerepel.

¹⁴ Radoslav Petković: Bizánci internet. *Jelenkor*, 2008/7-8, 863.

¹⁵ Radoslav Petković: Bezbrojne linije bezbrojnih mogućnosti. *Vreme*, 2009. 01. 22. - <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=804761> (2018. 02. 11.)

¹⁶ „Mindig a tapasztalataink alapján írunk, ha a tapasztalat alatt mindazon dolgok összességét értjük, amit hallottunk, olvastunk, amiről álmodtunk, vagy amire vágyakoztunk, s nem csak azt, amit tettünk, vagy velünk tettek. Az idő kiválasztása, amellyel foglalkozunk, soha nem véletlen.” (Radoslav Petković: Bezbrojne linije bezbrojnih mogućnosti. *Vreme*, 2009. 01. 22. - <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=804761> [2018. 02. 11.]

elgondolása és tolmácsolása a dolgoknak: lényegében egy emberi vágy, egyfajta kísérlet arra, hogy megismerjük ezt a Láncot.”¹⁷

„Ott, ahol az emberi elme túlságosan találékony – olvasható *A halál tökéletes emlékezetének* elején –, valami nincs rendben: valaki vezérli, valaki irányítja.” (95.) Petković nem szolgál a „végső dolgok” elméletével, nála mindvégig megmarad a lényegében megválaszolatlan – mert a megismerés korlátaiba ütköző – kérdés: meg lehet-e közelíteni, meg lehet-e ismerni a végső titkot? A főként kabbalista színezetűnek tartott *A műfordító feladata* című – és a címben megjelölnél jóval mélyebb rétegekig hatoló – Benjamin-esszéiben és Petković szövegeiben, ami a felszín alatti erők működését illeti, meglehetősen hasonló szemléletmóddal találkozunk; elég csak két szót (a „fordítást” „műre”, illetve a „művet” „életre”) kicserélni Benjamin szövegében, hogy *A halál tökéletes emlékezetéhez* érkezzünk. „Ahogy az élet megnyilvánulásai a legbensőségesebben összefüggnek az élővel – írja Benjamin¹⁸ –, de semmit sem jelentenek számára, ekképp jön létre az eredetiből a fordítás. Méghozzá nem is annyira az életéből, inkább a »túléléséből«. Hiszen a fordítás későbbi, mint az eredeti mű, és jelentős művek esetében – mivel ezeknek sosem a születésük korszakában adódik választott fordítójuk (krónikásuk-értelmezőjük) – a mű tovább élésének stádiumát jelenti.” (73.) Majd a folytatásban: „A feladat: megtalálni a fordítás nyelvére irányuló olyan intenciót, amelyből az eredeti mű ver visszhangot azután az új nyelvi közegben.” (79.) S a Petković-szövegbeli tükörcserép-egyen tapasztalatának párhuzamát illetően: „Ahogy tudniillik egy edény cserepeinek ahhoz, hogy összeilleszthetőek legyenek, a legparányibb peremvonal-részletükkel is illeszkedniük kell egymás vonalához, ám azonosnak lenniük korántsem szükséges, így kell a fordításnak, az eredeti mű értelméhez való mindenképpen hasonulás helyett, szeretettel, s az eredeti elgondolás-módot saját nyelvi közegében a legapróbb részletekig kidolgozva, olyképp alakulnia, hogy a kettő együtt, mint egyetlen edény töredéke, töredéke egyetlen nagyobb nyelvnek, jelenjék meg.” (82.)

¹⁷ Radoslav Petković: Bezbrojne linije bezbrojnih mogućnosti. *Vreme*, 2009. 01. 22. - <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=804761> (2018. 02. 11.)

¹⁸ A Benjamin-idézetek a szerző *Angelus novus* (Magyar Helikon, Budapest, 1980) című kötetéből valók.

KŐMÍVES KELEMEN VISSZAEMLÉKEZÉSEI

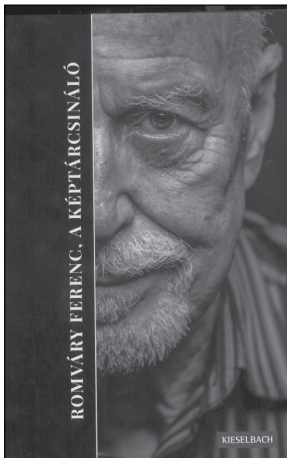
Romváry Ferenc: A képtár csináló. Curriculum vitae

Önmagában véve nehéz e fizikailag is súlyos, nagyalakú, keménytáblás, több mint 400 oldalas könyvről véleményt megfogalmazni. Szét kell szálazni hát a kritikát, s külön kell írni a képtárteremtő művészettörténész pályafutásáról, külön a könyvben markánsan megjelenő személyiségéről, s külön a kiadvány szerkezetéről, annak szerkesztéséről.

Romváry Ferenc jelentőségét, a 20. századi magyar muzeológiában s Pécs kulturális életében betöltött szerepét aligha kell hangsúlyozni. Nélküle nem vált volna a város a modern magyar művészet egyik legnagyobb centrumává, a Modern Magyar Képtár, a múzeumutca, s nem utolsósorban a Csontváry-életmű otthonává. Teremteni vágyása, lendülete, kvalitásérzéke mellett csalhatatlanul érzett rá a kínálkozó lehetőségre: arra, hogy a nehézkes, tehetetlen, no meg kemény művészetpolitikai kontroll alatt álló fővárosi múzeumok kibicelése mellett s normális műkereskedelem híján kiváló, nagyrészt még a polgári világban keletkezett gyűjtemények s tulajdonosaik tucatjai próbálták elrendezni jövőjüket. A már szerencsésen Pécsen levő Gegesi Kiss-donációra alapozva elkezdett gyűjteményfejlesztés első sikerei, így a Tompa-gyűjtemény megszerzése után szinte a „similis simile gaudet” elvét követve csatlakoztak más gyűjtők képei és szobrai is, ma már szinte elképzelhetetlenül rövid idő, röpké fél évtized alatt megteremtve Magyarország második legnagyobb modern művészeti gyűjteményét. S mindez valóban nem jöhetett volna létre Romváry kitartása, ügyessége, az adódó buktatókon túllépni tudó szívóssága, gyűjtői szenvedélye nélkül. Majd az országos (Aczél György) és a helyi vezetés is megérezte a művészet-védjegyben rejlő lehetőségeket, s a diadalút, ha zökkenőkkel is, tulajdonképpen majdnem a rendszerváltásig folytatódott. (A későbbi fejleményekre még visszatérek.)

A folyamatnak kétségkívül Romváry volt a kulcsfigurája, s tegyük hozzá, számos más maradandó tett, kiállítás (például a legendás Mozgás'70) fűződik a nevéhez, ahogy nagy szerepe volt a múzeum nemzetközi kapcsolatainak kiépítésében is. Természetes ezért, hogy életpályája áttekintésekor hangsúlyosan kitér sikereire. „Elbeszélői” pozíójánál fogva nem várható el tőle, hogy önmagával szemben pártatlan legyen, a műfaj megenged némi öngazolást, s ismétlem, teljesítménye jogosan érdemel elismerést. Úttörő szerepét sohasem kérdőjelezte meg a szélesebb muzeológusi, művészettörténeti szakma, neve együtt említtődik a másik két legendás gyűjteményépítővel, a székesfehérvári Kovalovszky Márta-Kovács Péter házaspárral. Éppen ezért olvassuk egyre rosszkedvűbben a hol nevesített, hol csak anonim sejtetésekre hagyatkozó, kollégáit, munkatársait érintő negatív, néha bizony inszINUÁCIÓ-számba menő megjegyzéseket.

Biztos, hogy hosszú pályafutása során gyakran érték megapozott sérelmek, a múzeumok világa sem mentes a konfliktusoktól.



magánkiadás
h. n., 2017
408 oldal, ár nélkül

tusoktól, pozícióharcoktól, az ott dolgozók egymás elleni áskálódásától. Az is valószínű, hogy sikerei felkelthették többek szakmai féltékenységét. Az eredményes gyarapításokat megtörő fegyelmijét, majd később nyugdíjazását nyilván az ellene indított hadjárat fejleményeként élhette át. Nem is várja hát az olvasó, hogy minden kollégájáról, vélt vagy valós ellenfeléről sine ira et studio nyilatkozzék. Ám egyre csüggedtebben vesszük tudomásul, hogy minden kudarc, meg nem szerzett magángyűjtemény, nem időben kézbesített meghívó mögött aknamunkát gyanít. Hiába próbálkozott a Glücks-gyűjtemény megszerzésével? „Van rá tippem, kinek állhatott érdekében a torpedó beindítása” (352.) – írja. Nem kerül Pécsre Radnai Béla gyűjteménye? Oka a „sportszerűtlen szombathelyi nyomulás”, azaz, hogy a szombathelyi muzeológus saját intézményének szerette volna biztosítani azt. Tovább lehetne sorolni a példákat, de az a lényeg, hogy a többiek nem bírják az általa választott tempót, lemaradnak és „az állva hagyottak lassacskán ellenem fordulnak és hátra támadnak” (153.). Nem csoda hát, hogy a Modern Magyar Képtárat bemutató 1981-es Corvina-kötet kapcsán a könyvben közreműködő kollégáit „kéretlen társszerzőknek” nevezi (163.).

De általában hasonlóan negatívan ítél meg minden, nem általa koncipiált szakmai kezdeményezést, legyen szó akár egy ártatlan megnyitóról, nélküle külföldre vitt kiállításról vagy a képtár új épületének helyválasztásáról. De leginkább a rövid életű, az Antal-gyűjtemény egy részét letéti formában bemutató „újsütötű” Városi Képtár megszületése irritálta: interpellációjában ennek létrejötté csak az „ötletadó” művészettörténész karrierjét szolgálta volna a „múzeumi szakemberek és restaurátorok kényszerű közreműködésével” (300.), amúgy semmi szükség nem volt rá, hiszen „még nem esett át alapos szakmai megmérettetésen” (313.).

Az egykori kollégái felé irányuló – bár töprengve, de mondjuk ki végül: – gyűlölete néha annyira elvakítja, hogy azt sem veszi észre, hogy néhány oldalon belül önmagának is gyökeresen ellentmond. Mikor azt kérdezi tőle a városi vezetés, „mi a véleményem a Munkácsy-trilógia 2010-es esetleges pécsi kiállításához. Marhaság, válaszoltam tömören” (298.). Memorandumában már azt kárhoztatja, hogy „a város és a megye vezetőinek nem sikerült elérnie, hogy a múzeum befogadja a 19. század nemzetközi ismertségű, az ország legnépszerűbb magyar festőjének nagy érdeklődést kiváltó kiállítását”. Majd miután hosszasan ecseteli (az egyébként tipikus üzleti vállalkozásnak tekinthető) vándorkiállítás jelentőségét, a végén felteszi a kérdést: „A múzeum egyes művészettörténészei egyébként semminemű ráhatással sem vállalták fel Munkácsyt, netán sznobságból, netán számításból?” (313.).

A sértődöttségéből fakadó bántó megjegyzések még azokat a szituációkat is rossz szájjal telítik, amikor pedig vélhetően neki volt igaza. Így a múzeumból őt eltávolító régész-igazgató a leírt történetek alapján valóban rosszindulatú, a képzőművészet iránt érzéketlen vezető lehetett. Romváry azonban ezen felül szakmai, archeológiai képességeit is kétségbe vonja, hosszasan ironizál lustaságán, kényelmességén, a romantikus regényekbe illően fekete-fehérre egyszerűsített negatív figurát teremtve belőle. De amúgy a Zsolnay-negyed zeneszerző igazgatója is megkapja a magáét, a polgármester üdvöskéje, mindent tudó bennfentes lesz értékelésében.

A példákat tovább lehetne sorolni, ami azért lesz igazán csüggesztő, mert újra és újra felbukkannak az egyes motívumok, vádak, történetek. Mert sajnos ez a könyv, ez az amúgy nagyon értékes és jellemző adatokat, dokumentumokat felsorakoztató visszaemlékezés nincs megszerkesztve. A szöveg közepén található betétből derül ki, hogy gépelés, szerkesztés közben hunyt el felesége, s a személyes tragédia után árván maradt a kézirat. Ami megjelent: a kronológia, az életút mentén haladó, de azt a múzeumi egységek történetével, névsorokkal, a különböző bevezetők, megnyitók feltehetően dokumentumszerűen közölt, de nem adatolt szövegével, személyes megjegyzésekkel meg-megszakító quodlibet. Rengeteg esemény ismétlődik kétszer, négyszer, sokszor a Csontváry Múzeum hányattatásaitól olyan „apróságokig”, mint a Barcsay tulajdonában levő Mednyánszkyk meghiúsult megszerzése. A megannyi kitérő, mellékvágány, függelékbe, akár a kötet végén elhelyezett

dokumentum-válogatásba besorolható szöveg szinte olvashatatlaná teszi a visszaemlékezést. Jól megírt, a helyüket akár önállóan is megálló tanulmányok (például a Vasváry-házról), régi megnyitőbeszédek, városközi beadványok, hosszú, néha 80-100 művész nevét tartalmazó felsorolások váltakoznak nehezen követhető sorrendben személyes betétekkel, intézménytörténeti részekkel. A valóban impozáns életút gazdag, de ebben a formában alig élvezhető anyag, a benne maradt lapszuskok (pl. Barta Sándor helyett Barta Lajos [144.], Berény Tihanyinak tulajdonított Weiner Leó-portréja [154.], „Abstraktion-Création” Abstraction-Création helyett [194.], „Makovetz” írásmód Makovecz helyett [232.]) megérdemeltek volna egy radikális, de gondos szerkesztőt.

Itt tulajdonképpen be is lehetne fejezni az ismertetést. *A képtárcsináló* azonban ennél általánosabb és jóval fájdalmasabb tanulságokkal szolgál. A könyv első fele az építésről, egy fantasztikus értékű műtárgyegyüttes szinte a semmiből való létrehozásáról, addig többé-kevésbé elzárt magángyűjtemények nyilvánossá és közösségivé tételéről, egy zseniális festő, Csontváry finoman szólva is hányatott életművének méltó bemutatásáról, egy város kulturális arculatának újrarájzolásáról szól.

A másik fele mindennek, így Romváry Ferenc életművének is, a lebontásáról, leépítéséről, az így létrejött értékek, a mögöttük húzódó szakmai tudás és tapasztalat megkérdőjelezéséről számol be. Nem csak egyes intézmények, múzeumok bezárásáról, hiszen az évekkel, évtizedekkel párhuzamosan változik az adott társadalom, közösség művészethez való viszonya is. Így például a kismúzeumok nyakra-főre létesítésének a '70-es, '80-as években burjánzó divatja ma egyértelműen zsákutcának minősíthető – a „múzeumutca” eredeti formájában fenntarthatatlan. Sokkal elszomorítóbb – s ezt Romváry is pontosan látja –, hogy a város iparának leépülését nem egy nyugat-európai típusú kulturális-technológiai rehabilitáció próbálta volna gyógyítani, hanem megmaradt értékei is amortizálódni kezdtek, az egymást váltó, szűk látókörű városvezetések politikai és presztízscsatáinak martalékaivá váltak.

A visszaemlékezések szerzője, a saját megfogalmazása szerint „nemzeti érzelmű kisember” önkormányzati képviselőként a tűzközelben élhette át mindezt. Többek között saját kezdeményezéseinek, így az általa szerkesztett várostörténeti folyóiratnak, a *Pécsi Szemlének* a kimúltát, a *Pécs Lexikon* körüli anomáliákat, a Szerecsen Patikamúzeum tönkretételét. Közéről figyelhette képviselőtársainak a valódi kulturális értékek iránti tökéletes közönyét, a képzőművészetben csak cirkuszi attrakciót látó szemléletét, így a becsértékénél több mint háromszoros áron, 22 millióért megvett Apáti Abt-váza körüli mesterségesen felkorbácsolt médiahisztériát.

Félreértés ne essék, derekasan küzdött elvei érvényesítéséért tanácsnok- és párttársai körében: érvelt, vitatkozott, szervezett, feljegyzéseket, beadványokat írt – a kötet tanúsága szerint vajmi kevés sikerrel. Hiszen a szakértelem, a szakmai hitelesség súlya a „Kultúra Városában” is egyre kevésbé esik latba a pártpolitikai érdekekkel és az uram-bátyám kapcsolatokkal szemben. (Ebben persze Pécs nem áll egyedül, Székesfehérvár mellett más önkormányzatok, így a legújabb hírek szerint Paks és Hódmezővásárhely is hozzáálltak múzeumi-művészeti intézményeik lebontásához, semlegesítéséhez.) Csak azt nem vette észre, hogy a kötet lapjain sűrűn szidott kollégái nagy része is ugyanazokért a célokért küzdött és küzd – ha más hangsúlyokkal, más taktikai lépésekkel is, mint ő. Ezért vált magányos, megkeseredett harcossá. Mert hiába a lovagkereszt, hogyha az érintettek közül senki sem figyel arra az intelemre, miszerint kulturális kérdésekben is igaz: „ha a politika hatalmas eszközökkel próbál csapást vágni, abból semmi jó nem származik” (360.). S hiába a pécsi díszpolgári cím, ha az üdvözlőbeszédben a múzeum „zuhanórepüléséről” kell szót ejtenie. S hiába a minden konfliktus ellenére tiszteletre méltó életút, a hatalmas muzeológusi teljesítmény, ha az olvasónak a könyv végére érve Kőműves Kelemen balladája jut eszébe.