

HOLMI

XIV. évfolyam 11. szám

2002. november

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

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

TARTALOM

Petri György: Feljegyzések egy nagy
spirálfüzetbe • 1375
[De únom az egészet!] • 1393
[Bármekkora volt...] • 1394

Balla Zsófia: Csöndfoltok (Petri György
emlékére) • 1395

Horváth Elemér: petrinek odaátra • 1404
a szirének éneke • 1405

Heidegger, a szörnyeteg (Thomas Mann ismeretlen levele
Paul Tillichhez) (*Nádori Lídia*
fordítása) • 1405

Mesterházi Mónika: Points of view • 1410

Szakács Eszter: Naplójegyzetek • 1411

Luca Anna: Hisztérikus hold • 1412
Epifánia • 1412
Hámozott alma • 1412

Térey János: Árvízi stanzák • 1413

Forgács Éva: Hogyan találta fel az újbaloldal
a kelet-európai művészetet? • 1416

Czigány Magda: Nem félünk a farkastól: a gép a modern
művészetben • 1431

Batár Attila: Három párizsi tér • 1444

Csengery Kristóf: Eurüdiké ruhái • 1460

Fölfelé a lépcsőn • 1460

Acsai Roland: Az ég madarai a földben • 1461

- Henry James: A Mester intelmei (II) (Szabó Szilárd fordítása) • 1462*
Határ Győző: Alapigazságok, melyek minden alapot nélkülöznek • 1475
Lackfi János: Nincs más út • 1487
Nyári villamos • 1488
Növényevők • 1489
Imreh András: A váltótárs • 1489

FIGYELŐ

- Márton László: Kései kísérlet, korai vég (Simon Balázs: Parafakönyv) • 1491*
Bazsányi Sándor: Regényszerű ötletek jegyzéke (Márton László: A mennyország három csepp vére) • 1495
Bányai János: A nyelv- és identitásváltás szomorúsága (Závada Pál: Milota) • 1498
Erdélyi Ágnes: Így jöttünk (Halda Aliz: Magánügy) • 1503

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál. Vörösmarty Társaság
Levélcím: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt., a regionális részvénytársaságok
és a Sziget Rehabilitációs Szövetkezet
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt.
Előfizethető még postai utalványon Závada Pál címén (1092 Budapest, Ráday u. 11–13.)
Előfizetési díj fél évre 960, egy évre 1920 forint, külföldön \$35.00, illetve \$70.00
Nyomtatta az ADUPRINT Kft. Vezető: Tóth Béláné

Petri György

FELJEGYZÉSEK EGY NAGY SPIRÁLFÜZETBE

Petri György hagyatékából közöljük az alábbi két verset és azokat a feljegyzéseket, amelyeket 1999 februárjában írt egy nagyalakú spirálfüzetbe a Szent László Kórházban. Noha tisztában volt a betegségével, hosszú távú irodalmi tervek foglalkoztatták, többek között József Attiláról készült tanulmányt írni, szemlétomást ennek az előmunkálatait kezdte meg a nagy spirálfüzetben. Ami hátramaradt, az elsősorban mégis napló: Petri észjárásának, érdeklődésének és kórházi mindennapjainak dokumentuma. Éppen ezért meg sem próbáltunk válogatni belőle – változtatás nélkül adjuk közre, mindössze egy néhány soros részt hagytunk el, sze-

mélyes érzékenységet kímélendő, és a nyilvánvaló tollhibákat, a helyesírási hibák egy részét javítottuk ki.

Petrinek mindig járt az agya, és mindig lejegyezte, ami eszébe jutott. Akár otthon, akár kórházban, akár a kocsmában, íróeszköz és papír mindig kellett a keze ügyébe – ha más nem akadt, megtette az éppen olvasott krimi előzéklapja vagy üresen maradt utolsó oldala. Az itt közölt két verset J. D. Carr *A LONDON BRIDGE REJTÉLYE* (Albatrosz Könyvek, 1976), illetve George P. Pelecanos *CIPÓPULI* (Albatrosz Könyvek, 1997) című bűnügyi regényében találtuk.

A szerkesztőség

MODERN SZONETT

Az ember él, habár üres a kamra
s a dobozokban semmi élelem.
Életben tart a halálfélelem.
(E nehéz percben ismerek magamra.)

Most sajnálom (de ezt is lenyelem),
hogy nincs isten, ki gondoljon kínomra
és azok szemét ujjával kinyomja,
kik elnézik, hogy nincsen kenyerem

Büszke nyomorult voltam én! Ma már
belátom, csak a csökönyös számár
büszke, amikor szagatja az ostor,

meg az újonc, ki első ízben posztol,
meg a gyermek, kit dicsér a tanár
és otthon édes meggybefőttet kóstol.

(1935)

(13 versből 7 szonett!)

1. Rögtön a cím: kissé ügyetlen, mert az ember nemigen érti, hogy szonettnek mitől „modern”. Kiváltképpen, mert bőséggel vannak valóban deviáns – tehát modern strófavariációk vagy Pablo Neruda rímtelen szonettkötete. Azt meg minek közölni az olvasóval, hogy a vers – szonett. De talán később mégiscsak lelünk valamiféle értelmet; JA ritkán írt le valamit véletlenül. Hagyjuk tehát a cím problémáját egyelőre – függőben.
2. Az 1. strófa nagy trükkje a kezdés sorrendje: „Az ember él” – habár üres a kamra stb. Ennek az indításnak csak akkor van értelme – ha az „üres kamra” tartós-huzamos állapot,* ekkor és csakis ekkor lehetséges, hogy a halálfélelem tartson életben, ha a „kamra” hogy úgy mondjam metafizikailag üres. Evidensen nem arról van szó, hogy a költő konstatálja: momentán nincs otthon semmi ennivaló. Nem, itt az üres kamra és a dobozokban semmi élelem: VILÁGÁLLAPOT

(*) Újabb rejtély az 1. szakasz zárósora. Mennyiben ismer magára? Mit ismer föl magában e nehéz percben?

* ezt megerősíti a félelmes 2. szakasz végén az általánosított forma: NINCSEN KENYEREM

Nagyon fontos az indítás mint alapevidencia: AZ EMBER ÉL.

vö. „Huszonnyolc éve éhezem.

Rajtam már csak a fegyver foghat.” (Számvetés, 1934)

(*) „E nehéz perc”: a költő öngyilkos akart lenni, és rájön, hogy a halálfélelem [és élni akarás] erősebb a szuicid késztetésnél.

1981-ben halt meg Zelk, Pilinszky, Huszárík

A műalkotás vs. tudomány

A Lukács-féle inselhaftigkeit korlátozott igazsága

MARINAK Szabolcsi JA monográfia

Fehér és Antall József barátok voltak

A 2. szakaszban, ismerjük el (és JA ismeretében nyugodtan fel, hogy mindez tudatos, kiszámított), van valami félelmes. Azért sajnálja, hogy nincs Isten, mert így nincs, aki ujjával kinyomja... A kép visszahőköltetően szadisztikus a részletesség miatt

A zárójeles sorok:

Miért van zárójelben az „(E nehéz percben...)”?

Szerintem nem azért, amire Szabolcsi gondol: „...4. sort zárójelbe teszi – kissé Arany Jánost idéző technikával. Ez és az 5. sor egy tagjának »(de ezt is lenyelem)« zárójele mintegy arra szolgál, hogy szinte kívülről szemlélje önmagát és művét, mintegy összekacsint az olvasóval. A távolítás idézőjelbe teszi az előtte és utána álló szöveget.” (SZM 486) <?>

A perc attól nehéz, hogy fölmerül a szuicid késztetés, de nem elég erős ahhoz, hogy a költő realizálja; a halálfélelem erősebb. És ez bizony a férfi, sőt a would-be hiperférfi

számára meglehetősen szégyenletes. Általában a szonettek egyik motívuma az önmegvetés: „Én nem tudtam, hogy annyi szörnyűség barlangja szívem...” A Leülepszik-ben az 1. szakaszban ijedt majomhoz, majd a következő 3 strófán át kurvának eladott nőhöz hasonlítja magát!! Az Óh boldog az kezdetű versben arról, hogy nem találta meg Istent

incesztus! Én nem leltem szívemben, sem az égben
s e halott-fényű istentelenségben
önkoporsómban nemzem önmagam

anyámmal (!) aki lágy szemével vert meg,
mert sápadt kézzel loptam én a gyermek,
jól tudva már, hogy minden odavan.

Ez már valóban a normalitás határait provokálja
A zárójeleknek egészen más és sokkal egyszerűbb funkciójuk van: ami zárójelbe kerül, az csak reflexió a lírai történéstre

Visszatérés a szonetthez 12 év után! Előtte 23-ban írta a Kozmosz énekét

*

Február 6., szombat

A 7-es szám jelentősége a Kékszakállúban???

Február 7., vasárnap

Most, hogy megint intenzíven JA-val foglalkozom, rájöttem arra, hogy a JA-i, posztjózsefattilai tradícióval való szakításnak bár roppantul fontos, de nem egyetlen motívuma volt, hogy nem akartam epigon lenni. (Epigonná egyébként két esetben válik az ember, a gyakoribb és érdektelenebb, ha valaki túl gyenge ahhoz, hogy leváljon a tradícióról. A másik, hogy túl buta ahhoz, hogy fölismerje, az uralkodó tradíciót már ki-merítették – új hagyományt kell keresni és választani.)

A másik, ugyanilyen fontos motívum pszichológiai: a mélységes ellenszenv JA személyiségének alapvető infantilizmusa (és rejtettebb) femininsége iránt. Ami tökéletesen érthető, lévén, hogy én, néha úgy érzem, kissé ijesztő mértékig nélkülözök minden infantilizmust (a játékoságom az más dolog, az olykori felelőtlen húzásaimnak, olykori immoralitásomnak és alapvetően türelmetlen, bár ezt folyton kontroll alatt tartani igyekvő természetemnek semmi köze az infantilizmushoz. Hogy mihez van, az bizonyult, arról ezért majd másutt.

A feminin elem az viszont tökéletesen hiányzik belőlem: a magát úgy-ahogy féken tartó macho kifejlett példánya vagyok

_____ . _____

preformált – benne szunnyadt, lehetőségként benne rejtlett

_____ . _____

Filozófia ⇔ LÍRA ⇔ Zene

- P. Valéry poésie pure – azért reménytelen, mert útjában áll a referencialitás, azért nem lehet verset pusztá zeneként hallgatni. Igaz, nem tudom, miért is kellene.
– Egy Tál alma című csendélet nem jelent semmit abban az értelemben, mint mondjuk a Szózat – de mért is tenné

*

Inselhaftigkeit

1. Triviálisan igaz, abban az értelemben, hogy kizárólag önmagára utalva kell a műalkotásnak helytállni. Teljes az értékelés szempontjából a diszkontinuitás és izoláltság a többi műhöz képest. Míg a tudományban magától értetődőek az „erről bővebben lásd itt és itt” vagy „vö. X, Y állásfoglalásával a Történezművészetben”, addig teljesen megengedhetetlen a költészetben mondjuk azt mondani Petrarca Canzonéjának 1. szonettjénél, hogy lásd erről bővebben a 21., 38. és 62. szonettet, ill. Dante Vita nuováját – 32–38. o.
 2. Másfelől nagyon nehéz, mondhatnám lehetetlen számomra egy JA verset szigorúan önmagában olvasnom, amikor gyakorlatilag úgy ’30-tól úgyszólván fejből tudom verseit, az asszociációk, párhuzamok és ellentétek élményszinten adottak, ebből következően a versek hol egymást magyarázó, továbbfejtő, hol egymással vitatkozó, ellentétes, vagy divergens viszonyban vannak.
- 2a És ott a tágabb irodalomtörténeti és kortörténeti kontextusa. Amitől szintén képtelen vagyok eltekinteni. De tkp. miért is kéne ezt tennem?!

JA: „...a műalkotás minden (kiem. P. Gy.) pontja műalkotás, és egyenértékű”
KI KELL FEJTENI ENNEK A TÉZISNEK A KÉPTELENSÉGÉT

*

Az írás mint szelekciós mechanizmus a rendelkezésre álló szemantikai-szintaktikai lehetőségek közötti választás. A sikeres választás az, amikor az olvasó úgy érzi, hogy az adott versmondatot csak így lehetett megírni.

változatok, pl. különösen sok JA-nál

[feltehetően Petri Ádám írása a lap alján:]

99. 02. 02. Papa: 46 kg

Kötet cím: Szenvedő alak

persze, kell egy hasoncímű vers, többek közt kibontani az „alak” argó jelentését (= pasas, ürge)

a szláv WC és az előítéletesség

iszonyú havazás volt:

majdnem halálfehér

Aczél György és az értelmiség. A. Gy. immorális és rothasztó figura volt. Jelentős szerepe volt az elit értelmiség elkurvításában. Persze, azt az „elitet” – mit mondjak? Könyvnyű volt „Katát” táncba vinni.

Én magam nagyon egyszerű helyzetben voltam, mivel eltökélten megdönteni akartam a rendszert, morális képtelenségnek tartottam, hogy annak egy olyan prominenciájától kérjek bármit, akit a mi hatalomátvételünk esetén elsők között diszkvalifikáltam volna a magyar közéletből. Mások Aczélhoz való viszonyát differenciáltan ítélt meg: Az apolitikus és beteg Kálnokyt kifejezetten bátorítottam, hogy forduljon lakás ügyében Aczélhoz. Vas és Aczél viszonyát azonban elfogadhatatlannak tartottam. Aczél túl szennyes ember volt ahhoz, hogy barátkozni lehessen. Ilyen emberrel szemben az ifjúkori barátságot le kell metszeni, mint egy fekélyt, az ifjúkori barát Appel Henrik és a féldiktátor Aczél György nem ugyanaz a személy.

[...]

Kis Csehovokat (Jubileum) rendeznék főiskolásokkal. Meg van még néhány.

Az ORFK-BFI (bírószági tiltás ellenére) szerint a Mein Kampf kiadásával és forgalmazásával nem történt bűncselekmény. Ebből két dolog következik: (1) az ORFK semmi be veszi vagy nem ismeri a magyar jogot, (2) az ORFK vezetői náci és antiszemita érzelmű személyek. Az első állításomat tényként jelenthetem ki, a másodikat mint igen nagy valószínűséget. Egy rendőrség, ahol Tonhauser főrendőr lehet – fasisztoid szervezet.

Sőt ilyen esetben helyénvalónak tartom rendőri szinten az elrettentő brutalitást: Náci számára nincs jogállam!

86 kötetes Mikszáth összes CD-ROM-on!

*

Az illyési „megszokták”-ról, ill. a morális elkényelmesedésről. Rémülten tapasztalom magamon, hogy egyfajta közönnyel figyelem pl. a takarítónők munkáját, akik a kórházi hierarchia legalján vannak mind anyagi, mind erkölcsi megbecsülés szempontjából. Hogy bővebben jut nekik a kórházi kosztból, meg ha tartanak hízó, akkor hazavihetik mosléknak az ebédmaradékot. Hát igazán bőkezű jutalom ahhoz képest, hogy kisöpör és felmos 30 szobát, ugyanennyi méternyi folyosót (ez utóbbit napjában többször) – hát ehhez képest szétrobbanok, amikor a tévészó-társalgó helyiségben arról hallok beszélni, hogy „azért ezek a takarítónők jól megszedik magukat”. Hát persze, biztos VW-nel vagy Audi-val jönnek munkába, csak kicsit arrébb parkolnak, hogy ne derüljön ki.

Február 13., szombat

Reggel 6 körül finom 36,4°. Ez azért nem rossz. Érdekes lény az ember: azzal vettem elő a füzetet, hogy tele vagyok gondolatokkal – most meg tessék: lófasz sem jut eszembe! Illetve: leírtam egy „!”-jelet, s erről eszembe jut Ady mániája, aki soha nem használt felkiáltójelet, mondván, hogy egy jól megcsinált mondatban úgyis benne van a heves szenvedély vagy a parancs gesztusa, a felkiáltójel tehát merőben fölösleges az operátorjelek között. Mármint Ady formálisan tévedett: a felkiáltójelnek lehet és van

disztinktív operatív funkciója: egyrészt oppozíciót képez [?] a kijelentő és a kérdő móddal, másrészt nyomatékosít. Másrészt poétikailag – akkor és ott tökéletesen igaza volt: a (pre)szecesszió tobzódott a felkiáltójelben, az egyszerűség kedvéért hármassával használta egyszerre úgy háromsoronként és nemritkán egy verssoron belül is (!!). Mármost ezáltal az a képtelen helyzet állt elő, hogy úgyszólván minden szó és mondatrész hangsúlyos, sőt: kiemelten hangsúlyos lett – azaz a szöveg a normális semleges tónus helyett folyamatos és egyenletes ordítássá változott – legalábbis, ha a színész volt olyan hülye, hogy komolyan vegye az egészet.

Február 13., szombat

Illusztratív elmesélni Marinak a Szeptember végén főiskolai tanparódiáját, amikor minden szót nyomatékosítottak!

Egy apró emlék: Nekem is van szerény részem a Soros Alapítvány támogatási rendszerének kialakításában. Kevés számú beszélgetéseink egyikén Soros javaslatot kért tőlem: én támogatásra ajánlottam az iskolai fazekas-keramikus szakköröket; illetve az iskolai színjátszó-videózó csoportokat.

Határozottan támogatni ajánlottam továbbá a népzene előadóit (ez aztán igazán önzetlen gesztus tőlem, de ugyanakkor nulla támogatást ajánlottam a népzene kutatására, mondván, hogy Bartók, Kodály és Sárosi Bálint mindent kikutattak, amit ki lehet és érdemes kutatni. (Sajnos, Soros, úgy látszik, másokkal is konzultált, mert a legutóbbi Soros-jelentésben bosszúsán olvashattam, hogy Soros tanácsom ellenére is támogat népzene-kutatásokat. No mindegy. Végteére is az ő pénze.)

Egyetlen valóságos világgazdasági probléma van: a DEMOGRÁFIA; a jelenlegi 6 milliárdos népesség éppen az elláthatósági küszöböt jelenti ivóvíz és élelmiszer tekintetében. És ebből az IVÓVÍZ gyakorlatilag abszolút korlátos. Ivóvizet termelni – mondjuk a tengervíz desztillálásával – bajos dolog. Víznyerés H oxidálása útján – ehhez nem értek: tudom, hogy lehetséges, de valószínűleg végtelenül gazdaságtalan. Az egyetlen kiút: nagy nukleáris háború Keleten, amely több milliárd embert pusztítana el. De az örületes sugárzásveszély miatt ez sem kiút. Gondoljunk bele, hogy egyetlen jelentéktelen Csernobil – a hisztériát leszámítva is rettenetes károkat okozott: magas mortalitás a fiatalabb nemzedékekben és Contergan-bébi sokasága – végül a lakosságot kénytelenek voltak kitelepíteni. (Persze az akkori szovjet sajtó először agyonhallgatott, azután hazudott, bagatellizált.) Érdekes volt a felelősség kérdése: igazságosan nem lehetett személyeket kiemelni.

Február 13., szombat

Anyámat felhívni

Líraelmélet: A két tézis

(1) „kis” és nagy univerzálék

(2) alsó nyelvi preformáltság

kiegészítendő (3) a zenéhez való rendkívüli közelség

(Verlaine túlzása: „Zenét minékünk, csak zenét!”)

plusz a zeneiség és a jelentésség közötti bonyolult, olykor feszült, olykor természetes (Babits vs. Szabó Lőrinc), mondhatni „.....” [?] viszony; speciális eset: a kései Babits – elemzendő

(3a) filozófia – líra – zene

 (2b) költői nyelv és köznyelv

Korollárium az (1)-hez: A nagy univerzálék (Isten, élet, halál) nem szorulnak különösebb magyarázatra. A kis univerzálék inkább.

Tulajdonképpen kis univerzálék minden: gyerek, bogár, gyümölcs, évszak, folyó, tenger, hegy, virág, szél, eső, villamos, ház, ablak, utca, ad infinitum.

Azzal tölti be az univerzálék funkcióit, hogy nem ágyazódik történetbe. Ezen azt értem, hogy pl. egy zsánerkép megörökít egy jelenetet – de nincs előttje, ill. utánja. Vagy egy nature morte vers, mint Kosztolányi híres őszi verse a gyümölcsöstállal – az előtt-után híján nem epika és nem dráma, ha mégannyira tendál is valamelyik felé!

----- . -----
 A „szabad vers” (verse libre) külön tárgyalandó mint zavaros, pontatlan fogalomalkotás, minden szabad vers csak bizonyos poétikai konvencióktól szabad. Whitman pl. szabad a poe-i poétikától – de nem a Bibliától! nem a felsorolás mint ismétlés alapvető poétikai elvétől (vö. a méltatlanul elhanyagolt Hankiss!)

A „költemény prózában” (Baudelaire, Turgenyev) olyan szöveg, ami csak az (1) kritériumnak tesz eleget.

Korollárium a (2b)-hez: költői nyelv – köznyelv (eltekingünk az olyan kultúráktól, ahol teljesen diszjunkt a szakrális nyelv és a köznyelv), vagyis a nem beavatott társadalom olyan mértékben nem érti a szakrális nyelvet, mint egy idegen nyelvet.

Maradjunk mondjuk a Petőfi és Heine és Puskin előtti korszaknál, mondjuk Boileau, vagyis a klasszicizmus koránál: Mi jellemzi itt irodalmi és köznyelv viszonyát? A nagyon nagy távolság a spontaneitást tekintve a beszédben. A versnek – és verses drámának szigorúan meghatározott szókincse van, jellegzetes beszédfordulat-kincse, szociológiailag szigorúan meghatározott különbség parole szinten úr és szolga (úr és polgár) között. Mindazonáltal Racine-t vagy Corneille-t bárki megérti (ha analfabéta, akkor a színházban).

Tehát ez a nyelv, nagyon, ha úgy tetszik, agyon szabályozott, klisékkel, sztereotípiákkal zsúfolt, mesterkéltnek is mondható nyelv – ez a courtoisie nyelve –, de nem választja el megértési szakadék (communicative gap) a köznyelvtől. Érezni, hogy abból eredt, annak egy kifinomult, bonyolult szabályozott változata – ez az emelkedett, „a fentebb stíl”, de a family resemblance nyilvánvaló, ahogy egy munkás apa nem úgy különbözik professzor fiától – ahogy mindketten egy csimpánztól

----- . -----
 a TELJES nyelv, a fent és lent elfoglalása (az emelkedettől a kolloq.-alpáriig) Petőfiék hatalmas tette (mellesleg Petőfi átlátta a nyelv demokratizálásának frenetikus politikai következményeit is („Ahol a nép úr leszen a költészetben, ott...”), azt persze nem, hogy ahol a nép lesz úrrá, vagyis a tömegdemokrácia, ott a magaskultúra, bármennyire is agyonfinanszírozzák gazdag nyugati országokban, egy mind szűkebb elit vagy szekta exkluzív magánügye lesz. A „Babbitoknak” csak a szar kell, rossz sajtó, rossz tv.

Spiegelte vagy Die Zeitet csak egy értelmiségi elit olvas. Thomas Mannt vagy Goethét? Különcök és magányos remeték. Theodor Stormról egy átlagos német egyetemi hallgató azt sem tudja, hogy a világon volt. Az evangélikus Németországban nem találkoztam magamon kívül senkivel, aki egy sort is olvasott volna Luthertől. A katolikus Bajorföldön senkivel, aki olvasta Szt. Agoston *De civitate Dei* c. opuszát. Pedig le van fordítva németre. Svájcban értelmiségi barátaim közül senki nem olvasott egy sort sem Kálvintól!*

Ilyen világban élünk. Ez a világ nem laikus, hanem barbár. Ki értheti meg Max Weber a protestantizmus megértése nélkül? És ki értheti meg, hogy milyen világban élünk, Max Weber nélkül? Márpedig aki Max Webert és még sok-sok mást nem olvasott és nem ért, az nem emberi életet él, csak tengődik valami szubhumán szinten. Lenézni nem szabad, de nem sajnálni nem tudjuk azért, hogy mit veszített.

* Az ilyen emberek nem értelmiségiek, hanem egyetemet végzett, programozott agyú specialisták – valamiben. Hogy miben is? A fene tudja. Robotok.

1. Párolt lazac* reszelt almával, nyers uborkával, semleges reszelt sajttal (pl. trappistával), sűrített kapor tejszínnel, vörösborban megpárolt kimagozott aszalt szilvával, néhány szem lehajazott mandulával. A felsorolt köreket kis halmokban a közepén lévő főtt lazac köré körítjük (Ez egy halvacSORA egyik főfogása)

* a rózsaszín lazacot esztétikai okokból is egy kevéske finoman metélt snittlinggel meghinthetjük.

_____ . _____

3. haltej és ikra sűrű (passzírozott) hallével, csészében

_____ . _____

2. zöldségtál nagyon könnyű, főleg reszelt, apróra tépett, darabolt [?] mindenféle nyersen, ill. párolva

Február 13.

A NATO-tagságról. Ha valaki '89-ben azt mondja, hogy Magyarország 10 év múlva a NATO tagja lesz, s ebben oroszlánrésze leend egy '56-os pufajkás, későbbi exkommunistának – akkor azt hittük volna, hogy megőrült. És most ez nem egész egy hónap múlva megtörténik.

Február 14.

Régmúlt, 20 éves vagyok. Kulcsár Zsuzsanna, pszichológusnő, kicsit szívbeteg. Motelgondnokok vagyunk Almádiban. Ekkor lesz, amíg én Pesten vagyok, Párkányi és Aliz viszonya. Én Pesten, pontosabban Budán az akkor Gál, ma Beethoven utcában Kulcsár Zsuzsannánál. Hogy miként kerülök oda, az már ködbe vész. Azt hiszem, valami teszt-készítési tapasztalatátadásról van szó, igen, arról, most már beugrik, mert az a furcsa, hogy noha Zsuzsa az egyetemet végzett pszichológus, mégis én informálok őt bizonyos speciális technikákról, amiket én Süle Feritől, Horváth Szabolcstól tanultam, meg részben magam „fejlesztettem ki” a dr. Németh György belgyógyász munkatársaként végzett munkában (több, azt hiszem, háromszáz daganatos nő Rohrschachjának a fölvétele és elemzése). Erről pontos beszámolót tudnék írni ma is, annyira mellbevágó

volt a tapasztalat, hogy Rohrschach zseniális dolgot talált föl: a rákos, cisztás nők kapásból vágták rá a projektív pacnikra, hogy „vagina”, „méh”, „petefészek”, ráadásul hipermagas volt egyrészt az ún. Dd-válaszok száma (Dd = a részlet részlete, tehát abnormisan kis képrészre adott válasz), illetve ennek a fordítottja: az egész kép volt vagina etc. Ez jellegzetes perszeveráció a daganatos betegeknél. Kortörténet: még nem futotta magnóra, így hát kézzel körmöltem, lehetőleg szó szerint a válaszokat, s közben még reakcióidőket is mértem stopperrel vagy bevallásra, plusz beírtam a beteg mimikai és egyéb nem verbális reakcióit. Szóval robotmunka volt, de imádtam, részben a nagyszerű dr. Németh György miatt, részben mert nem kisebb tekintély ismer- te el értékeléseim-diagnózisaim helyességét, mint Mezei Árpád! Filléreket kerestem, de kolléga voltam, fehér köpenyben. Ez nem sznobizmus volt, hanem olthatatlan vágy a kórházi munka iránt.

Hihetetlen mennyiségű tesztet készítettem Intapusztán is. Elsősorban Süle Feri orvos barátom kérésére, ezeket az ő feleségével, Draskóczy Magdival, a pszichológus- nővel (D. Laci, Sára férje, testvére) dolgoztuk fel. Ott tanultam meg a Szondi és a Rohrschach mellé a fatesztet, a testsémát és a TAT-ot. Furcsa, hogy ezeket ugyanúgy nem lehet elfelejteni, mint a nyelveket: egy hét tréning után bátran el mernék vállal- ni egy pszichológusi állást. Ja, csináltam még szó-asszociációs tesztet is, meg Lüscher- színpiramist, meg Hamburg–Wechslert (ez általános intelligencia teszt). Ezenkívül igyekeztem minél többet beszélgetni a betegekkal. Micsoda munkabírásom volt még! (Szeretett főnököm, Goldschmidt dr. nem nagyon vonzódott a tesztekhez, inkább a farmakológiai iskola híve volt, habár ő vezette be a szociometriát és a rendszeres film- felvételeket a betegekről az ebédlő-társalgóban. Mért is nem volt bennem több szívós- ság? Ma már elismert kutató orvos lennék, és biztosan egy pszichiátriosztály főorvo- sa. És attól még lehettem volna ugyanaz a költő, aki lettem! Ha Vasnak ment a köny- velés mellett, amit utált. És hát mi a könyvelés egy orvos munkájához képest, amit rá- adásul szerettem. Az egyetlen munka volt, amit szerettem. A költészet? Munka az is, de nagyon másképp! Egy alapvető, de életbevágó különbség: írni akkor írok, amikor „megjön az ihlet”. A kórházban mindennap meg kell hogy jöjjön. Mert akadnak ugyan eseménytelen, rutinnapok – de ritkán, nagyon ritkán. És minél komolyabban veszed a hivatásodat – annál ritkábban. Kivált, ha 120–130 betegre van 2 orvos, 1 pszichológus, 1 mindenes és bedolgozó pszichológus (én) meg Alizka, aki szintén segédápoló, de zseniálisan csinálja a kiscsoport-foglalkozásokat. A többi ápoló használhatatlan szubhumán barom. Meg kéne őket is írnom, meg egyáltalán Intát, már csak azért is, hogy porig romboljam dr. Benedek édeskés-nyálás hazugságait, és emléket állítsak dr. Goldschmidt Dénesnek. (No meg az ápolóság megfoghatatlan magasrendű élményé- nek – minden fárasztó robot és rutin és megalázó alulfizettség ellenére.)

Február 14., vasárnap

Vágyak: szeretnék egy kicsi, de szép pohárszéket válogatott italok számára (whiskey, vodka, armagnac, tequila, ótörköly [!]). Főzéshez, vendégkínáláshoz. Egyébként az is a gyógyulás jele, ha vágyaink-terveink támadnak.

Mai hőmérsék (reggel 6: 35,8!)

Ady és Baudelaire (és Karinthy) sokkal őszintébbek – és egyben igazabbak – voltak a líra célját illetően, mint a költők többsége (pláne a parnasszisták)

Ady: Azért minden önkínzás, ének,
szeretném, hogyha szeretnének,
||:s lennék valakié:||
Baudelaire: kíváncsi lélek, aki fájsz, ki
vesztett édened kutatod,
olvass, hogy érts és megszeress
– és ha nem: hát légy átkozott
Karinthy: Nem mondhatom el senkinek,
elmondom hát mindenkinek.

És hát JA!
ráadásul az Ars
poeticában?!

Nincs alku, én hadd legyek boldog

————— . —————

Cikkterv: Durva parlamentet! Igenis, anyázzunk, személyeskedjünk: Csurkának: Előbb add meg a 22 milliót, mocskos fasiszta! Torgyánnak: Jószí, vedd már észre, hogy egyszemélyes pártod van! Gyakorold még otthon a tükör előtt. Orbánnak: a Fidesz-kormány számára ki kéne találni a Pofátlansági díjat, a lenyúlások Guinness-rekordere címet; kis ember pattog, mert kompenzálja természetét. SZDSZ-nek: Mikor veszitek végre észre, hogy már nem vagytok?! Hogy talán még lehetne valamit csinálni, ha rájönneitek, hogy a Mérleg utca ≠ Magyarország. Mindez nem zárja ki a szakszerű munkát (szakbizottságok). De a Parlament SZÍNHAZ is kell hogy legyen (vö. angol parlament).

[Ugyanezen az oldalon baloldalt keresztbe pirossal:]

Fogytam!!! 42 kg vagyok a múltkori 43-hoz képest. Holott valósággal zabálok! Nem-igen képzelhető más, mint hogy újabb rákom van.

[Jobboldalt keresztbe:]

Gézát megkérdezni

Líraelmélet à la Untersuchungen

*

Lehet-e a lírának elmélete?

„Untersuchungen” – forma

HILFE Géza!

Mijaza „nagy narratíva”?

Kapható-e Lukács

Óhatatlanul felvetendő: mire jó a műfajelmélet, hiszen mindenki szabad szemmel képes megkülönböztetni egy verset, egy drámát és egy regényt. Ez kardinális kérdés.

Megválaszolásától függ, hogy milyen elméleteket alkotunk.

Az intuíciónak azt sugallja, hogy a válasz csakis ismeretelméleti lehet.

Jegyezzünk le trivialisításokat:

(I) a versnek egy beszélője van (Theokritosz idilljei kivételek)

(II) a drámának minimum két szereplője és konfliktusa van (a monodráma is kivétel, ráadásul, ha színpadon, díszlettel adják elő, akkor legalábbis erősen utal másvalakire)

(III) a regénynek „sok” szereplője és története van

<Flaubert álma, a tökéletes mondatokból álló regény a semmiről megvalósulatlan maradt mind ez ideig. Viszont! – igen jó lenne kitalálni, hogy mire is gondolhattott G. Fl.>

Az esztétika a művészet mint kognitív forma ismeretelmélete.

Ez az állítás akkor és csakis akkor igaz, ha a műalkotásoknak van kognitív tartalmuk. Nekem meggyőződésem, hogy igen, de ez kevés. Ezt bizonyítani kell. Ez az egyik alapvető kiinduló megoldanivalóm. A líratézisek ilyenek, efelé mutatnak. Bízom benne, hogy az epika és a dráma esetében is sikerrel járok el. Le kell födnöm ugyanis az összes irodalmi műfajt. És röviden meg kell tennem ugyanezt a képzőművészettel és (sajna, ó, Istenem) zenével – erről még nagyon kevéske sejtésem van: absztrakt világmodell; zene és matematika; ABSZTRAKT ÉRZÉKISÉG (az absztrakt itt korlátozott referencialitást jelent)*

PETÓFI ÖSSZES (Kisbalihoz)

* pl. maestoso, vivace, általában: tempó, hangerő

A titokzatos, ám kétségkívül – valahogyan – jelentésszerű; és mindenképpen oppozíciót alkotó dūr és moll hangnemek <NB. ehhez hozzáolvasni, pl. a moduláció problémájához, mikor lehet, mi értelme van stb.> Továbbá az ezt – a tonalitást – megszüntető dodekafónia „jelentése”

! Filozófiai szembenézés, de nem csak és okvetlenül leszámolás a posztmodernnel, valami weberi eltávolítva megértő szociológiával szemlélni a folyamatot – s benne magamat, akinek ez a saját vége, saját világa eltűnése és valami reménytelenül idegennek és felfoghatatlannak a megjelenése. Azt sem tudom, hogy ez az új ellenséges-e velem vagy éppenséggel közömbös, de én vagyok a megérteni nem is akaró múlt. Olvasom Ungváry Rudi szép és megértő cikkét Erdély Mikiről. Számomra csak egy niemand és kőkler volt és maradt.

*

...

fenntartva a társadalmi érintkezés formáit, nem mondom mindenre: „na és?”
bár fáradt vagyok és magamra únt,
a nagy Brecht nyelvén sem mondom: „Na und?”

Öngyilkosság és patológikus állapot

Van-e „normális” öngyilkos egyáltalán?

Öngyilkosok tipológiája:

Gyerekeimhez való viszonyom: mindig az anyához való viszonyal függött össze.

Aliz: típusosan domináns anya ugyan, de hát mégiscsak én hagytam el Sáráért terhessége utolsó heteiben. Az Alizt ért trauma házasságunk alatt – érthetően – soha nem gyógyult be.

Éva: alkalmatlan volt egy csecsemő vagy kisgyerek fölnevelésére, de hát más és ért-

hetőbb okokból én szintén. Maradt Ádámot fölnevelni anyám, Aliz, Jutka. (Ádám fel-fedez engem.)

Maya: az egyetlen helyzet, ahol hagytak, méghozzá örömmel, kibontakozni mint apát, sőt családfőt – és én – a magam deviáns módján ugyan – ezt nem csináltam rosszul. Mindenesetre kölcsönös megelégedésre alkottunk családot. (Aliz segítő-kritikus részvételével mindig jelen volt valahogy, ezt erősítette az Anna–Peti kapcsolat is [egyfajta testvérviszony].)

Talán kísérletképpen ezeket a nőportrékat kéne megírnom, lineáris autobiográfia helyett.

Egy első emlékem Alizról: Hideg november, Szilágyi Erzsébet fasor. Én rendkívül drámai hangon közlöm Alizzal: Beléd szerettem. Az egész közlésnek inkább végzetszerű, mintsem vallomásos hangulata van. Aliz zavartan hebeg valamit, miszerint valószínűleg ő is, de hát kissé lassúbb, mint én stb. Mindenesetre összelelkezve megyünk tovább. Hosszú csók (ahogy az akkori kamasz-szlang mondta: smárolás).

(NB. Aliz volt a fénykép alapján kiválasztott nő. Beleszerettem egy fotóba!)

*

Február 14., vasárnap

Itt volt Géza, csak tanítani szeret, meg mellékállásban csak a rendezővel (Zsámbéki) együtt dolgozni, meg kritikát írni, az elméletet figyelemmel kíséri, de saját magát részben alkalmatlannak tartja, részben kedve sincs hozzá. Hozta ajándékba Tverdota JA-kultuszról szóló könyvét. Helyesli az Untersuchungen-formát a líraelméletem formájaként. Szerinte is vége a „nagy elméletnek”. Közös kesergés memóriánk siralmas állapotján.

Mari holnap legföljebb délre tud jönni – ha egyáltalán: félő, hogy őt is elkapta az influenza.

Február 15., hétfő

Fikció és valóság dilemmája a költészetben (Tverdota 45)

JA visszatalálása a „modern klasszicizmushoz”. Tverdota meggyőzően érvel, amikor a Tiszta szívvel átütő sikerének nagy jelentőséget tulajdonít a józsefattilai fordulatban (hozzáteszem: éles fordulatban) az avangárdtól a „modern klasszicizmus” felé. A siker: orientál. Kiváltképp a szakma nagyjai előtt aratott siker. De:

Legalább ilyen fontos az, hogy a „modern klasszicizmusban” JA hazatalált, magára talált. Az avangárd csak kitérő volt: megpróbálta az újat, és ment is neki, magas színvonalon méghozzá – hiszen még képlékeny ifjú zseniről van szó –, de ez nem az ő világa volt, mint – mondjuk – Kassáknak.

— · —
— ∪ ∪ —, nem tudok én már
nélküled élni

érdekes, hogy felnőttkoromban többször visszanyúltam Petőfihez, sőt verset is írtam

hozzá, megjelenik egy töredék erejéig Vörösmarty – Adyról viszont egy szavam sem volt.

*

Próbálom magam megérteni: miért lamentálok (magamban) még mindig azon a kurva, jellegtelen, 100 Ft-ot ha érő tányéron, amit a takarítónő szórakozottságból elvitt. Amikor az én pénzköltési stílusom mellett nem 500, hanem 10 000-ek „mennek dalolva”. Ráadásul semmiféle érzelmi viszony vagy emlék nem fűzött ahhoz a tányérhoz; amíg otthon volt, észre se vettem.

————— . —————

Kényszerneurózis (enyhe): úgy érzem, frappánsnak, szellemesnek és magvasnak kell lennem, ha Mari jön: részben ellentételeznem kell a szörnyű hosszú és kimerítő utazást, másrészt adnom kell valamit, s mivel itt virágot, bonbont venni nem tudok, magamat – kellene – adnom a legjobb formámban. Egyáltalán: mindig keménynek kell lenni, amilyen a poroszok és zsidók legjava. A porosz Haltung és a zsidó szívóosság. Emiatt mindig bizonytalankodom is, ha az orvos megkérdi: ez itt fáj? Az a gondom, hogy amit érzek, az méltó-e a „fájdalom” nevezetre, nem elegendő-e a „kissé kellemetlen” fordulat? Vagy a szimpla „nem”.

————— . —————

Vissza Alizhoz, közben Sára is marad, kulcsom van a lakásához, de sohasem maradok ott egész éjszakára. Mondjuk reggel ötkor elmegyek.

Aliz–Sára viszony, Sára durva szakító levele Alizhoz a zenetanítással (mármint Aliz tanításával) kapcsolatban.

————— . —————

Radnóti Miklós: „(Petőfihez hasonlóan) JA sem bírta volna elviselni, ami következett.” Az ilyen állítások számomra mindig aggályosak. Egyrészt: Petőfi valóban kereste (Bem minden óvintézkedése ellenére) a veszélyt, és megírta ominózus versét: „Ott essem el én / a harc mezején...” De a martiális dicsőség – a hősi halál – keresése nagyon más, mint az öngyilkosság. Másrészt: való igaz, hogy nehéz elképzelni Petőfit akár az önkényuralom, akár a kiegyezés utáni Magyarországon. El lehet játszani vele képzeletben, de ez a posszibilizmus legfőljebb a szépirodalomban lehet termékeny. Engem mindenesetre foglalkoztatott egy időben egy ilyen regény gondolata: Petőfi Oroszországban, azután szökés Nyugat-Európába, összebarátkozás Marxszal!, s a kiegyezés után retour Magyarországra. Ennek a fantasztikus filozófiai kalandregénynek a lehetősége ma is foglalkoztat. JA esete annyira más, hogy az összevetés értelmetlen. JA elmebeteg volt. (Mellesleg, persze, biztosan nem bírta volna elviselni, ennek írásos bizonyítékát adta a Platformtervezettel kapcsolatban.)

*

Február 15., hétfő

Ádám 5-től majdnem 8-ig. Nagyon jó hangulatú, normális beszélgetés mindenféle családi (Harsányi) történetekről. Én nagyon élvezem Ádám kiváló memóriáját.

*

Közérthetőség: Minden világos, mondhatnánk némi iróniával, csak tessék megmondani, mi az a (1) KÖZ, és mi az az (2) ÉRTHETŐSÉG.

- (1) mindenki, írni-olvasni tudó, érettségizett, diplomás; tanultságtól függetlenül mindazok, akiknek van „érezük”, „fülüik” a vershez. Van „általános műveltségük”. Csak-hogy: így a szűkítések során elsikkadt a KÖZ. Kaptunk egy a demokratikusan tágtól az elitistáig terjedő definíciót a KÖZre. Ráadásul bevezettünk irracionális fogalmakat, mint „érezk” és fogalmilag maszatosakat, mint az „általános műveltség”, amiről senki meg nem tudja mondani, hogy mi is lenne az. (Az általános műveltségnek kell-e ismernie a Pythagoras-tételt, Michelangelót, a robbanómotort, a futball játékszabályait, a kötbér mibenlétét, hogy egy láb hány cm stb?) Vagy általános művelt az, aki legalább elégséggel leérettségizett?
- (2) Mi a Szeptember végén záróstrófájának értelme?
- Vadromantikus bombaszt a (síron túli létben nem hívó) költőtől?
 - Kétségbeesett félelem a halálunk utáni (érzelmi) elfeledettségtől („elfeledéd hívedet”)
 - érzelmi zsarolás: ne légy másé. Ha az enyém nem lehetsz, mert én halott vagyok. Az abszolút, életreszóló hűség megkövetelése
 - (elismerem, ez kissé merész hipotézis) a már az evilágban nagyon is meglévő érzelmi aszimmetria (vagy annak feltételezése a költő részéről) transzponáltatik férfias tartózkodással a síron túli, post mortem hűtlenség öngyöttrő elképzelésébe. (Nem is olyan merész, inkább valószínű, ha jobban belegondolok a kapcsolat kortársak által is leírt problémáiba.)

*

PETŐFI-REGÉNY VÁZLAT

(?) volt-e járvány?

van-e egyedi tífusz?

milyen kórtól hullik még ki az ember szőre

Petőfi tífuszon esik át, minden szőrzete kihullik, s kissé korpulens lesz (patográfiát ki kell dolgozni), de muszáj felismerhetetlenné tenni, hiszen bármelyik európai rendőrség letartóztatná. Bottal jár, de nem nyomorék! Ugyanakkor Petőfi poliglott! (Ez melleleg tény.) Kissé világfias

1. Oroszországi Odisszeia oda-vissza

(Kis Ica, száműzött-memoárok)

2. Végre tisztességesen tanulmányoznom kell 1848-at. De jó lesz! (Feltéve, persze, hogy élek.)

Az ún. „érthetetlenségről” 3 típuson szemléltetve

Szimbolisták (Ady), szürrealisták, Dadaisták

Hortobágy poétája, A magyar Ugaron

A Disznófejű Nagyúr

Sully-Prudhomme: La vase brisée

Szerintem az ÉRTHETETLENSÉG toposza mögött a valójában nagyon is jól megértett közlemények elutasítása áll!

JA. A Horger-ügyet maga költő misztifikálja. (1) Tőle magától tudjuk, hogy hallgatott egy szemeszttert Párisban, egyet a bécsi egyetemen. (2) A tanulmányait mindenképpen befejezhetné volna, ebben Horger nem is kívánta megakadályozni. JA-t nem „csapták ki”, ő hagyta ott az egyetemet. Plusz: diplomát kapott volna mindenképp – csak nem gimn. tanárit. (3) Nem a szegedi egyetem volt az egyetlen Magyarországon. Itt volt pl. a budapesti Ferencz József Tudományegyetem.

*

A Bak-féle „patologikus” versek listája:

Kiáltozás, Ki-be ugrál, Kései sirató, Nagyon fáj, Ars poetica, Tudod, hogy nincs bocsánat, A Dunánál, Két hexameter, Magány, Kész a leltár

A Dunánál: „...a világ vagyok – minden, ami volt s van”

Bak kommentárja: „Az Én-határok elmosódtak, az Én tágul és beleolvadása a kollektívbe előrehalad” (id. Tver. 171. o.)

Engem az a pszichiáteri interpretációs mód, amely a verset nem mint verset, hanem mint elmekórtanilag vizsgálendő szöveget tekinti, némileg Karinthy paródiáinak egy típusára emlékeztet, hogyan írna meg egy irodalmi szöveget egy jogász, egy mérnök, egy katona stb.

Ilyen alapon ti. Villon ama balladája, amelynek refrénje „Csak azt nem tudom, ki vagyok” <a világról ezzel szemben mindent tud> nyilvánvalóan az én-identitás teljes elvesztésének, a személyiség patológikus regressziójának megállapítása.

– Csak az a meglepő, hogy Villon közben olyan mértékig megbontott [?] intellektusú, hogy saját magát képes diagnosztizálni – akárcsak JA saját megbolondulását prognosztizálni és a környezetének előírni a teendőket eme sajnálatos eset tényleges bekövetkezérel!!!

Tulajdonképpen azt is mondja a vers, hogy az egész Duna menti történelemben involválva van, vagy az van az ő lelkébe involválva, sőt a túlzás középiskolások számára is ismert költői műfogásával „az ős sejtig vagyok minden ős”, tehát énjét egyenesen kozmiussá növeszti (mikrokozmoszá!) a versben. Igen, a versben, tetszik tudni, doktor úr, nem az életben. Nem a kávéházban mondja ezt a főpincérnek, nem is valamely újság Nyílt tér rovatában teszi közzé mint magánjellegű apróhirdetést.

----- . -----
 Ha nem vagyunk állandóan tekintettel költészet és valóság különmeműségére, akkor a világirodalom alkotóit tömegesen küldhetnénk a Lipótra:

Ady: „Góg és Magóg fia vagyok én” (Nem Ady Lőrincé és Lőrincéé)

Apollinaire: „ó idő szaga hangszálak”

Petőfi Sándor: „ott essem el én

a harc mezején,

ott folyjon az ifjúi vér ki szivemből”

<suicid készítés bejelentése mazochisztikus részletezéssel>

Nem kell különösebben elmélyednünk Wittgenstein nyelvjátszmáiban vagy a beszédaktus-elméletben ahhoz, hogy tudjuk: vannak speciális, a köznyelvtől diszjunkt beszédmódok. Ilyen pl. az ima – ami nem azonos azzal, hogy valaki magában beszél.

Nem. Az imádkozó Istenhez szól. (Magának a magában beszélésnek is többféle oka lehet:

- (a) <enyhén kóros> szórakozottság
- (b) nagyon intenzív gondolkodás velejárója némelyeknél
- (c) múltbeli vagy jövőben várható szituáció igen erős átélése [mintegy újra- vagy előjátszása]

És ilyen speciális beszédmód a költői megszólalás is. Pl. „feladó – közeg – címzett” szerkezetben a címzett az „olvasó”, anonim és ismeretlen (l. Karinthy „Nem mondhatom el senkinek...”). Akárki.

_____ . _____

Mikor és mennyiben tematizálható (-andó) a patológikus?

_____ . _____

Ivott a disznó eleget
tűzforrót és jéghideget
sok ínycséget bezabált
libamáját, kaviárt:
megszolgált a halált.*

* A Kegyelmi Tanács döntése értelmében az eredeti ítéletben szereplő Fanta üdítő helyett, büntetlen előéletére való tekintettel, egy ászokoló kád Pilsner Urquelle-be ültetik, és annyi sört ihat le magáról, amiól kellőképpen elbódul, és fulladásos halált szenved.

Záradék:

Amennyiben a bódulásos halál mégsem következne be, akkor a hatályos ún. Ír-Bajor Konvenció értelmében kegyelemben részesül, és államköltségen hintóval törzskocsmájába szállítandó, ahol is aznapi cejhét a Kincstár állja.

_____ . _____

Nincs értelme arról beszélni, hogy szeretem-e a hazámat vagy az anyanyelvemet. A kapcsolat olyannyira szerves és szükségszerű, hogy amennyiben nemleges választ adnék, teljesen jogos lenne a visszakérdés: Na és? Akkor mi van?

A szeretem – nem szeretem itt frivol, mert értelmetlen.

A nagy nyelv- és országváltók – Nabokov, J. Conrad – annyira kivételesek, hogy nem orientálhatnak.

_____ . _____

Egy fantasztikus, groteszk „rém” történet:

A szesztilalom avagy a világ (egyik) vége

Történetesen éppen halála napján tette meg a kormány azt a végzetes (rá és az egész társadalmi rendre) végzetes lépést, hogy bevezette az általános szesztilalmat. Ezt az-

után a legkülönbözőbb és legfantasztikusabb tilalmak követték. <ide egy hosszú és elszabadult tilalmi lista kell>

A dologban végzetes szerepet játszott egy sajtóhiba. A kormány különleges „Mi a szösz?!” különbizottsága tulajdonképpen a szösz mibenlétét volt hivatva tisztázni és nem be- (ki-, el-) tiltani. De mivel a kormány saját deklarációja szerint csalhatatlan volt, mint a pápa, helyreigazításról szó sem lehetett (halála napját dühében elhalasztja, illetve az IDŐ megváltozik; Márquez-allúzió)

megáll?

Ahogy halálod egyre közelebb,
megállva, elmélázva közeleg,
kezded megszeretni életedet,
ami lehetett, ami még lehet,
és nem nyomasztó az, hogy a világ
most nélküled folytatódik tovább,
(majd)
épp az ellenkezője lenne az
halálom egyfajta ritka vigasz:
csak annak juthat osztályrészeül,
ki elvan vigasz, nyugtatás nekül.
(Magamfajta légiés alakok
használhatnak régies alakot.)

lazarétum, ispotály
jonha vérzik, váza fáj

Február 19., péntek

A patológikus és a deviáns közötti határ megvonása (életben és költészetben)

_____ . _____

A „hogyan hihették el?” problémája a Rajk-per s általában a koncepciók perek kapcsán. Hát a tiszaszilári vérvádat hogyan hihették el a XIX. sz. végén?

_____ . _____

Lehet-e a pszichopatológikus (pszichotikus) műalkotás tárgya? Tematizálható-e művészi-
szileg? Szerintem igen. Hiszen – egy bizonyos határig: az én teljes dekompozíciójáig – a pszichotikus problémái – megengedem, rendkívül kiélezett, de – emberi életproblémák, beleértve a pszichózistól, a megbolondulástól való félelmet. És amíg a művészi jól megformáltság nyilvánvaló, mint a kései JA-nál, addig értelemszerűen nem beszélhetünk én-dekompozícióról. Intenzitás és gátlás-szint különbségek az ún. „normálishoz”. Pl. kimondja, amit a „normális” elhallgat

*

Mennyibe fáj?

Verstéma, a cím: régi pesti szólás kávéházban, amikor az ember fizetni akart

*

FOKHAGYMA

Február 20., szombat

reggeli: 1 töltike

3 szelet bacon, kenyér

1 nyers tojás

2 mandarin

csokoládé

hőmérséklet

07: 36°

Petőfi a Millennium évében hal meg a regényben. (Először a Kiegyezésre gondoltam, de az valahogy didaktikus, plusz a Millennium elég gusztustalan és pompóz ahhoz, hogy íróilag jól kiaknázzható legyen.)

1896 (Bp., május 3–)

ünnep fénypontja: koronázási évforduló: június 8.: hódoló menet, bandériumok, Szent Korona elhelyezése a Parlament kupolacsarnokában

Vaskapu-csatorna megnyitása

Az ünneplés vége: a Kiállítás bezárása: október 31.

Millenáris Kiállítás:

Kiállítók száma: 21,310

Látogatók – „ –: 5,286,000

Kiadások: 5,238,000 Kr.

Szterényi József – Malkovics Sándor:

Millenáris [?] jelentés (9 kötet)

VASKAPU Orsovánál 10 km hosszú

költség: kb. 27,000,000 kr

hajózás biztosítására mesterséges vontatóberendezés!

építési idő: 1890–1898

1871-től 1882-ig (!) nemzetközi tárgyalások az átfogó Duna-szabályozásról, eredménytelenül!!!

*

Február 20., szombat

Az utolsó, feltételezett életévre, a Millenniumra kell koncentrálni, a 73 éves Petőfi és kortársaira, Petőfi inkognitójára és arra, hogy nem ír. Ebben az utolsó évben Magyarországon van, többek között Pest-Budán! Annyi ál-Petőfi után kinek tűnne fel egy aggastyán, akit majd 50 éve láttak utoljára

(a sikeres bujdosásra, persze, magyarázatot kell adni – lehetséges vonalak: Szibéria –Amerika–Európa–Magyarország; [2] betegség, bujdosás móc parasztknál, azután a Balkánon, Levantén át Európa – kalandregény!)

_____ . _____
a karakterváltás története:

a Nagy Átértelmeződés

_____ . _____

Öregember egy nagytóval játszik, kiéget valamit (ez az öreg Petőfi).

Február 21., vasárnap

2 mandarin

1 nyers tojás

1 szelet csokoládé

„Magának rág mind, aki rág
a fogacskák azért fogannak,
s ha éhes rongy vagy a fogát
elkoldulhatod-e a kannak?”

önzéselmélet, struggle for life, a fog
freudi motívuma (a fog: erő-szimbólum)

J. A.: Vigas

MTV I 21” Chandler

*

Kádár-rezsimhez való viszony

A gmk-t, vgmkát, gebint hasznosnak tartottam: érdekes, nem azért, mert azáltal – igaz, nem kevés, sőt irdatlan túlmunkával, a családok, az egyének boldogulnak, javakhoz jutnak – hanem mert ezek a kapitalizmus csírái – éspedig igen virulens csírái. Tehát közeles (az így-úgy titkolt, rejtett, kódnevekbe burkolt: UGM! – az új gaz mech), sőt folyamatos volt a struktúraváltás: Vissza a kapitalizmusba. Éspedig mindenáron, Kis Jancsától és közgazdász barátainktól eltekintve, szűkebb, főleg humán barátaim közül azt hiszem egyedül én láttam azzal a jó könyörtelen bolsevik éleslátással: hogy az oly finomkodva mondható struktúraváltás körülbelül annyira lesz kellemes és gusztusos, mint a Nagy Angol Ipari Forradalom.

Az UGM-nak elkötelezett híve voltam, az eszközkötési járulékot forradalmi jelentőségű döntésnek láttam. Az is volt, pontosabban lett volna, ha nem szabotálják, játszószák ki mindenütt a behajtást. Az EJ* sikertelensége a végrehajtásban nagy lökést jelentett abban, hogy a minden jelző nélküli kapitalizmus visszaállításának elkötelezett híve legyek. Ugyanis a kapitalizmusban nem dülhet az a tunya felelőtlenség (olykor szabályos feledékenység!) – mint a Kapás utcai óriás daru esetében: A kapitalizmusban az árut megveszed, lízingeled tetszés szerint, de az „Adós, fizess!” bomba azonnal ketyegni kezd, ahogy az árut átvetted

* ma már úgy látom, hogy az eredménytelenség fő oka az EJ nevetségesen alacsony volta: a szocialista Pató Pálok fizettek – pláne, hogy nem a saját zsebükből.

helyrehozhatatlan hiba: az ügynöktörvény elszabotálása! Bizony: teljes nyilvánosság és közmegvetés ez nagyon kellett volna. Bosszú és megbélyegzés nélkül nem [?] lehet [?] felszabadulás.

[DE ÚNOM AZ EGÉSZET!]

De únom az egészet!

Hogy úgy kell tenni, mintha.

Hogy nem kell úgy tenni, mintha.

Hogy ázik mindenki az önsajnálát híg levében!

És senki se mondja: „Halj
már meg, szerelmem!” (Kedvesem,
drágám, hozzátartozóm!)
Fáradt és fárasztó vagy,
mert nem tudunk a kedvedre
lenni és tenni. Idétlenkedünk,
töketlenkedünk. S közben
a praktikus részleteken gondolkodunk:
temetésed mikéntje, az értesítés
módja, ki mondja és mit, szertartás
szerint vagy nélkül... De nélkül
hogyan? A költségeket állom,
viszont kell valaki, aki tudja,
kinek mennyit kell adni és
hogyan. Talán jó is így.
Lebomlik a szörnyű egész
(a már említett részletekre),
melyekben – mint tudjuk –
az ördög lakik. A részletek
legalább lakhatóak. És valaki
lakik ott,
egy rosszhiszemű jogcím nélküli;
mindegy: jobb a semminél,
hiszen – legrosszabb
tudomásunk szerint –
az ég üres. Isten halott.

Ég veled! Isten veled!

[BÁRMEKKORA VOLT...]

Bármekkora volt potroha
– most megnézheted: ott rohad
a zsíros anyaföldbe lenn:
életből elégtelen!
És a halál után pótvizsga nincs,
bizony, fiam, a lét egyszeri kincs,
nyeljük a sört, aztán elnyel a sír:
több ez, mint mit elménk
fölfogni bír.

Balla Zsófia

CSÖNDFOLTOK

Petri György emlékére

I. Mielőtt le hull

Parazsas-édes, mielőtt le hull,
a gyümölcs! Felfűti a fa.
Nem édesedik, ha vég közeleg,
a test. Ő nem. Csak a szaga.
Édeskés szag. Már rég felismerem.
Kitágult szemmel nézem én
a haldoklást – szégyen! –, csak figyelem,
hogyan sül szurtos gyémánttá a szén.
Irtózva pislogok, s mint tompa térzenét
– mely árad, ing és leng velem –
hallom: gyomromba fém pereg.

Napról napra sűrűbb, édesebb
és mind világosabb a kép:
költőt verssel együtt érlel a vég.
Megnyílik múltja, mint a héj, a seb.

Aztán halál nyirkos tűzébe lép
s gyöngyházat izzad. Tűt sohajt,
mielőtt jég füstjeivel
az éghez ütődik felizzva majd,
akár a kagyló.

Robban, amit mond, lövell
s szemembe loccsan, arcul csap a szó:
utolsó vers, halál-aszú.

II. Nem védi más

Nem védi más, csupán
az éles, tiszta sor.
Forró versbe fúrja fejét, ahol

idő pofozgat, túlélés szele –
és nők, kik vesződtek vele,
a girhes Don Juannal.

Mágneshullámok és jelek
némán szelik a levegőt,
amelyben dől, sodor
és egyre gyorsabban suhan,
majd szembefut, két lábra áll az út –
az ember megszédülve forr.

Úgy forgatja az örvény, mint
bűnbánó az áldozatra szánt
fehér kakast a zsidó Hosszúnappkor –
hogyminden vétek órá szálljon át,
ki majd a túlvilágra ront,
s a bűnök
dinamitájával szét akarja vetni.

Tövig hasad az út, kettéreped a tér.
Redőny zuhan.
E forगतagból nem váltja ki senki.

Mondd, mondd,
ki vagy te még?

– A név.

A hírnév
– mely akkor sem, ha jókor érkezett,
s nem csak sebtében feltett ékezet –
nem foldoz gyomrot, foszló érfalat,
nem enyhít és nem old meszet,
s a megkönnyebbülést sem adja meg,
melyben, hiába várta, része sose volt.

Nem védi más, csupán
a perc, mely éjre vált,
a csillag, csotravált.
Fejét ölforró versbe fúrja.
Abban cserélne régi sejtet újra.

Mert csillag nem őriz határt.
Nem védi más, csupán
a szenvedés,
a szenttelen tudás, az elmélkedés
öröme vagy a figyelem
és a büntudat mámora:
szabad, lassú pokol.

S felröppen újra.

Vadlúd a költő, verssel tömött lúd –
te is halálából falatozol.

Nem, a hírnév nem adja meg neki,
amit megcélzott, röptetett kifúlva.
Fölbogyborékol
sört, Schubertet, tűzdelt fogolyt.

Távozóknak nem adja már meg
a hír, nem adja újra vissza
a tébolyító könnyűséget,
azt az eloldott égtüzet,
mely testéből, a pusztulásból
a versbe folyt.

III. Álom és szabadulás

Félmázsás, kék árnyék hever
az ágyon öntudatlan.
Veszély és biztonság az ágymeder:
a semmi hál az öntudatban
s kusza emlék a semmiben.
Álma szabaddá tenné, már lebeg –
égre kötné a súlytalanság.
Kis nehezek visszafogják,
mint ághegyek a felleget.

Felgomolyodnak ferde karikákban,
s amíg párák közt imbolyog
a test, libegnek fényesre sikáltan
gyermekek, nők, elhagyott bútorok.

Szárazra veti, vízre dobja
álomban a hús szeszélye az embert:
reflektort szúr, mélyeszt a múltba,
s jóslatnak véli, ami eltelt.
Ami eltelt, álomban betelik.
Rád vall az álom, mégse szabadít.

Az önvád csendje légüres.
Köves mederben téblábol a test.

Alvás alvásra hajlik, rétegekben
hámlik le rólad egészen a csontig
a könnyű dunna. Megining menthetetlen
a ráció, és önmagadba fordít
a sűrű alvás nagy szabadesése.

Mindenkit hátranézni kényszerít
a szenvedése.

Hajnalra tönkszáraz süketség,
szuvas vihar tereli testét,
míg végül álmatlan az álma.

Utoljára vajon mit álmodott?
Bánat volt? Nehéz súly? Vagy elszalasztott
engesztelések süppedt zöreje?
Halál előtti hála, változások
háza? Magát oldozni tudta-e?

Mindenki azt álmodja, aki volt.

IV. A temetés

Szól már a zene. Schubert Verklise.
A fűben szögletes, veres bogár
motoszkál, lassan útra kelne.
Rezeg egy szöcske szürke drótja.
E szép ligetben. Nem szólunk mi sem.
Füst mosolyog, hullámezüst.
Kormát négy bronzsín fáklya ontja,
láng csattog: fátyolkönnyű kelme...

A fák közt fű-terek. Mi hallgatunk.
Zenét, amely még szól nekünk.
Sokan vagyunk. Mind téged hallgatunk.
Azt hallgatjuk, miképp hallgatsz nekünk.

A fák gyapot lombjaiban megköt a csend, a beton.

Innen tovább hová mennénk veled.
Nyár, szeles verkliszó gyanús kíséreted.
Ez rád vall: Schubert, fás liget –
a végső ez a kép lett.
Tág karikák a fák fölött,
sörhab az égen, lombokon
villódzó, majd sötét közök:
az a csúfondáros, rekedt tekintet!
Az a figyelmes nevetés.
Pár percig ideköt még
kapa és ásó.

Szerelmek ágyékodba szúrva.
A fűben két sír melle domborul.
Múlttá fogyott, ki él.
Szerelmes zöld kakukkfű
alatt lágy bordád beszakad.
Agyonhallgat a föld.

Egyes szám, harmadik személy.
Eloldoz minket önmagától.
Most már halott.
A mű szabad.

V. A test kísértete

- Tanítvány: Ma már tudod, milyen a nem-lét.
Amit hívtál és megvetettél.
Szemed helyén olajbogyó rezeg.
Milyen? Ha élnél, megvonnád keszeg
vállad, s azt mondanád:
- Mester: Remek.
- Tanítvány: És sorolnád, amit érzékeid
mágnesével a túlvilágra vontál.
Az orrod szimatát először,
az anyag illó, lenge füstjeit.
- Mester: Csomós faggyú. Nyers, édeskés verejték.
Avas folyás. A sebpúder szaga.
Sacramentumok helyett excrementumok.
Hullabúz, több löketben.
Formalin. Orrszűrő nyirok.
Pállott szövet. Friss deszka, lakk.
Benzingáz. Nyári szél. Viasz, korom.
- A nedves föld kakukkfű illata.
Dagadt pecek gigámon. Hogy nevetnék...
- Tanítvány: Mondd, a túlsó oldalon még mi van?
- Mester: Emlékezz a padló olajszagára
a nyikorgó Haladás moziban...
Ülünk sötétben, ásvány-mozdulatlan,
s átmos egy más-lét fénye, felvilága.
- Tanítvány: Nemrég téged sodort élem egy filmen:
pöccentő ujjal, kifecamított tenyerrel.
Hallgattam szaggatott, érdesen éber
hangod, tetőző intonációd.
Van hát dimenzió, amelyben élsz!

Mint villamos, szánt át rajtad a kép:
egyetlen alakod százszori játszás
fekete-fehér bábuja most, odalép
elénk: azonos mozdulatokra feszítve
tördeli örökre a gép.

Micsoda boldog és kontár teremtés,
ahogy újra meg újra feltámaszt a látszat!

Mester: Az anyag átszítál a testem vásznain.
A földnek átadom kifundált ízeim.
A hagymás rostélyos, a nyers lazacszelet
s pástétom lélekké lőn – a crème caramel,
a szarvasgombahab, s mihez friss sört nyelek:
kelbimbó dióágyon...
Minden omló falat az ízek ideája.
Az étel álom. Átlényegíti halálom:
versem s ínycséggem fűszer a földnek.
Időm levedlem.
Tűzsalánban fővök, kígyólevésben.

Tanítvány: Felélted finom szerveid.
Fák lombja lóg utánad, mint
elbúsult nyelv s farok.

Mester: Kötve hiszem, hogy én itt, ebben,
e borostás poros hüvelyben
végre feltámadok.

Aki poklomból fölvezet,
Mari, ő az én túlvilágom...
Míg él, hunyorgok benne,
mint egy borszín ereklye:
Szent Bal... Pirongat lassú lángon.

*

Tanítvány: Kérdeztem, milyen a sör. Keszeg
vállát megvonva szólta:
Remek.
Még nem tudta, milyen a nem-lét.

A nyakán kendő fedte a sebet
1999. október 9-én
Berlinben. Láttuk, minden elveszett.
S a Művészeti Akadémia estjét
várva, az asztalok közt, lopva, én
meg-megérintettem botsovány bal kezét.

VI. Visszahozni

1

A rádió bemondta: meghalt.

Folyton készültél, szoktattad magad
ahhoz, mi elmúlik s mi maradandó.
A lomb, a láng pislogva táncol.
Nem, nem igaz, ez nem reális –
forgok a beton tagadásban.
Ami marad, az sem reális,
ha egy teremő szökik a világból.

Ki értené, hogy meghal egy halandó.

Lényed lényeg – bár többé sose látszol.
Te erre csak legyintenél: Naná,
hogyan nem. Öreg kezdő vagyok a sáros
végben. Fenéig ürítettem pocsolóák
nyirkos metafizikáját.

Gyuri,

ilyen még nem volt,
hogyan te nem vagy!
Se otthon, se a kocsma sörfolt-
mintás pultjánál. Hisz azt sose untad.

Állj egy fa mögé. Mint a vizelő.
Tégy valamit, hadd lássalak!
Lépj elő.

Megírtad, hogy félsz. S ebben
megnyugodtunk mindannyian:
milyen nagy! milyen emberi! –
A lelkendezésnek gyáva bukéja van.
Mert senki nem meri
látni varas nyaksebed. El, félre –
szemek vakfoltja rebben.

Látom kezéd és hosszú ujjaid.
A hátad. S a zakód, akárha
csontvállfát viselnél, lötyög!
Sötét szemed, lefittyedő
ajkadat látom, sebhelyed
arcodon, míg a halálról beszélsz,
a múltnál is nagyobb, örök
zsarnokodról, hogy mit művel veled.

Csak darabról darabra, akik féltek –
úgy láthattak csupán egészeknek.

2

Te sose vágytál korlátolt hatalomra a földön.

Az, ami itthon történt elmúlt évtizedünkben,
részben a tartásod, sőt nézeteid szüleménye.
Bárha kinőtt már téged, minket, ámde ki bánja:
mindent megmutat, ígér s tart ez a zsenge szabadság.
Nem, ne boruljon, késve, fejünkre a furcsa igazság –
mert az igazság, az sose dőlhet akár az okádék.

Ott ücsörögsz már nékem a Pinkben. Majd a Remízben.
Sört iszol, öltönyben. S írsz. Várod, hogy Mari jöjjön.
Öklöd emelve nevensz – megitéled az aznapi kurzust,
mind, aki híg tubusokból nyomja naponta a művet,
gépszerű, nép-szerű író, látvány- s formaragasztót,
s átkot szórsz, iszonyút (à la Füst) a hamis honatyákra.
Páratlan-pártatlan, még a barátaidat sem
kímélvén... Mondd, Petri,

hol a fullánkod? a tüskéd?

S írsz, amit írsz. Még ott is, a berlini konyhasarokban.
„Itt egy adóniszi sor” – mutatod. „Nézd: *nyald ki a seggem.*”
S ontod az ily s más szemről szemre szedett fura gyöngyöt...

Ennyit a társadalomról.

3

Egykor tőled tanultam: versben
a nyílt beszéd s ha vallasz nyersen
– csak új álarcod, jel-mezed.
E hangot csupán *fölveszed.*

A költészetben arc nincs meztelen.
Úgy rejtőzöl, hogy bőröd mutatod.
Farok, sörény öltöztet így lovat.
Valóság fedi a magánvalót.

Csábít a vetkezés. A bujaság.
Esendő vagy, vétekkal állsz elő.
Feltartod, mint kardját a kardnyelő.
Bár lenyeled, nem húsba vág a vád.

Igazsággal feded az igazat
magadról. Erre kényszerít a forma,
amely külön igazságként vezet.
A kőtáblákat benövi a rózsza.

VII. A nyomok

Hetek, hónapok, évek óta
valahol élek, út-törő
gépek követnek, s dübörögve
szétverik szobámat, a testem.

Lépten-nyomon gyötörnek, Budától
Bécsig, Drezdától Berlinig
vetődve fúrnak, vájkálnak üvöltve.
Mindenütt leásnak a földbe
érted. Holtra keresnek.

VIII. Törött cserép

Rég halott nagymamám szerint
szerencsét hoz a tört cserép:
hasadt pohár? sebj! *kepvire!*
Kis baj egy nagyobb bajt kivéd –
mondta. Eltört a drága porcelán?
A bú meg se legyintsen...
A kedvenc sálad elveszett?
Vagy beázott a mennyezet?
A kristálycsillár száz darab-
ra tört? Sebj!
A nagyobb balszerencse elmarad...

Begyulladt egyik ujjam. Ez most
mit vált meg? vagy minek helyébe kel?
Mekkora veszteség cserél le sorsot?
Drága Nagymama! és te, Isten!
Mehalt a mesterem, barátom –
meghalt és többé soha nincsen!

És ez?!... Ez a csapás mit hárt el?

Mondja meg végre valaki:
őt milyen bajjal? milyen fehér kakassal?
vagy tűzvészszel? milyen másik halállal?

milyen törött cseréppel
válthattam volna ki?

IX. A történet mögött

A tárgy mögött egy másik tárgy dereng.
A baj megnyílik, függöny megreped:
szerelmek szülnek meg és sorscsapások.
Kusza történetek legalján más ok
rejlik: az életen átréselődöm,
míg száz kudarc s öröm karmolja bőröm.
Végül kitol, az úrbe szül halálom.
Kerengni vetnek tejszínű terek.

De addig élve, boldogan bolyongok,
míg fölhalálom forgó csillagom:
az apró rést, lyukat az égi vásznon,
hideg, sötét világűr repedését –
ahol magának fényes lékeket kapar
egy világos világ, amelyről nem tudunk,
melyet Nap fakít, éj vakítva rejt el,
és a stróman Isten előlünk eltakar.

X. Búcsúzás

Állunk megpihelve
lomhán
Dunaalmás enyhe
dombján.
A gyász hamis.
Mert végakarásban is élsz, és
most minekünk jár a zenélés...
Élvezd te is.

Horváth Elemér

PETRINEK ODAÁTRA

gondolom élveznéd a helyzetet
az ellenzék hatalomra került
a hatalom ellenzékbe vonult
s minden egyéb is éppoly emberi
mint amikor letegezted istenedet
s naná hogy visszategezett *ez az*
én fiam akiben nekem kedvem telik

de hagyjuk a szépségversenyt blaszfémia
x y kossuth díjat kapott
visegrádnál kiöntött a duna
s lányok írják a legszebb verseket
mióta te a szabályok szerint
átnyújtottad a stafétabotot
az élőknek s ja persze jó a sör

A SZIRÉNEK ÉNEKE

Szabó T. Annának

a grottóban örök a verőfény
s átlátszóan mellünkig ér a víz
minden istenittas látogatónk
tudja hogy innen nincsen visszaút

az örökfényben csont a csontokon
s fölöttük mi a szférák húrjai
mindig nedves a szánk ha szomjazol
vesd le az utilapudat maradj

ha kiseretted magadat aludj
ha fölébredsz előlről kezdheted
mi halhatatlan álomként folyunk
és örökké mint az évezredek

HEIDEGGER, A SZÖRNYETEG

Thomas Mann ismeretlen levele Paul Tillichhez

A *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2002. június 20-i számában Erdmann Sturm, a Münsteri Egyetem teológiaprofesszora közreadta Thomas Mann-nak 1944-ben Paul Tillichhez írott levelét. Bevezető cikkében Sturm ismerteti a levél előzményeit, és beszámol egy Tillichnek szóló másik – 1939-ből származó és szintén kézirat-

ban maradt – Thomas Mann-levelelről. Az alábbiakban e cikk szerkesztett változatát, majd Thomas Mann 1944-ben írott levelét olvashatjuk.

*

Thomas Mann 1939. május 14-i „brosúra-projektjét” számos barát és kolléga kézhez kapta: Max Reinhardt, Erwin Schrö-

dinger, Franz Werfel, Stefan Zweig; és köztük volt Paul Tillich teológus és filozófus is, akit 1933-ban elűztek Németországból, s a New York-i Union Theological Seminary és a Columbia Egyetemen dolgozott. Thomas Mann e brosúrájában arra buzdítja a neves német írókat, művészeket és tudósokat, hogy szólítsák meg honfitársaikat, „*apelláljanak jobbik ösztöneikre*”: „*A németeket észhez kell téríteni – írja Thomas Mann –, és ki teszi ezt meg, ha mi hallgatunk?*”

1939. június 26-án kelt, Paul Tillichhez írott levelében Mann részletesen kifejti terveit. Azt kéri a teológustól, hogy „*beszéljen honfitársainknak a vallásosság és a morál pusztulásáról és ennek következményeiről*”. Mindeközben maradhat „*tárgyszerűen a teológiánál*”, de „*általánosságban*” is beszélhet. Ettől függ, hogy teológusokhoz vagy a legkülönbözőbb körökhöz jut-e el a felhívása. Ha pedig tekintettel kíván lenni Németországban maradt rokonaira, és el akarja hallgatni a nevét, nevezze meg egy kollégáját. E levél margójára Tillich egy akkoriban tökéletesen ismeretlen teológus nevét jegyezte föl, aki ez idő tájt Tillich mellett dolgozott New Yorkban: Dietrich Bonhoefferét. Őt amerikai barátai mentették meg a letartóztatástól, és állást is kínáltak neki New Yorkban: német menekültek lelki gondozását kellett volna ellátnia. Bonhoeffer azonban váratlanul visszatért Németországba. Őt akarta volna megnyerni Tillich Thomas Mann tervének?

A terv megvalósítására amúgy sem került sor. Néhány héttel később kitört a háború. Ezt követően Thomas Mann és a nála tizenegy évvel fiatalabb Tillich több ízben is találkozott New Yorkban. 1943-tól kezdve azonban kapcsolatuk nem volt felhőtlen. Túlságosan is eltért a véleményük a német emigránsok szerepéről, egy lehetséges emigráns kormányról és annak befolyásáról az amerikaiak német politikájára. Jóval Hitler veresége előtt né-

met emigránsok az Egyesült Államokban – a moszkvai „Szabad Németország” nemzeti bizottsága ellenében – életre hívták a *Free Germany*-mozgalmat. Kommunisták, szociáldemokraták, liberálisok és cent-rumpártiak, lelkészek, írók és művészek alkották a mozgalmat. A vezetői poszt egyik várományosa az egykori birodalmi kancellár, Heinrich Brüning volt. A tagok azonban Thomas Mannt látták volna a legszívesebben ebben a tisztségben. Ludwig Marcuse így nevezte őt: „*minden német emigráns, különösen az írók seregének védelmezője*”.

Thomas Mann viszont elutasította a ki-nevezést, megtagadta az együttműködést, mi több, „*emigráns patriotizmust*”, „*a német baloldali szocialisták között elharapózott hazafias divatot*” emlegetett. Nem tartotta helyénvalónak, hogy tanácsokat adjanak Amerikának, hogyan bánjon a későbbiekben Németországgal, amint azt sem, hogy ragaszkodjanak hozzá, hogy „*semmi bántódása nem eshet*” a hazának – mindez Mann szerint inkább egy regény alapanyaga lehet, semmint hazafias emigránsok egy csoportjának elfogadható követelése.

Egy amerikai barátjának, Agnes E. Meyernek így írt a *Free Germany Committee*vel folytatott tárgyalásáról 1943. november 26-án: „*A New York-i politikai krémmel való találkozás természetesen kellemetlen volt, ám én derekasan helytálltam, és örülök a függetlenségemnek – Tillich professzor megjegyzése ellenére, miszerint »kimondtam Németországra a halálos ítéletet«; és Bert Brecht, a party liner gúnyosan keserű arckifejezése ellenére, aki, ha az oroszok hatalomhoz segítik Németországban, mindenben ártani fog nekem.*”

Bertolt Brechtnek, az emigráns írók szószólójának sikerült Tillichet megnyernie a bizottság elnöki posztjára, mert a teológus személye garanciának tűnt az „egyensúly” megőrzésére. Tillich átvette a szervezet irányítását, amely 1944. május 3-án *Council for a Democratic Germany* né-

ven, egy Tillich által megfogalmazott nyilatkozattal lépett a nyilvánosság elé. A nyilatkozat követelte a németkérdés igazságos megoldását egy európai biztonsági rendszer keretein belül, és elutasította „*Németország rabszolgasorba sülyesztését*”. Bertolt Brecht, Ernst Bloch, Lion Feuchtwanger, Fritz Kortner, Heinrich Mann, Erwin Piscator és sokan mások aláírták a felhívást, Tillich régi frankfurti barátai közül azonban senki. Ernst Cassirer azt írta neki, hogy Németország gyógyulása belülről kell hogy bekövetkezzék, ezért úgy gondolja, hogy „*nekünk többieknek e pillanatban még hallgatnunk kell*”.

Thomas Mann és Tillich az egzisztencialista filozófia megítélésében sem értett egyet. Tillich első előadását az Egyesült Államokban – 1934 tavaszán a Columbián – ennek a témának szentelte. Tíz évvel később angol nyelvű dolgozatban is összefoglalta ezt az előadást EXISTENTIAL PHILOSOPHY címmel – 1944 elején jelent meg a *Journal of the History of Ideas*ban. Tillich különnyomatot küldött Thomas Mannnak, és kézírással alcímet is illesztett hozzá: „*Adalék a német szellem tragikus történetéhez*”. Thomas Mann a szöveg kézhezvételekor éppen befejezte a DOKTOR FAUSTUS tizenötödik fejezetét, amelyben Adrian Leverkühn a teológiától való elszakadásáról és abbéli elhatározásáról nyilatkozik, hogy zenész lesz. A megelőző fejezetek Leverkühn hallei tanulmányairól és Kumpf professzor előadásairól szóltak. Tillich az előző év májusában beszámolt Mann-nak hallei teológiai tanulmányairól, tanára, Martin Kähler előadásairól, az akkori teológiai áramlatokról és iskolákról, valamint a hallei „Wingolf” diákéletéről. Ez az anyag belekerült a DOKTOR FAUSTUS XI. és XII. fejezetébe.

Az alábbi – mind ez ideig szintén ismeretlen – levélben Thomas Mann Tillich dolgozatára reagál, amelyben a teológus nagyívű filozófiatörténeti vonulatot vázol föl Hegeltől, az ifjú hegelianusoktól, Schellingtől és Feuerbachtól kezdve Kier-

kegaard-on és Nietzsche-n át egészen Karl Marxig, Husserlig, Heideggerig és Jaspersig. A francia egzisztencializmus viszont kívül esett a látókörén, már csak azért is, mert nem illeszkedett volna ebbe a vonulatba: „*Az egzisztencialista filozófia speciálisan a német szellem alkotása... Erősen befolyásolta a mi generációnk politikai és szellemi katasztrófája. Nyelvét erősen áthatja a német nyelv géniusza, olykor azt mondhatnánk: démona – ami Heidegger LÉT ÉS IDŐ-jét lényegében lefordíthatatlanná teszi*” – írja Tillich.

Thomas Mann éppen Heidegger ellen tiltakozik a Tillichhez írott levelében, nem utolsósorban pedig Tillich – öszerinte – erősen kozmetikázó Heidegger-értelmezése ellen. Mann alig olvasta Heideggert, foglalkozni pedig végképp nem foglalkozott vele. Dühödt-ironikus replikája Tillich Heideggert tárgyaló soraira valószínűleg a legrészletesebb és legeggyérteleműbb megnyilatkozása Heideggerről és a német egzisztencialista filozófiáról. Nyilvánvaló az is, hogy Heidegger sajátos fogalmi rendszerét és nyelvét csak Tillich dolgozatán keresztül ismerte meg.

AZ EMBERI, TÚLSÁGOSAN IS EMBERI-ből vett idézettel arra emlékeztet, hogy a reakció és a haladás alkalmasint összefonódhat egymással. Létezik a reakció mint haladás, illetve a haladás mint reakció. Erre a nietzschei belátásra Mann már 1929-ben felhívta a figyelmet a müncheni Auditorium Maximumban tartott előadásában, amelynek FREUD HELYE A MODERN SZELLEM-TÖRTÉNETBEN volt a címe. A TOTEM ÉS TABU olvasmányélményének hatására Freudra hivatkozott a fasizta irracionalizmus ellenében. Freud – állítja Mann – megengedi a mítosz és a tudatalatti, az éjszaka, az álom és az ösztön iránti érdeklődés progresszív értelmezését, ezáltal kiveszi az irracionalizmus és a fasizmus kezéből, és a humanitás szolgálatába állítja. Így például a német romantikát „*a német szellem legforradalmibb és legradikálisabb mozgalmaként*” üdvözli. Novalis KERESZTÉNYSÉG VAGY

EURÓPÁ-ja haladásként értelmezett reakció; nem reakcionista, hanem forradalmi mű. Luther reformációja is a reakció és a haladás összefonódása volt, „az életnek, tettek, személyiségnek olyan keveréke, melyhez a tiszta szellem kritériumaival semmiképpen sem lehet közel férkőzni” – mondja Thomas Mann. Maga a kereszténység, a „haladó erő”, „bármilyen felbecsülhetetlen jelentőséget nyert is az ember megemberesítése, lelki és erkölcsi kifinomulása szempontjából”, nem tűnhetett másnak, mint „a visszaesés, az ata-

vizmus iszonyatának, amely a szó szoros értelmében a világ legalját fordította felfelé”.^{*} Thomas Mann a Tillichhez írott levélben is Nietzschének erre a történetfilozófiai gondolatára emlékeztet. A XX. század első harmadának irracionizmusa hozott magával némi haladást, „elmélyítette, korrigálta azt; sok mindenre emlékeztetett. Azután megőrizte saját belterjessége, és a fasizmus alakjában a szakadékba zuhant”. Ezzel Thomas Mann visszatért regénye, a DOKTOR FAUSTUS témájához.

Thomas Mann
1550 San Remo Drive
Pacific Palisades, California

1944. április 13.

Kedves Tillich professzor,

Ön igen tanulságos és szép ajándékkal lepett meg, amikor elküldte *Existential Philosophy* című dolgozatát, és már korábban meg is köszöntem volna, ha nem most tértem volna vissza – bronchitisszel és a hozzá tartozó huruttal – egy kéthetes chicagói látogatásról. A betegség még most is dolgozik bennem, pontosabban: nem hagy dolgozni. Ne értse hát félre, ha a megkésített köszönet ráadásul kissé kurtára is sikeredik; biztosítani szeretném Önt arról, hogy tanulmánya nagy hatással volt rám, és élénken foglalkoztat, nem utolsósorban azért, mert a kézzel írt alcím fényében olvastam, amelyet Ön az én számomra illesztett hozzá. „Adalék a német szellem tragikus történetéhez”: erősen tartok attól, hogy kifejezi hajlamunkat az önsajnálatra (amit könnyedén össze tudunk egyeztetni a brutalitással), valamint azt, hogy képtelenek vagyunk egészséges, mások számára hasznos viszonyba kerülni az életünkkel, és e képtelenségünkre olyan kézhez álló, a valóságot megszépítő szavaink vannak, mint „tragikus” és „démonikus”. Tartok a pártatlan szemlélő efféle vádjaitól. Ráadásul a regény, amin éppen – akaratlanul is a történelmi pillanat impulzusát követve – dolgozom, szintén a hangszílyozottan és tudatosan legnémetebb téma, amit csak választhattam, teológia, zene és zsenipatológia keveréke, amely állhatatosan szuggerálja a „németiség” szót, együtt a már emlegetett „tragikus”-sal és „démonikus”-sal. *I can't help it* – a manapság körülöttünk grasszáló hazafiaszkodó emigránsok kritikája ellenére sem, akik ragaszkodnak hozzá, hogy Németországnak – azok után, hogy másokkal az elképzelhetetlen történt meg – nem eshet bántódása, és akik igencsak elsieltett részvétet követelnek, a legelképesztőbb elbizakodottsággal, ami a népek történetében valaha is előfordult.

Meglehetősen színes társaság verődött össze Önnél az „egzisztencialista filozófia”

* Thomas Mann: FREUD HELYE A MODERN SZELLEMTÖRTÉNETBEN. In: Thomas Mann: VÁLOGATOTT TANULMÁNYOK. Ford. Vas István. Magyar Helikon, 1970. I. kötet, 118. o.

zászlaja alatt – másfelől, ha már ilyen színes ez a társaság, vajon nem tartozik-e bele néhány olyan rendes irracionalista, mint Klages vagy Th. Lessing a maga *Untergang der Erde am Geistjével*? Heidegger... ezt a *par existence* nácit soha ki nem állhattam. Ettől a szörnyűséges filozófiai zsargontól, amiből Ön itt ízelítőt ad, majdnem a sarokba vágtam a füzetet. *Jemeinigkeit!** Az ilyesmit büntetni kéne! Először azt hittem, valami berlini tájszó, amelynek a *gemeinhez*** van köze. Hát van is neki. A „német nyelv démonának” (túl finom! túl finom!) efféle kárhozatos túlkapásait nem is volna szabad ismertetni a nyelvre valamit is adó külföldiekkel. Schopenhauernek meglett volna a véleménye erről a *high-brow**** pancserről és kriminális nyelvgyalázóról. Egyébként amit a bűnről mond, nem más, mint egy Schopenhauer-tétel plágiuma, amely szerint a bűn (és az érdem) nem az *operariból*, hanem az *esséből* fakad.

Vajon tényleg ebbe a körbe tartozik a forradalmár Marx – csak azért, mert igen szórakoztatóan viccelődik Hegel *Aufhebung*-fogalmával, amely a világ megváltoztatásának értelmében nem szüntet meg az égvilágon semmit? Az egzisztencialista front, már amennyire világos frontnak tekinthető, mégiscsak a haladás ellenében jött létre, ez pedig meglátásom szerint rossz, meghaladott, a történelmi pillanatban inadekvát pozíció. Mert igenis van, lehetséges haladás, és a filozófiának a haladást kell szolgálnia ahelyett, hogy belterjességével dacolna vele. „Az emberek – ahogy azt Nietzsche már 1876-ban tudta – tudatosan dönthetnek amellett, hogy egy új kultúra irányába fejlődjenek, míg korábban öntudatlanul és véletlenszerűen fejlődtek: most jobb körülményeket tudnak teremteni a születéshez, a táplálkozáshoz, a neveléshez, az oktatáshoz. Gazdaságosabban tudják irányítani a teljes egésznek tekintett Földet, és általában: az emberi erőt fel tudják becsülni és latba tudják vetni. Ez az új, tudatos kultúra megöli a régit, amely, ha egészében nézzük, öntudatlan állati és növényi életet élt; és megöli a haladással szembeni bizalmatlanságot is...”

Ugyanott (*Emberi, túlságosan is emberi*) természetesen arról is beszél, hogy hálával tartozunk bizonyos reakciós gondolkodásnak, olyan szellemeknek, amelyek „érzéseinket ideiglenesen visszakényszerítik az ember és a világ régebbi, hatalmas szemléletmódjaiba, ahová egyébként nem egykönnyen vezetne bennünket ösvény, és ezáltal e szellemek a történelemnek és az igazságosságnak felbecsülhetetlen nyereséget jelentenek. A történelem és az igazságosság sokat nyer velük... Csak az igazságosság e nagy eredménye után, csak miután a felvilágosodás történelmi szemléletét egy ilyen lényeges ponton korrigáltuk, csak akkor szabad a felvilágosodás zászlaját – a zászlót e három névvel: Petrarca, Erasmus, Voltaire – újra továbbvinnünk. Mi a reakcióból haladást csináltunk”.

Nem gondolja, hogy nekünk is efféle hálával kellene viseltetnünk a XX. század első harmadának irracionálisizmusával szemben?, hogy olyan reakciós gondolkodásnak kellene tekintenünk, amely kismértékben szolgálja a haladást is? Elmélyítette, korrigálta azt; sok mindenre emlékeztetett. Azután megőriztette saját belterjessége, és a fasizmus alakjában a szakadékba zuhant. Azt hiszem, újra fel kell emelnünk az ész és a haladás időközben oly nevetségessé vált zászlaját.

Alázatos tisztelője,

Thomas Mann

Nádori Lídia fordítása

* Mindenkori enyémvalóság. Vö. Martin Heidegger: *LÉT ÉS IDŐ*. Ford. Vajda Mihály et al. Gondolat, 1989.

** Itt: közönséges.

*** Tudálékoskodó.

Mesterházi Mónika

POINTS OF VIEW

Egy V. Woolf-portré alá

1

Egy mély fotelben ül,
fejét odadönti
az élettelen fának.
Valami hasznosat
és elvégezhetőt csinál,
csak köze nincsen semmihez.

2

Ilyennek festi meg,
mert más helyett
meg nem ölelheti.
A szeretet könnyörtelen
közönye mutatja
csúnyának, elesettnek,
mutatja életre szóló
sóvárgását.

3

Magányuk súlyát méri,
de hirtelen
egy rigó szökdel felé,
nem mer moccanni sem.

4

Most semmi sem zavarja,
a fűben rajzó
szárnyashangyákra les,
aztán csőrében a savanykás
hangyaízzel odébbszökik.

Szakács Eszter

NAPLÓJEGYZETEK

Mesterházi Mónikának és Szabó T. Annának

Május,
visszatérő hónapom,
nem tudok írni másról, csak a tengerről.

Ha kézbe veszem a nedves csigaházat,
vagy átölelem egy bója kemény, körbezárt üregét,
magamra ismerék-e?

A vízbe beszélek, hall valaki?

Partra vetett medúzák közt megyek vissza,
és hűvös krémmel kenem be a vállam.

Az olajbogyós kenyeret magában eszem,
úgysem illik hozzá a könnyű szélen kívül más.

Kis rokon,
gekkó mászik a sárkányos fémdobozba,
és a bukósisakban kint felejtett szőlőt
délutánra mind elcsipegették a rigók.

Ma először mertem semmit se jelentő szavakra gondolni.

Tegnap meg a trónterem festett delfinei
fütyögni kezdtek, amint hátat fordítottam nekik.

A hullámverés töröl néhány emléket,
de a „kavicsok csendes zörgését” felvettem a diktafonra.

Mikor újrajátszom a napot,
egy-egy mozdulatomba még belebújnék.

A retsina melege túlárad rajtam:
a sötétben hozzám simulnak a leanderek.

Később az erkélyen ágyazok meg,
most alhatnék először választott csillag alatt,
ha a kakukkfű illata nem tartana hajnalig ébren.

Luca Anna

HISZTÉRIKUS HOLD

Nem hozott nyugtot az este,
és nem hoz a reggel fényt.
Sötét sebet hagy a szíven
a nálam erősebb isten.

Te nem vigyázol rám. Nem védsz,
nem óvsz, és nem vagy oltalom. Ha válladra rakom
az életem, kilépsz alóla.
A sötétség hajója
még sűrűbb feketeségbe tart.
Tudom a választ, amit keresek.
Ólmos, nehéz szurokeső esett.
Hisztérikus hold menekül fehéren
a szétszaggatott felhőrongyos égen.
Egy villám, s minden kénes lángba lobban.
Vacogva állok, törve, darabokban.

EPIFÁNIA

Fel-felfénylik egy-egy csík
megvilágosodó horizont
füstől fellobban
sercegve kormozva elég

HÁMOZOTT ALMA

Megszűnt az életem
nincs tovább várni
hámozott alma
asztalon fekszik
barnul

Térey János

ÁRVÍZI STANZÁK

1

Aznap, mikor nyolc-ötvennél tetőzött
 A szálfát forгатó, vastag Duna,
 S amit anyánk a jobb napokra őrzött:
 Kitárult káprázatok albuma,
 S a víz színén sok kóbor bója pörgött:
 Mi kéz a kézben, mint addig soha,
 Szomszédainkat végképp elfelejtve,
 Kirándultunk örvénylő helyszínekre.

2

Az optimizmus tápláló tejjével
 Laktatnak jól az árvíz-éjjelek,
 Italunk izzít, s kalandvágy vezérel
 A rakpartként ismert hullámterek
 Felé – valamit visz a víz ma éjjel:
 Csak rosszkedvünk augusztusát... Lehet?
 Ujjé! Már nem sóvárgunk mást, csak azt, hogy
 Üdvözítő ár lepje el a partot.

3

Színültig töltve föl a nagymedencét,
 Mely tegnapig a 2-es villamos
 Alagútja volt, nő az ár; ereszték
 Roppan, és Duna-víztől izmos
 Az alsó lépcső; szombat esti emlék:
 Plüss Micimackót ringat a habos
 Medence – neki jó utat kívánunk,
 S lányommal a mellvéd mögött megállunk.

4

A Bogdány néma, pezsgőt bont a délceg
 Bohème; mólót épít szorgos csapat
 A Kossuth konfettis fedélzetéhez;
 A lámpa zöldre vált és úgy marad:
 Övéig ér az ár... Vonz könnyü végzet:
 „Megfulladnék idegen ég alatt!”
 S míg négyzetméterenként fogy a rakpart,
 A spicces fritzek kezdik fönt a kardalt.

5

Vakuk villognak, célpontjuk a Lánchíd;
 Az Admirál-terasz dugig teli;
 S ott lent a nyílt víz percről percre vált szint;
 Özönvizes közönség élvezi,
 Hogy szenzáció a tegnapi árszint;
 Egy házitűzijáték fényei;
 Tapsolnak a nyúlzáton átszivárgó
 Dunának, s közben elmerül a gázló.

6

Első éjjel, hogy medréből kirozott
 – Torokszorító kéj! – a víztömeg,
 És meglelt számos áttörési pontot:
 Reméltem, elevenen eltemet,
 S művét szemlélve, voltam ritka boldog;
 Apasztja-dagasztja félelmemet,
 S iszapjával feltölti a szorongás
 Völgyeit: íme, élni kezd a forrás.

7

Szemünk láttára tör föl mese-gejzír:
 A Bomba téren gyógyforrás fakad!
 Dagad, de fölülkerekedni nem bír
 Körgátjain az édes áradat...
 „E vonzó vízözön látképe lesz ír
 A nyár gondjára: úzom árnyamat.”
 S míg tajték fröccsen, s buzgár bugyborékol,
 Erőnket érleli a maradék bor.

8

Itt villásreggeliztünk – körbenyalja
 A Goldberget az illatos dagály;
 Pezseg a telje, buzog a legalja,
 S mederré lesz a visszanyert lapály.
 Vizünk a jóreménység partra hajtja,
 S átfestve lesz izgalmasabb a táj...
 Miféle horderő, miféle áram
 Vonszol szállfát, ront partokat csodásan?

9

Beszöktünk az embermentes Szigetre
 – Bár óvta szívét szép színes szalag –,
 Már nedves volt az angolkeri mezsgye,
 S a romzárdában ért az alkonyat.
 A kaján elem tréfáit figyelte
 Két gyászhonvéd a platánok alatt:
 „Picsába! azért gürcölünk egész nap,
 Hogy körbezsákolhassuk gazdagékat.”

10

Kacsáztatott a néptelen vadaspark
 Szélén a termálszálló főura;
 Szivattyúzajtól volt lármás a rakpart:
 Koronaszintjén átcsap éjszaka
 A vízfolyás, és országlása eltart
 Pár hétig... Reggel érkeztünk haza,
 S mint kipróbált katasztrófa-turisták,
 Strigulát húztunk: gazdagszik a listánk.

11

Hallgattunk – jó hír! – vízállásjelentést,
 Mert nőttön-nőtt a megnyugvás vize.
 – A gát akármilyen mocskot átereszt még...
 Ejnye, ne örülj neki ennyire. –
 Míg bölcs Dunánk hullám mosdatta mentét
 Jártuk, rám szólt a lányom. „Persze, de
 E minden jóval vendéglő vasárnap
 Mutat nekem legendabéli tájat.”

12

Na ja... S az átfolyások éjszakáin
 Elképzelttem villanyoltás előtt,
 Hogy virgonc vízár hömpölyög a Kálvin
 Téren keresztül, ürgeként kiönt
 Odvából bárkit, áttiporva bármin,
 Mint '838-ban: szebb idők!
 Víg bungalót fürdet, metróba tör be,
 Vágtat, fél Pestet hullámsírbá döntve!

13

Ne vessünk: sorsunk is kockán forog!...
 Hétfő jön. Levonulóban az ár.
 A Rómaira megyünk, s látjuk, ott
 Kedvencünk még a kert végében áll...
 Berregnek buzgó aggregátorok,
 S a csónakháznál benzin gőze száll.
 Stelázsik, hokedlik, pillepalackok
 S nádszékek roncsa piszkolja a partot...

14

„Ki áll fél életemnek ajtajában?
 Szégyen, ha eszem félig sem tudom.
 Kik partodig kísértek, valahányan
 A ködbe léptek a keresztuton;
 Nevük sorolva, hányódom hazátlan,
 S a vérbő augusztus örvénybe von.
 Ha eltűnt ismerősöm ismerőse,
 Legyek új gyönyörűség viselője!”

15

– Ha kényelmetlen a közös derékalj,
S meglátogatnak kedves holtjaid,
S honvágyat ébreszt a tegnapi dévaj
Élet, s fél szót se szólsz, bár volna mit – –
Ismerkedj örvényverte aljadékkal,
Táncolj sodrásban mától holnapig!
Feledd a munkád: ez nyugalmad ára,
S fülelj az isteni instanciára! –

16

„Delejezze vizünk a csenevész Hold!
Lassan telik, de kövérnek hiszem.
Ha szigetekre hasadt, mi egész volt:
Az önsorsrontás örvényeiben
Hadd tükröződjék márványrózsa égbolt!”
– A vízre írt nevek a felszínen,
Akár fényszírmok, fürgén kergetőznek... –
A folyót lessük, mint a számüzöttek.

Forgács Éva

HOGYAN TALÁLTA FEL AZ ÚJBALOLDAL A KELET-EURÓPAI MŰVÉSZETET?

A kelet-európai művészet fogalma úgyszólván előzmények nélkül jelent meg a művészeti élet színterein a hatvanas évek végén. Nem szorult magyarázatra, mert olyan magától értetődőnek tűnt: hiszen létezik földrajzi térség, amellyel minden bonyodalom nélkül kapcsolatba hozható. Az alábbiakban nem a fogalom tartalmának a feltárására teszek kísérletet, hanem létrejöttének a történetét igyekszem rekonstruálni hipotetikus periodizációval: azt a történelmi, politikai, kulturális teret, amelyben a „kelet-európai művészet”, mintegy közvetlen előzmények nélkül, szerepet kapott a hatvanas évek végi, hetvenes évekbeli Nyugat-Európában és a nemzetközi művészetben.

A múlt művészeti elsősorban a jelenben betölthető szerepük okán kerülnek olykor előtérbe, ezért logikus a Nyugat színterein megjelenő kelet-európai művészet hirtelen múzeumi, műkereskedelmi és akadémiai sikerét abban a nyugati kontextusban keresni, amely a rendkívül eseménydús és mozgalmas műpiacot hozó hatvanas években helyet adott ennek a művészetnek. Abban az évtizedben, amelynek az elején még intenzíven jelen volt a pop-art, majd megjelent az új absztrakció, a color-field a minimalizmus többi válfajával, és a Fluxus, amely irányzatok mindegyike kompetitív és ideologikus volt, hogyan keletkezhetett hely a múltból előhozott szovjet-orsz és a kelet-európai művé-

szet számára? Márpedig a *kelet-európai művészet* fogalma és maguk a művek nem Kelet-Európában, hanem Nyugat-Európában, majd Amerikában kerültek forgalomba.

Az sem magától értetődő, hogy a húszas évek szovjet-orosz avantgárdja és kelet-európai művészete – miközben a művészet összes többi jelensége többnyire választani kényszerült e szférák között – egyszerre kapott jelentőséget a hatvanas évek vége, hetvenes évek virágzó nyugati műkereskedelmében, múzeumi szférájában és ellenkultúrájában. Hogyan került ez a művészet ilyen kivételes helyzetbe?

I. 1958–1967

Amennyire visszakövethető, a *kelet-európai művészet* kifejezés előbb (Nyugat-) Németországban jelent meg a hatvanas évek második felében, majd 1968 nyara után Párizsban. A szóösszetétel olyan kultúrák művészetét fogja egybe, amelyek egymáshoz való viszonyai a történelem fordulatai során mindmáig nem tisztultak le annyira, hogy problémátlanul megférnének egy közös kulturális kategóriában. Ezért a közép-kelet-európai országok kultúráinak a perspektívájából nézve sokkal inkább van lengyel, cseh, román, szlovén, horvát, szerb vagy magyar művészet, mint közép- vagy kelet-európai. Kelet-Közép-Európa csak a távolból, Nyugat-Európából vagy Amerikából nézve göngyölthető egybe kulturális entitásként. A térség országaiban sem politikai, sem kulturális értelemben nem erősödött meg a regionális tudat. Sokkal jellemzőbb, hogy emancipatórikus törekvéseik során a régió kultúrái külön-külön a maguk Európa-kapcsolatát ápolták: nem kelet-európaivá kívántak válni – ezt a címkét éppen hogy meghaladni szándékozták –, hanem európaivá.

A XIX. század közepe óta a kelet-európai művészek akként használták a nyugat-európai eredetű stílusokat, az impresszionizmust, realizmust, romantikát, naturalizmust, majd a posztimpresszionizmus és az avantgárd izmusok változatait, mint a korábbi generációk a latin nyelvet: a festői műveltségnek a durva helyi dialektusokkal szembe-szegezett egyetemes nyelveként, amely magasabb kulturális szintre emelte, egyetemes diskurzus résztvevőivé avatta őket. A klasszikus avantgárd internacionalizmusa és Európa csaknem a második világháborúig tartó általános átjárhatósága táplálta ezt az illuzórikus közösségtudatot. A négy évtizedes szovjet blokk izoláció azonban megváltoztatta a helyzetet. Keleten rendeletek szorították ki a művészeket és a művészetet a nyilvánosságból. Hiányzott a nyugati művészeti élet két alapvető komponense: a szabad, elfogulatlan, nyilvános kritika és a műpiac – anélkül, hogy ezek helyi, használható változatai kialakulhattak volna. A kritika cenzúrázott, a műkereskedelem állami monopólium volt. Így az a neoavantgárd művészgeneráció, amelyik Nyugaton a művészet – az avantgárd – kommercializálódása és intézményesedése ellen lépett fel, Keleten még mindig az avantgárd céljaiért: a nemzetek feletti művészetért – de legalábbis legitim nemzetközi kapcsolatokért – és progresszióért küzdött, s emellett még e művészet szabad bemutathatóságáért, a művészetről folytatható szabad beszédért is.

A hatvanas évek magyar neoavantgárdjának a művészete például jól mutatja, hogy a képzőművészek nemzetközi kapcsolatokon nem regionális, hanem tágabb európai–amerikai dialógusokat értettek.¹ A hatvanas évek új művésznemzedéke Cy Twombly, Lucio Fontana, Joseph Kosuth, Joseph Beuys, Andy Warhol, Georges Mathieu és mások műveit idézte, ezekhez kapcsolódott. Hasonló dialógus kezdeményezésének kelet-európai művészekkel nincs jele.

Miközben a képzőművészetben nem volt regionális diskurzus, a filmművészetben például határozottan volt, a kölcsönhatások jól leolvashatók voltak a kelet-európai fil-

mekről. Andrzej Wajda, Roman Polanski és a hatvanas évek cseh filmjei általános lelkesedést keltettek, és olyan világosan látható nyomokat hagytak a korszak magyar, román és szlovák filmjein, amilyen nyomokat a képzőművészetben nem találunk.

A kelet-európai művészetre az 1910-es és 20-as évek szovjet-orosz² avantgárdjának az újrafelfedezése irányította a figyelmet. Az 1922-es berlini ELSŐ OROSZ KIÁLLÍTÁS-tól az ötvenes évek végéig ez a művészet alig volt látható Nyugaton. Volt néhány szórványos alkalom: 1923-ban például három orosz konstruktivista (Medunyeckij, Vlagyimir és Georgij Sztyenberg) egynapos kiállításon mutatkozott be a párizsi Paul Guillaume Galériában, amikor Tairov színházával ott jártak. Picasso a megnyitó előtti estén megnézte a kiállítást, és hírért keltette, így sok párizsi művész követte példáját.³ 1925-ben a Szovjetunió részt vett a párizsi nemzetközi Art Déco kiállításon, ahol Tatlin tornyának a makettja nagy érdeklődést keltett. Az Egyesült Államok különböző pontjain is bemutattak szovjet-orosz avantgárd műveket. Nagy irodalma van a félreértésnek, amellyel a pozitív fogadtatás a geometrikus formanyelvet mint esztétikai újítást üdvözölte, és nem e művészet elveit, közhasznú szándékait és politikai tartalmait vette észre.

A II. világháború után a korai szovjet-orosz művészetet az ötvenes évek végén kezdték el bemutatni Londonban, majd német, olasz, francia múzeumokban és galériákban. Az első felfedezés Kazimir Malevicsnek az amszterdami Stedelijk Múzeumban őrzött képanyaga volt, amiből 1958-ban kiállítást rendeztek Amszterdamban, majd a braunschweigi Kunstvereinben, 1959-ben a berni Kunsthalléban s ezután sok más kiállítóhelyen. Troels Andersen 1963-ban kiadta Malevics írásainak egy részét Dániában. Denise René Párizsban már 1957-ben, 1959-ben és 1961-ben is rendezett „konstruktív” művészetet a szó tág értelmében bemutató kiállításokat,⁴ bár ezek akkor ritkaságnak számítottak.

Az orosz avantgárd iránti esztétikai és piaci érdeklődés egyidejű volt, és összefüggött a nyugati baloldali értelmiség 1956 utáni útkeresésével, a marxizmus és szocializmus eszméinek, illetve a Szovjetunió politikájának az újraértékelésével és revíziójával. Az újbaloldal létrejöttét a magyar forradalom leverésével szokás kapcsolatba hozni, aminek nyomán sokan kiléptek a nyugati kommunista pártokból.⁵ Az első orosz kiállítások katalógusainak a tanúsága szerint e művészet feltámasztása egyaránt irányult a nyugati fogyasztáskultúra és a totális szovjet kultúraelnyomás ellen (utóbbiba beleértve a nyugati kommunista pártokat is).

Az 1967–68 előtti orosz művészeti kiállítások teljességgel eklektikusak voltak. Nem tettek különbséget az emigráns és a Szovjetunióban maradt művészek, sem a különféle irányzatok között, érzéketlenek voltak az egyes művészeket, illetve csoportokat elválasztó ideológiai szakadékokra, illetve nem sokat tudtak ezekről. A legkülönbélebb művészek Nyugaton található legváltozatosabb műveit hozták egy kiállítóterbe: Malevics, Kandinszkij, Javlenszkij, Chagall, Ivan Punyi, Archipenko, El Liszickij, Pavel Manszurov, Pevsner, Gabo, Jurij Annyenkov, Serge Poljakov, Chaim Soutine, Nicolas de Staël és mások munkáit állították ki együtt – ma aligha találna erre igazolást bárki. A felfedezést sokkal inkább a huszadik század elejének orosz művészete jelentette általában, semmint a szovjet-orosz avantgárd. A horizontot az éppen hozzáférhető művek listája is lehatárolta. A legnagyobb műegyüttes az amszterdami Stedelijk Múzeumban lévő Malevics-anyag volt, ezért elsőként Malevics festészetét kísérelték meg beilleszteni a nyugat-európai avantgárd történetébe.⁶ Főként múzeumi tulajdonban lévő műveket állítottak ki, így a művek adásvétele a legtöbb esetben fel sem merülhetett.⁷

Az orosz avantgárd első jelentősebb koncepciózus összefoglaló kiállítását 1962-ben a londoni Grosvenor Galériában tartották, ebből az alkalomból jelent meg Camil-

la Gray úttörő műve, a szovjet-országi avantgárdról írott első összefoglaló munka *THE GREAT EXPERIMENT: RUSSIAN ART 1863–1922* címmel. Az esemény a hidegháborús korszak egzotikuma volt, a könyv hátlapjára nyomtatott kiadói ajánlás hangsúlyozta, hogy Gray „*a Nyugat számára ismeretlen és sosem látott*” orosz forrásokból merített. A katalógus-szöveg hangsúlyozta, hogy az orosz avantgárd, amely számára „*a művészet aktív társadalomformáló erő volt, és nem a gazdagok szórakozása*”,⁸ éppúgy összeférhetetlen volt a cári rendszerrel, mint a kommunizmussal, de 1917 és 1921 között „*ezek a mozgalmak kontrollálták a művészeti életet és a gondolkodást Oroszországban*”. Ez a képzet, amely szerint a modernizmus orosz képviselői a forradalom első éveiben kulturális hatalom birtokában voltak, ami, mint a későbbi részletes kutatások kiderítették, e művészgeneráció számára csak lehetőség volt, de nem vált valósággá, talán minden hatalommal összefüggő kérdés erotikája okán, mély benyomást tett a művészeti élet nyugati fórumain, ahol a kulturális hataloméért, különféle értelmezésekben, több karizmatikus művészegyéniség és több irányzat is versengett. Az orosz művek immanens erejét ennek a hatalomképzetnek az aurája övezte. A kiállítás és Gray könyve erős szakmai és műpiaci visszhangot keltett. Köz- és magángyűjteményekben egyaránt megélnékült az orosz művészet iránti kereslet.

A hatvanas évek elejére alapvető változások történtek a nyugat-európai és az amerikai művészetben. A neoavantgárd különféle irányzatai egyaránt megkérdőjelezték a kulturális intézményrendszert és annak fórumait, de nem mindig vetették meg az igénybevételüket (például Leo Castelli New York-i és Ileana Sonnabend párizsi galériája az új művészet fellegvára volt). A pop-art kiterjesztette a művészet határait az absztrakt expresszionizmus éteri magasságairól a banalitás és a tömegkultúra szférájára; a grosvenorbéli kiállítással egy időben, 1962-ben Wiesbadenben útjára indított Fluxus mozgalom pedig fellazította az eladható-megvehető műtárgy fizikai integritását, majd fel is számolta magát a tárgyat, amivel a képzőművészet elnevezésű tevékenység parttalaná vált. A mű nem tárgy, hanem folyamat lett. A fogyasztói materializmus kritikája (Arman), a személyes mítoszépítés és karizmatikus mozgalmiszervezés (Beuys és Warhol, illetve Beuys) és az előlötti ironizálás (Manzoni) mind érvényes stratégia volt.⁹ Thomas Crow felhívja a figyelmet arra, hogy az 1955-től 1969-ig terjedő időszakban a kortárs kiállítások növekvő látogatottsága mögött paradox módon egyszerre két tényező állt: a hatványozottan növekvő vásárlóerő és vásárlási kedv és a művészet ellenzéki sége, pontosabban (hogy ne kelet-európai fogalmat használjunk nyugati kontextusban) a mainstream művészet iránti megvetése, az azzal való szembe fordulása által kiváltott izgalom. A neoavantgárd közönsége „*ambivalens elragadtatottsággal viseltetett a lázadó művészet iránt*”, s „*ez az elragadtatottság... egyaránt szólt a művekben megjelenő agresszivitásnak és bemutatásuk helyszínének*” (i. m. 13. o.), a sikeres galériáknak. Ezeket az indítékokat rá lehetett vetíteni a tízes és húszas évek teljes történeti avantgárdjára, mert azt politikai tartalmat és energiát, a műtárgy fogalmát hirtelen és radikálisan megváltoztató gesztusai, valamint az e múltbeli művészet iránt hirtelen előállt jelenbeli műpiaci kereslet csaknem négy évtizedes hibernálás után aktuálissá, tehát érvényes előképpé tették. Robert Morris korai munkáiról írva Annette Michelson hangsúlyozza, hogy „*Tatlin korai reliefsjei éppúgy határátlépő, zavarba ejtő művek... mint Morris 1963-as és 1965-ös hasábjai és sugáryalábjai*”, és Tatlin 1920-as tornya a maga korában „*olyan vitát váltott ki, ami erősen emlékeztet Morris korai munkáinak a fogadtatására. Kortársai szemében az is »őseredeti struktúra« volt*”.¹⁰

A hatvanas évek során az orosz művészet értékelésében a hangsúly fokozatosan át-helyeződött a politikai-ideológiai vonatkozásokra. A milánói Galleria Levante 1964-

es kiállítása (IL CONTRIBUTO RUSSO ALLE AVANGUARDIE PLASTICHE – OROSZ HOZZÁJÁRULÁS A KÉPZŐMŰVÉSZETI AVANTGÁRDHOZ címmel) a posztimpreszionista-szimbolista Léon Baksttól az 1914-től Párizsban élő Natalja Goncsarován és Mihail Larionovon, a litván M. K. Čiurlionison, a Franciaországba települt expresszionista Chaim Soutine-on és Chagallon át a konstruktivista Alexandra Exterig és Rodcsenkóig még mindig a legváltozatosabb művészeket hozta össze nagyjából azon az alapon, hogy mindannyiuknak volt valami közük Oroszországhoz vagy a Szovjetunióhoz. Ez az eklektika azonban nem érintette azt a politikusabb üzenetet, amit Carlo Bellolinak a katalógusban közölt esszéje tartalmazott, hogy „*a forradalom előtti s az azt közvetlenül követő korszak új orosz kultúrája megtaníthatná az oroszokat arra, hogy a politikai progresszió és a kulturális konzervativizmus egymással összeegyeztethetetlen*”.¹¹ Ez a hang már az újbaloldal hangja volt, amely érvényes politikai-kulturális modellt keresve irányította a nyugat-európai baloldali értelmiség figyelmét a hatvanas évek végén a szovjet-orosz avantgárd korai, „kulturális konzervativizmus” előtti művészetére és annak, valamint a poszt-sztálini korszaknak az irodalmára.

II. 1967–1975

1967-ben nyílt meg az első történeti kiállítás, amely a „Kelet-Európa” megnevezést használta: az 1910-es és 20-as évek klasszikus avantgárdját bemutató AVANTGARDE OSTEUROPA a nyugat-berlini Kunstvereinben. A katalógus előszavában Eberhard Roters a kiállítást az októberi forradalom ötvenedik évfordulójával hozta kapcsolatba, és felidézte az 1922. novemberi ELSŐ OROSZ KIÁLLÍTÁS-t, emlékeztetve arra, hogy azóta ez a nyugat-berlini esemény az orosz művészet első átfogó nyugat-európai bemutatója. Az 1922-es kiállítás említése akár egy ősképre mutató: az akkor először látott szuprematista és konstruktivista művek – amelyek relatíve kis csoportját a berlini modernnek elválasztották a kiállításon túltengő posztimpreszionista és realista művektől – a Nyugat-Európában 1922-ben még élő forradalmi nosztalgiák elevenébe találtak. Egy igazi forradalom földjéről jöttek oda, ahol a forradalom csak eszmei program volt, radikalizmusukra ezért a valóság ütött pecsétet. A *valóság* e rövid korszak mágiikus fogalma volt Nyugaton és Keleten is. A művészet szenvedélyesen valódi próbált lenni, a tárgyi világ kézzelfogható alkotóeleme, nem képmása vagy szubjektív interpretációja. Háromdimenziós tárgyak, majd valódi tégművek készültek, művészet és technika, művészet és alkalmazott grafika (tipográfia) között porózusak lettek a határok. Az orosz művek intenzíven sugárzó forradalmi töltése megvilágította a velük időben párhuzamos, hasonlóan radikális, művészet és belsőépítézet határán egyensúlyozó holland geometrikus és tégműveket is.

Ugyanebben a katalógusban a dadaizmus egykori vezéralakja, Hans Richter felidézi a megrendülést, amit az 1922-ben látott szovjet avantgárd váltott ki belőle: hogy „*a modern művészet legszélsőségesebb, absztrakt formái hozzájárulhatnak egy nép nyilvános életéhez. [Liszickij] dekorációi a moszkvai Vörös téren és a leningrádi forradalmi ünnepeken többek voltak, mint dekoráció. Olyan optimizmus kifejezései voltak, amely magával ragadta a nyilvánosságot, és a művésznek legszabadabban, az absztrakció révén kifejleszthető funkcionális helyet ígért a társadalomban. Ritka pillanat egy nép történetében, amikor a kormányzat és a nép, a megrendelő és a művész törekvései egybeesnek*”.¹² Richter az értelmiség egy jelentős, az újbaloldalt nem feltétlenül fedő csoportja nevében beszélt, amely a hatvanas években az életproblémákat és társadalmi kérdéseket az újrafelfedezett Marx elidegenedésselmetén át látta, és az elidegenedést a kapitalizmus jellemző vonásaként és életérzéseként azonosította. Ezért egy feltételezett illuzórikus társadalmi és egzisztenciális egységhez

próbált meg visszatérni, és ennek az egységnek mint egyfajta aranykornak a képét a forradalmi és forradalom utáni Oroszországra vetítette.

A diákmozgalmak és a vietnami háború elleni tiltakozások nyomatékot adtak ezeknek a gondolatoknak, és ez még a kiállítótermekben is észrevehető volt. Ugyancsak 1967-ben a frankfurti Kunstverein KONSTRUKTIVE MALEREI 1915–1930 címmel rendezett hasonló tartalmú, ugyancsak a Nyugaton található anyagból válogatott kiállítást, és ekkor adták ki Párizsban Anatole Kopp a húszas évek szovjet építészetét és város-tervezését bemutató VILLE ET RÉVOLUTION című könyvét,¹³ mely 1968 májusának egyik kultuszkönyve lett.

Az 1967-es év Kelet-Európában már a Prágai Tavasz reformtörekvései és az új cseh filmek jegyében állt. Lengyelországban diákmozgalmak zavarták meg a pártállami békét, melyeket 1968 januárjában levertek, és a rendbontókat emigrációra ösztönözték. Magyarországon félhivatalos reformpropaganda kezdődött, kora tavaszi szellők fújtak, a művészek és az értelmiség tekintetét Prágára függesztette. Mintha csak a még meg sem valósult politikai reformokra és az ezek nyomán érkező nagyobb szabadságra válaszolt volna, a hatvanas évek második felének a képzőművészete Lengyelországban, Csehszlovákiában és Magyarországon is elementárisan friss, nagyszabású és ötletgazdag volt. Olyan szabadságot árasztott, ami még nem létezett a valóságban, de amit már nem volt lehetetlen elképzelni. A cenzúra szigora alábbhagyott, olyan könyvek láttak napvilágot, amelyek kiadása korábban elképzelhetetlen volt. A tényirodalom és a status quó kritikusan szemlélő irodalmi művek mellett művészeti kiadványok is megjelentek, köztük a Corvina (már munkában lévő, először 1968-ban megjelenő) MŰVÉSZETI ÉVKÖNYV sorozata, German Karginov RODCSENKÓ-ja, és árusították azokat a szovjet avantgárdról szóló könyveket, amelyeket (meglepetésre) az NDK-ban adtak ki. A korai szovjet kultúrának a felfedezése Kelet-Európában a reformkommunista értelmiséget és a modernizmus korábbi elkötelezettjeit ragadta meg.

A következő, 1968-as év eseményei Párizsban közvetve a művészetek értékelésében is szerepet játszottak. Az újbaloldal számos irányzata között voltak csoportok, amelyek a forradalmi romantikát nem Mao Kínájában vagy Che Guevara partizánakcióiban és a latin-amerikai forradalmi mozgalmakban látták, hanem a bolsevizmusban és a kommunizmus „eredeti” koncepciójában. Míg a májusi események fő tendenciáit képviselő Daniel Cohn-Bendit elutasította a politikai párt és a szervezett vezetés fogalmát, kisebb trockista csoportok, például az Alain Krivine vezette La Ligue Communiste Révolutionnaire éppen azt a kommunizmusfogalmat állították a középpontba, amit a nem sztálini, hanem annak alternatívjaként látott trockiji felfogás permanensforradalom-eszméje jelentett. Úgy gondolták, hogy a szüntelen forradalmi dinamika lehetetlenné teszi a sztálinizmus legfőbb átkának tartott bürokratizálódást. Az eredeti októberi forradalom eszméjét, úgy hitték, kétségtelen meggyőző erővel demonstrálta a fiatal szovjet képzőművészet, film, színház és irodalom.

Ez a gondolat – a szovjet-orosz forradalmi avantgárd művészet mint a jelenben releváns vizuális kifejezés –, mint Hans Richter memoárja is jelezte, már a levegőben volt. A *Cimaise* című folyóirat 1968. tavaszi száma, amelyet a szerkesztők teljes egészében ennek a művészetnek szenteltek, Tatlin HARMADIK INTERNACIONÁLÉ TORNYÁ-NAK a negatív fotójával a címlapon jelent meg. Ez a vízióvá emelt toronymodell a forradalom emblémájaként mintegy (közelebbről nem tisztázott) párhuzamra mutatott 1917 és 1968 között. Ugyancsak 1968-ban jelent meg Kenneth Frampton NOTES ON A LOST AVANT-GARDE című cikke is,¹⁴ a szovjet-orosz építészet, formatervezés és művészet rö-

vid áttekintése, amelynek kiindulópontja ugyancsak Tatlin tornya volt. Stockholmban Troels Andersen Tatlin-kiállítást rendezett, és angol nyelvű Malevics-szövegkiadást készítet elő, ami a következő évben meg is jelent.

A trockista újbaloldal számára e művészetben az volt kulcsfontosságú, hogy állami segítséggel, az állam támogatásával jött létre. Ezt a tényt e csoportok bizonyítéknak tekintették arra, hogy (kommunista) állami vezetés mellett lehetséges a művészetek szabadsága, és ez legitímálta számukra a vezető politikai párt létjogát, hiszen jól látható volt, hogy a művészi-gondolati szabadság és egy vezető politikai párt összeegyeztethető. 1968-ból visszatekintve a Szovjetunióban és Kelet-Európában akkor még mindig betiltott absztrakt képnyelvben a forradalom eredeti szabadságának és tisztaságának a kétségbevonhatatlan bizonyítékát látták. A történelem és a művészettörténet akkor még nem fedte fel a Szovjetunióban már 1919–20-ban is alkalmazott szankciókat (Lunacsarszkij például már 1919 áprilisában leállította az *Iszkussztvo kommuni* című folyóiratot, 1919 szeptemberében pedig az *Iszkussztvo* címűt; 1919 decemberében feloszlatták az autonóm Művészek és Festők Szakmai Szervezetét stb.).¹⁵ Az a nézet volt általános, hogy a sztálinizmus kiteljesedéséig teljes volt a művészi szabadság. E feltételezett szabadságnak a művekben kézzelfoghatónak tűnő ténye ellenkezett mindazzal, amit ez a generáció a bolsevik forradalomról hallott és tanult. Tiltott kincsré találtak, amit mintegy a kommunisták és a kapitalisták közös igyekezete rejtett el előlük (előbbiekek azért, mert ez a művészet ellentmondott a kizárólagos szocreál dogmájának, utóbbiak pedig vélhetően azért, hogy ne derüljön ki semmi jó a kommunizmusról). Mivel a francia trockisták között sok kelet-európai emigráns vagy azok leszármazottja volt – néhányan egyenesen a cseh vagy lengyel diákmozgalmakból érkeztek – mintegy genetikai kapcsolatban álltak az októberi forradalommal, és nem meglepő, hogy különösen intenzíven érdekelte őket annak eredeti eszméje és gyakorlata.

Az a politikai érdeklődés, ami a trockista csoportok és értelmiségi támogató köreik révén a korai szovjet-országi avantgárd forradalmi, presztálinista korszakára irányult, egybeesett ugyanennek a művészetnek a hatvanas évek második felében már nyilvánvaló műpiaci sikerével.

Hogy a műpiac és a társadalom szellemi-politikai áramlatai erősítették-e egymást, nem világos, vagy nem könnyen kimutatható. Egybeesésük nagyíthatta fel az egyébként marginális csoportok befolyását a művészeti élet alakulására, és eredményezhette több más tényező között, hogy a forradalmi művészetnek valóságos kultusza alakult ki. Ez a kultusz több szinten bontakozott ki: egyszerre volt kereskedelmi, politikai és esztétikai. Áthatotta a hidegháborús korszak izgatott borzongása a „másik” kultúrától, s ezt csak fokozta az a körülmény, hogy ez a művészet, miközben saját eredetének a színhelyén tiltott és láthatatlan volt, ettől a betiltottságtól még eredeti baloldali-ellenzéki töltését is sugározta. Figyelembe kell venni azt a tényt is, hogy az absztrakció 1960-as évekbeli nyugati változatai, a különféle festői és szobrászi törekvésekben testet öltő minimal art, amit képviselői végeredményben az orosz konstruktivizmusra vezettek vissza, szintén egyfajta ellenzéki aurát kapott attól, hogy a műkereskedelem ekkor nem támogatta.

A szovjet-országi avantgárd nyugati felfedezése komplex kulturális jelenség volt, amely egymással közvetlenül nem érintkező kulturális szférákat kapcsolt egybe: az egyetemeket, ahol ezt a korszakot és művészetet kutatni kezdték, a műkereskedelmet, amely árusította, és a múzeumi szférát, amely korszakokonként (1968 előtt; 1968–1975 között; 1975 után) különböző politikai megfontolásból reprezentatív bemutatókkal emelte be a köztudatba és a kulturális emlékezetbe. Pszichikailag is bonyolult mozgósítóereje volt. E művészet rehabilitációját át lehetett élni adósságtörlesztésként, balol-

dali ellenzékiiségként, a hamis ideológiáktól egy eredeti, tiszta, megrontatlannak feltételezett gondolathoz való visszatalálásként. Mindegyik változat tartalmazta a rendbetétel, igazságtétel mozzanatát. Azzal, hogy a szovjet-orsz avangárd fél évszázad mellőzöttség és felejtés után elismertetett, a képzőművészetek terén mintegy helyreállt az európai kultúra morális rendje. Anatole Kopp építészeti tanulmánykötetének előszavában I. Schein kiemelte, hogy a könyv „lényegi érdeme az, hogy nem »rehabilitálja« a szovjet építészeket, hanem, minden politikán túl, helyreállítja a történelmi igazságot, mely nélkül semmiféle fejlődés nem elképzelhető”.

Miután 1968 nyarán De Gaulle helyreállította a rendet és az államhatalmat Franciaországban, a Varsói Szerződés csapatai pedig ugyanezt tették Csehszlovákiában, a korai szovjet avangárd művészete a nyugat-európai újbaloldal – és immár a kelet-európai reformértelmiség szemében is – újabb fénytörésbe került. Immár annak a reménynek a vizuális szimbolikájával is telítődött, amit ezek a csoportok saját jövőbeni tevékenységükhöz fűztek. Az újbaloldali csoportok aktivistái a „*Ce n'est qu'un début*” („*Ez csak a kezdet...*”) 1968 nyári jelszavának az emlékével nekivágtak Kelet-Európának folytatni a harcot. Folyóirataik még virágoztak, találkozót szerveztek (például Korčula szigetén), híveket és harcostársakat toboroztak vagy igyekeztek toborozni azokban az országokban, ahol okkal lehetett politikailag elkeseredett, küzdeni vágyó rokon lelkekre számítani.

A párhuzam a korai szovjet-orsz avangárd utópiái és az újbaloldal aktivistáit a '68-as mozgalmak bukását közvetlenül követő időszakban eltöltő várakozások között jól látható. Mivel az újbaloldal a társadalmi egyenlőséget és az állam szerepét illetően ugyanazokat a kérdéseket tette fel a kapitalizmus, illetve a szocializmus berendezkedésével kapcsolatban, mint a húszas évek avangárd művészei, a hatvanas évek ellenkultúrájának ez a szegmense, a maga eksztatikus világjobbító akaratával, majd ennek az akaratnak és a hozzá kapcsolt ábrándoknak az elvesztésével valóban a húszas évek avangárdjának a sorsát idézte fel. Minden, ami a húszas években történt, megkülönböztetett figyelmet kapott, mert azt tanulmányozva a jelen és a közelmúlt kérdéseire is választ lehetett remélni. 1968 nyarán a nemzetek feletti Európa utópiája éppúgy leűnt a horizontról, mint a húszas évek végén, és éppolyan, a világ hidegháborús megosztottságával szembeszegezett, vágyott ideál volt. Kassák Lajos 1971-es, a kölni Gmurzynska galériabeli kiállítása katalógusában Tomas Straus azzal kezdte bevezetőjét: „*Nem szorul különösebb igazolásra, hogy a húszas évek művészete alapvető jelentőségű jelenünk megértéséhez.*”¹⁶ Peter Spielmann azt írta Kassák 1973-as, Museum Bochum-beli emlékkiállításának a katalógusában, hogy „[a húszas években] nemzetközi volt a légkör, és a határokon átnyúló nemzetközi kooperáció e mozgalmak fontos vonása volt. Számunkra ma nagyon fontos, hogy az avangárd gondolatain keresztül jobban megérthetjük a mi időnk tendenciáit, és az ő példájukból tanulva megpróbálhatjuk meghaladni a nemzeti elszigeteltségeket”.¹⁷

Az 1970-es években állt össze a szovjet-orsz avangárd elfogadott, nagyjából kanonizált történetének első verziója. Az első áttekintést az Arts Council of Great Britain által a londoni Hayward Galleryben rendezett ART IN REVOLUTION: SOVIET ART AND DESIGN SINCE 1917 című bemutató adta 1971-ben. Ez a rendezvény részben Camilla Gray-Prokofjeva személyes kapcsolatainak az eredményeként valósult meg hivatalos szovjet támogatással, amely a francia újbaloldal nézeteivel sajátos összhangban az októberi forradalmat tekintette e művészet epicentrumának. Ekkor még Malevics korai műveinek sok vonása és baráti-alkotói körének, amelybe művészek, költők és zeneszerzők, többek között Matyusin, Krucsonih, Hlebnyikov, Jelena Guro, az Ender testvérek is

tartoztak, a szellemi és a misztika felé nyitott szemlélete nem keltett figyelmet – ezeket a köröket és irányzatokat Nyugaton a nyolcvanas években fedezték fel.

Gray Szergej Prokofjev szovjet zeneszerző fiához ment feleségül, s feltehetően ez a személyes kapcsolat biztosította a hivatalos szovjet részvételt és támogatást. Hasonló együttműködésre 1979-ig nem került sor. Ez a bemutató lényegesen különbözött a korábbiaktól. Egyáltalán nem szerepeltek benne festmények, sem emigráns művészek. Mint Gray a katalógushoz írt BEVEZETŐ-jében elmondja, a kiállítás célja a konstruktivizmus világos körülhatárolása és bemutatása volt, különösen, mivel Nyugaton téves fogalmak alakultak ki róla. (Naum Gabo és fivére, Antoine Pevsner például több fórumon nyilatkozta, hogy voltaképpen ők ketten kezdeményezték, ami nem felel meg a valóságnak.)¹⁸ A kiállítás középpontjában az építészet, formatervezés, film, színház és alkalmazott grafika állt, tehát a konstruktivizmus által eredetileg, 1921-ben, valóban jóváhagyott műfajok,¹⁹ de úgy, ahogyan azt a szovjet hivatalosság 1971-ben jóváhagyta. A művek – Dziga Vertov, Eisenstein, Tatlin, Rodcsenko, Liszickij és Meyerhold munkái – nem az 1920-as évek elejéről, hanem a végéről, jóval konszolidáltabb időszakból származtak. A katalógusban szerepelt egy 1925-ben írt, A TÉLI PALOTA MEGROHAMOZÁSA²⁰ című, a forradalmi mítoszt ápoló dokumentum, annak a forradalmi romantikának a jegyében, amely ekkor a szovjet-országi avantgárd legjellemzőbb vonásává lépett elő. A katalógus előszavának szerzői a '68-as utópikus elképzelést visszhangozzák: „Az [1917-es forradalom után] avantgárd művészek vezető pozíciókba kerültek, az akadémikus konzervativizmust egy időre elhallgattatták, és a művészet a politika erővel együtt a szocializmus és a modern technológia kettős alapján állva megkísérelte felépíteni az egyenlőség világát.”²¹

Ez a festészet nélküli „pozitív forradalmiság” valóban közelebb állt a konstruktivizmus eredeti gondolatához, de olyannyira ellenkezett azzal a képpel, amit a múzeumi és műkereskedelmi kiállítások a megelőző évtizedben felépítettek, hogy amikor a bemutató (a Szovjetunióból származó anyag kivételével, amelynek ismételt bemutatásához a kölcsönzők nem járultak hozzá) Németországba utazott, a frankfurti Kunstverein katalógusának szerzői úgy érezték, magyarázattal tartoznak a műtárgylistáért. Mint írják, a „kultúrtörténet szóban forgó fázisát éppen az jellemezte és tette jelentőssé, hogy felülemelkedett a »tisztá« és az »alkalmazott« művészet megkülönböztetésén, mivel fel akarta számolni élet és művészet szétválasztását. [...] Ezért most hiányoznak a kiállításról az olyan művészek, mint Chagall vagy Kandinszkij, akik bár eleinte vállaltak hivatalos funkciót, művészi munkájukat politikamentesnek tekintették, és 1921-ben, illetve 1922-ben, elhagyták Oroszországot”.²²

E kiállításra válaszul egy londoni magángaléria, a Fischer Fine Art két évvel később TATLIN'S DREAM címmel rendezett bemutatót. „Utóiratot kívánunk közreadni a hivatalos, 1971-es Arts Council kiállításához, az ART IN REVOLUTION-hoz, annak az államközi kulturális csereprogram megszabta ideológiai és gyakorlati restriktióitól mentesen”, írta Wolfgang Fischer a katalógusban. A *The Observer* kritikája dicsérte, hogy a kiállítás szabad „az öncsonkító szovjet cenzúráról”,²³ s a katalógusban Andrej Nakov ismét felhívta a figyelmet az amerikai minimalizmus orosz gyökereire, különösen Carl André és Dan Flavin műveiben és Robert Morris írásaiban.

A horizont egyre tágult, a feladat immár a húszas évek nemzetközi avantgárdjának a teljes rekonstrukciója volt. A *Cimaise* 1970. téli száma teljes egészében a De Stijl-le foglalkozott, és Kölnben a Gmurzynska Galéria, amely élen járt a szovjet-országi avantgárd bemutatásában és forgalmazásában, kiállításaiiba az oroszokkal együtt immár lengyel, magyar, cseh, holland és francia munkákat is bevett. 1969-ben a Bauhaus megalapításának 50. évfordulójára rendezett kiállítás pontosan illeszkedett a már megkezdő-

dött folyamatba. Olyan nemzetközi, progresszív, a politikai baloldal által támogatott intézményt hozhatott vissza a közfigyelembe, amelyet a hatvanas évek végi progresszívek is örömmel üdvözöltek volna.

A szovjet-orosz avantgárd újrafelfedezése és az orosz forradalom, majd a későbbiekben egy újabb áttétellel, az 1968 utáni nosztalgia indította el a teljes klasszikus avantgárd, a tízes és húszas évek progresszív európai művészetének a feldolgozását és újraértékelését. A '68-at megelőző évtizedben e művészetnek nem volt olyan kultusza, aurája és a jelenhez olyan intenzíven kapcsolt jelentése, mint 1967–68 után.

Az újbaloldal forradalmi antikapitalizmusa paradox módon a jóváhagyás pecsétjét ütötte arra a megélenkülő műkereskedelemre, amely szovjet és kelet-európai művek adásvételével és kiállításával foglalkozott. Ennek a művészetnek, amely a maga idejében piacellenes volt, és a műalkotásnak elsősorban vagy kizárólag morális értéket tulajdonított, szüksége is volt a lassan konszolidálódó újbaloldali értelmiség elkötelezettségére és beleegyezésére ahhoz, hogy piaci forgalmazása igazán legitim legyen. Sok galériakiállítás összefoglaló, áttekintő, múzeumi típusú volt, és olyan katalógusokkal kísérte a kiállításokat, amelyek e művészet első történeti feldolgozásai és interpretációi voltak. Azok a magángalériák, amelyek a húszas évek baloldali szovjet-orosz és kelet-európai művészetével és a klasszikus avantgárd nyugat-európai képviselőivel foglalkoztak, természetesen üzleti tevékenységként, átlépték – többek között a korszak kultúrájának alapos átpolitikáltsága okán – tevékenységük eredeti kereteit, és mintegy feltámasztották ezt a művészetet. Az újbaloldali áramlatok hullámain, az értelmiség egy rétegének – amelynek vásárlóereje is volt – a rokonszenvétől és érdeklődésétől kísérvé, visszahozták a sírból, ahová a kelet-európai és szovjet kultúrpolitika (amely el akarta titkolni) és a nyugati mainstream kultúra (amelyet baloldalisága miatt nem érdekelt) taszította. Így a műkereskedelem ezen a területen egyfajta üggyé vált, akadémikus kutatási és múzeumi reprezentációs feladatokat vállalt magára, és üzleti síkjá fölé morális glória rajzolódott.

Mire 1974–75-re az újbaloldal mozgalmi végképp kimerültek, a szovjet avantgárd már disszertációk témájává, széles kutatási területté és intellektuális divattá vált. Fogadtatását, sőt magát a közszemlére tett művészeti anyagot azonban nagymértékben befolyásolta, illetve meghatározta a műkereskedelem logikája. Mivel a művek olyan művészeti, illetve történeti kontextusból származtak, amely a Nyugat számára a hetvenes évekig nagyrészt ismeretlen volt, a művek eredettörténete homályos és ellenőrizhetetlen volt. Azok a művek, amelyek a Szovjetunióból kikerültek, csak illegális úton kerülhettek ki, és így nem is volt lehetséges a történetüket pontosan és megbízhatóan rekonstruálni. A geometrikus absztrakt képeket meglehetősen könnyen lehetett hamisítani; és nemcsak egyes műveket hamisítottak, hanem egész életműveket.²⁴

A húszas évek művészete iránt a fent vázolt okokból megnövekedett érdeklődés bizonyos értelemben „visszahatott” magára a húszas évek művészetére. Denise René valószínűleg nem az egyetlen galériás volt, aki azt sugalmazta a művészeknek, hogy ha a háború felfordulásában elveszítették korai munkáik egy részét, éppenséggel újraalkothatják azokat meglévő vázlataik vagy dokumentumaik alapján. Victor Vasarely egészen nyíltan írt erről Kassáknak 1964-ben, amikor azon fáradozott, hogy Denise René Kassák-kiállítást rendezzen. *„Én biztosra veszem, hogy rövidesen megjátssza Önnel a nagy játékot. Természetesen fájjalja, hogy a múlt művei kisszámúak. Nem érti, hogy miért nem »rekrál» egynéhány collage-t, öreg papírokból, meglévő fényképek alapján. Chagall, Braque,*

*Miro, főleg Arp nagyban űzik ezt a sportot, csak aláírva, dátum nélkül. A chronológia beiktatása csak a katalógusban történik meg. A többi hírt majd Klárka személyesen mondja el...*²⁵

Közismert, hogy antedatált Kassák-, Korniss- stb. képek kerültek forgalomba. Ezek valójában kuriózumot jelentenek a hamisítványokhoz képest, amelyek szintén a megélénkült kereslet csillapítására készültek a hatvanas-hetvenes években. Ez a kereslet tehát visszamenőleges hatállyal bizonyos mértékben átírta, illetve a művészekkel átíratotta a kelet-európai avantgárd történetét. A legnagyobb kár, amit okozott, talán a kétely elültetése: ha például még nem látott húszas évekbeli konstruktivista (illetve most már: a korszak bármely irányzatát képviselő) festménnyel találkozunk, első reflexünk nem a műre magára figyelni, hanem arra: valódi-e.

Ugyanakkor éppen a műpiac sietsége, az oroszok mögött hasonló művek tartalékai után kutató igyekezete sürgette a „kelet-európai” címke létrejöttét, amellyel további kutatásokig egybecsomagolták a térség avantgárd művészeinek az örökségét. A „kelet-európai” kifejezés utalt az immár népszerű és keresett orosz művészethez való közelségre. Az orosz avantgárd művek olyan sikert értek el a hatvanas évek végére megerősödő és prosperáló műkereskedelemben, hogy további anyagról kellett gondoskodni, amivel a kereslet kielégíthető. Szemléletben, stílusban és mintegy genetikailag ez az utánpótlás csak a „kelet-európai művészet” lehetett.

A megélénkülő műpiac színterei, a galériák egyre részletesebb és árnyaltabb képet adtak a tízes és húszas évek művészetéről. Kölnben a Gmurzynska–Bar Gera (később: Gmurzynska) Galéria 1972-ben KONSTRUKTIVIZMUS, 1973-ban PROGRESSIVE RUSSISCHE KUNST, 1975-ben DIE ZWANZIGE JAHRE IN OSTEUROPA, 1976-ban EL LISSITZKY, 1977-ben DIE KUNSTSMEN IN RUSSLAND 1907–1930, 1978-ban MALEWITSCH címmel rendezett kiállításokat. A párizsi Jean Chauvelin és Denise René Galéria mellett több svájci, német, angol és francia galéria tette mindinkább programjává a szovjet-orosz, kelet-európai és a rajtuk keresztül újra megtalált nyugat-európai avantgárd művészetet is az 1970-es évtizedben.

III. 1975–1985

Az 1975-ös Helsink-i Egyezmény fordulópontot jelentett a „kelet-európai művészet” felfogásában és történetében. Ettől fogva nem a politikai avantgárd – az újaloldal – és a műpiac ügye volt, hanem a nemzetközi diplomácia rangjára emelt kultúrpolitikai kérdés. Az egyezmény aláírói elismerték többek között a gondolat szabadsághoz, a nézetek szabad kifejezéséhez, kölcsönös megismeréséhez és az állampolgárok szabad utazásához való jogot. Ez radikálisan megváltoztatta mind a Kelet, mind a Nyugat viszonyát a kelet-európai kultúrákhoz. A Helsink-i Egyezményben foglaltak betartásán örködni, a kelet-európai értelmiség szabadságjogainak sérüléseit a sajtóban közzétenni a nyugati újságírók új feladata lett. Ellenzéki kelet-európai értelmiségieket mind gyakrabban hívtak meg nyugat-európai rendezvényekre, művészeti téren például a Párizsi Biennáléra. Így a szabad művészi kifejezés sokkal inkább teret kapott a művész hazáján kívül, mint annak határain belül. Nyugati újságírók bukkantak fel Kelet-Európa különböző városaiban, akik tudni akarták, hogy a művészek és írók szabadon közölhetik-e műveiket, kapnak-e nyilvánosságot. (Nem kaptak, de ennek terjedő nemzetközi híre egyre kínosabb lett kormányaiknak. Mégis, csak a nyolcvanas évek közepén történt meg, hogy Pál Lénárd az MSZMP Kulturális Osztályának vezetőjeként egy nyilvános fórumon kijelentette, hogy „Magyarország nem engedheti meg magának, hogy művészei elmaradjon a nemzetközi mércéktől” – bármit értett is ezen.)²⁶

A Helsink-i Egyezményt követően Franciaországban és Németországban nagy, ösz-

szefoglaló és részletes katalógusokkal kísért reprezentatív kiállítások nyíltak. Ezek nemcsak abban az értelemben voltak reprezentatívak, amennyiben az adott korszakról érvényes áttekintést adtak, hanem oly módon is, hogy a szovjet-orosz, illetve a kelet-európai művészet iránti érdeklődést és elismerést a rendező ország hivatalos álláspontjaként reprezentálták. Az 1977-es nyugat-berlini *TENDENZEN DER ZWANZIGER JAHRE* kiállítást az Európa Tanács, a Szövetségi Köztársaság kormánya és Berlin szenátusának az égisze alatt rendezték meg, katalógusához Walter Scheel, a Német Szövetségi Köztársaság elnöke írt előszót. (Másfél évtizeddel később, 1992-ben Franz Vranitzky osztrák kancellár ugyancsak személyesen jelölte meg egy új korszak kezdetét, amikor Bécsben megnyitotta a *REDUKTIVISMUS* című kiállítást, amely kelet-európai művészek geometrikus absztrakt műveit mutatta be.)

1978-ban nyílt meg a Beaubourg-ban (Centre Georges Pompidou) a PÁRIZS–BERLIN kiállítás, amelyet a következő évben a PÁRIZS–MOSZKVA követett. Ez a sorozat, amely az 1977-es PÁRIZS–NEW YORK-kal kezdődött, és az 1980-as PRÉSENCES POLONAISES-zel folytatódott, Párizs szerepét volt hivatva restaurálni a század első felének a művészetében, mintegy válaszképp a hasonló igényű nagy németországi kiállításokra, amelyek a főszerepet Berlinre osztották. Párizs és Berlin mintegy territoriális vitát folytatott arról, mely főváros tekintheti magát a nemzetközi művészet huszadik századi középponti színterének, beleértve az immár felértékelődött kelet-európai avantgárdokat.

A PÁRIZS–MOSZKVA kiállítás, amely szovjet gyűjteményekben őrzött szovjet-orosz avantgárd műveket mutatott be (melyek közül néhány nagyon rossz állapotban volt), csakis magas szintű diplomáciai és kultúr-diplomáciai együttműködés eredményeként jöhetett létre. Nem lett volna lehetséges, ha az újbalooldal nem teremti meg e művészet mítoszáit, és a műkereskedelem e mítosszal együttműködve nem hozza ezt a művészetet az értelmiség különböző csoportjai látóterébe. De nem jöhetett volna létre a Helsinki Egyezmény nélkül sem, amely lehetetlenné tette ennek a művészetnek a pincékben való további rejtegetését, hiszen immár nemzetközileg ismert lett, intenzív kíváncsiságot váltott ki, és mind magasabb áron kelt el. Az a tény, hogy a szovjet-orosz avantgárd művek évtizedeken keresztül múzeumi pincékben vagy lakások rejtekhelyein heverték, vádirat volt a szovjet kultúrpolitika ellen. Az, hogy ez a művészet nyilvánosságot kapott – még hozzá hazájában is, mert a PÁRIZS–MOSZKVA egy változatát bemutatták Moszkvában is –, mintegy jelt adott a kelet-európai kultúráknak arra, hogy húzzák elő a raktárakból a maguk klasszikus avantgárdját. Nem lehetett tovább letagadni.

Kelet-Európán *belül* ez a folyamat felemásan alakult. Egyrészt nyilvánvaló volt, hogy az avantgárd kultúrpolitikailag még utóéletében is robbanásveszélyes mind eredeti tartalmai, mind az azokat konzerváló hosszú tiltottság okán; másrészt a „helsinki folyamat” – az, hogy ez a művészet bel- és külföldön nyilvánosságra került, megindult múzeumi vásárlása, az egyes művészek nyugati eladásai felett pedig a hatóságok szemel humnytak, a robbanótöltet kiszerezését is jelentette: Kelet-Európában a klasszikus avantgárd öröksége a hetvenes évek második felében vált valóban múlttá.

Ugyanakkor országoként más és más volt a kulturális és politikai realitás. Lengyelországban az avantgárd és az absztrakció különféle formái sohasem voltak különösebben tiltottak, és létezett magán-műkereskedelem is. Már 1973-ban létrejött egy *POLISH CONSTRUCTIVISM* című, nemzetközi színtereken bemutatott kiállítás, amelynek a katalógusa tele volt eredeti, angolra is lefordított dokumentumokkal. Ezzel szemben az 1968 utáni Csehszlovákiában fagyos tilalom vonatkozott minden hasonló kísérletre, Magyarországon pedig csak lassan engedett fel az 1972-es szigorítások ereje.

Mindeme fejlemények logikus következménye volt, hogy a hetvenes években a Nyu-

gat érdeklődése a húszas évek kelet-európai avantgárdja iránt Kelet-Európa és a Szovjetunió jelenbeli művészetére is kiterjedt.²⁷ Múzeumi szakemberek és galériások látogatták a kelet-európai és szovjet műtermeket, és vásároltak. Ennek eredményeképpen a berlini Neue Nationalgalerie vagy az esseni Folkwang Museum kortárs kelet-európai gyűjteménye, nem beszélve az Egyesült Államokban található szovjet szoc-art gyűjteményekről (köztük Norton Dodge több mint tízezer darabos, évtizedek rendszeres munkájával felépített kollekcijával), koncepciózusabb, jobban felépített és gazdagabb, mint e művészetek legtöbb hazai tárgygyűjtése.

Új kiadványok, mint például az Yves-Alain Bois által szerkesztett, 1976-ban Párizsban kiadott *Macula*, amelynek első száma tartalmazta Władisław Strzemiński UNIZMUS című manifesztumának francia fordítását és John Bowlt beszámolóját a szovjet műpiai pillanatnyi helyzetéről, hozzájárultak a kelet-európai és a szovjet művészet részletesebb és pontosabb képének a kialakításához, s mindezt az egykorú holland és német művészet kontextusában. Ugyancsak 1976-ban indították szerkesztői – Rosalind Krauss, Annette Michelson, Jeremy Gilbert-Rolfe – az *October* című folyóiratot Amerikában „századunk ama pillanatának az ünneplésére, amelyben a forradalmi gyakorlat, elméleti kutatókedv és művészi újítás összefogása egyedülálló és példaadó volt”. Első számaiban többek között Szergej Eizenstein Marx Tőké-jéből forgatandó filmjének a tervéről, Malevicsel a filmi kifejezésről folytatott levelezéséből lehetett olvasni. Az *October* korai számai az amerikai olvasó látóterébe hozták Viktor Sklovszkij, Vjacseszlav Ivanov, Vlagyimir Markov irodalomesztétikai munkásságát, s így a szovjet-orosz avantgárd teoretikusait és történetíróit bevonták a nemzetközi művészetelméleti párbeszédbe.

IV. Két narratíva között

A szovjet-orosz avantgárd újrafelfedezése és művészettörténeti rekonstrukciója azt eredményezte, hogy létrejött egy, a nyugati művészet történetével párhuzamos, de azzal nem azonos történeti narratíva, amely a kubofuturizmus, rayonizmus, szuprematizmus, proun, konstruktivizmus, produktivizmus blokkjaiból és emez irányzatok képviselőinek, valamint más nagy művésze győzelmeinek a művei alapján épült fel, a Nyugat művészetére gyakorolt hatásának elismerése mellett. Ennek következtében a kelet-európai művészetből a nyugati történetírók és műkereskedők elsősorban olyan műveket kerestek és találtak érvényesnek, amelyek beleillettek vagy a nyugati, vagy az orosz narratívába: a különböző avantgárd irányzatokat és mozgalmakat. Ahogyan kezdetben a szovjet-orosz művészet újrafelfedezésekor a történetírás kb. két évtizedig nem térképezte fel az egyes orosz mozgalmakat és azok finomabb összefüggésrendszereit, ezáltal a „kelet-európai művészet” maradt tagolatlan kulturális kategória. Nemigen volt idő és szükség a cseh, lengyel, magyar, román, észt, lett, ukrán, szerb, horvát, szlovák, bolgár művészet sajátos kontextusainak, szereplőinek, helyi jelentésváltozatainak a kifürkészésére: mindez nemcsak az orosz avantgárddal közös, hanem attól különböző vonásaira is ráirányította volna a figyelmet. Így például felfedeztetett a cseh kubizmus és cseh szürrealizmus, a lengyel konstruktivizmus és a magyar expresszionizmus és aktivizmus – különösen a Gmurzynska Galéria két összefoglaló kiállításán, az 1972-es KONSTRUKTIVIZMUS-on és az 1975-ös DIE ZWANZIGER JAHRE IN OSTEUROPA című tárlatokon –, de nem volt kategória például Witkiewicz, Gulácsy Lajos, Vajda Lajos vagy Farkas István számára.

A hetvenes évek végére befejeződött a huszadik század művészettörténetének az újrafelosztása. A két nagy narratíva, a nyugat-európai és az orosz közötti térben egy csaknem felbontatlan csomag: a „kelet-európai művészet” található. Az, hogy a kelet-euró-

pai országok képzőművészetéből a fent vázolt okokból csak az avantgárd irányzatok váltak ismertté, annál is problematikusabb, mivel az avantgárd tendenciák ezekben a kultúrákban még a nyugatinál is szűkebb metszetét adják a század művészetének. A magyar festészetben például sok olyan magányos alkotó volt, aki nem kapcsolódott csoportokhoz, s ezért egyik kanonizált történetbe sem illeszthető. Hol van az a narratíva, amelynek elengedhetetlen fejezete például Egry József, Veszelszky Béla vagy Gyarmathy Tihamér munkássága? Hasonló hiányosság tárul fel a lengyel művészettörténetben a már említett PRÉSENCES POLONAISES kiállítás felépítésében. Ez három fejezetre tagolódik: a lengyel konstruktivizmus, kortárs művészet és Stanisław Witkiewicz című egységekre, jelezve, hogy Witkiewicz számára nincs megfelelő kategória, illetve, hogy nincs olyan narratíva, amelybe életműve beilleszthető.

A „kelet-európai művészet” fogalmába sok művész csak akkor kerülne be, ha ez a kifejezés tartalommal telítődne abban az értelemben, ahogyan a huszadik századi művészettörténet-írásnál és művészeti kritikánál lényegesen artikuláltabb irodalomtörténet leírta és elemezte a térség irodalmát. Az a „kelet-európai művészet” fogalom, mely Nyugaton a hatvanas és hetvenes években az újbaloldal és a műpiac közreműködésével került forgalomba, nem lehetett más, mint elnagyolt, részben azért, mert a huszadik században Kelet-Európában készült művek nagy része még keletkezési helyén is ismeretlen vagy elrejtett volt, részben pedig azért, mert 1990 előtt maguk a kelet-európai kultúrák nem foglalták össze saját művészetük történetét.²⁸ A politikai presszió ellensúlyozása következtében az a kép alakult ki nemzetközi téren, hogy Kassák Lajos sokkal jelentősebb és reprezentatívabb festőművész volt, mint mondjuk Egry József vagy sok más művész, akinek a neve szinte teljesen ismeretlen maradt nemcsak külföldön, hanem sokáig még Magyarországon is. A magyar kultúra történetének a diszkontinuitásai is teszik, hogy olyan súlyú életművek, mint Vajda Lajosé, Korniss Dezsőé vagy akár Derkovits Gyuláé, inkább önálló entitásként élnek a művészettörténetben, monográfiák tárgyaiként, mintsem összefüggő, értelmező narratívába állítva, nem beszélve azokról az életművekről, amelyek értékeire a műkereskedelem mutatott rá az utolsó évtizedben, mint például Scheiber Hugóé; és nagyjában-egészében még mindig rejtett Vajda Júlia, Gedő Ilka, Gráber Margit és több más művész életműve. Meglepő és modellértékű volt Mattis Teutsch és a Der blaue Reiter szellemi kapcsolatainak a megjelenítése a MNG tavalyi kiállításán, mert megmutatta, hogy a magyar művészet olykor inkább más dialektust, semmint más nyelvet beszél, mint az európai.

A kelet-európai művészetek nyugati befogadástörténete arra világít rá, hogy annak ellenére, hogy a Kelet-Európa országaiban élő művészek helyzete a hatvanas évekhez képest sokszor s a nyolcvanas évek során, majd 1989-től alapjaiban megváltozott, e művészek és művészetek nemzetközi ismertségét és státusát, sőt részben értelmezését is változatlanul az őket befogadó kultúrák pillanatnyi kulturális kontextusai határozzák meg, s nem vagy nem elsősorban a saját kultúrájukban elért ismertségük és jelentőségük.

Lehet, hogy ha Mednyánszky László még életében kiállíthatja képeit francia és német színtereken, mert a maga kultúrája az ő színeiben kívánt volna a világ elé lépni, akkor egy személyben festészeti nagyhatalommá tette volna a magyar képzőművészetet, és a világ minden művelt polgárában érzékletes kép élne arról, milyen sajátos felhangokkal tolmácsol egy magyar festő olyan közös kulturális élményt, mint a romantika. Lehet, hogy a *kelet-európai* jelző ez esetben már száz éve világosan megjelenítene valamit Kelet-Európán kívül, sőt belül is, és a magyar művészetet nem érintené érzékenyen mindaz, amit ma posztkolonializmus címen vitatnak meg a folyóiratokban.

Jegyzetek

1. A legfontosabb kérdésekben, a kifejezés és a nyilvános bemutatás szabadságában nem számíthattak egymásra, mert az elnyomás szintje többé-kevésbé hasonló volt. Ugyanakkor a négy évtized során változó kulturális kurzusok váltották egymást a szovjet szféra különböző országaiban, amelyek sokszor különbségeket jelentettek az engedélyezett vagy eltűrt közlések terén. Egyes iparművészetek, elsősorban a kerámia és a textil profitáltak marginális helyzetükből, és megteremtették többek között a regionális együttműködés lehetőségeit.
2. Az irodalomban gyakran használt „szovjet-orosz” jelző kompromisszumos, de kifejező megoldás. Ez a művészet nem nevezhető „orosz”-nak, mivel részben már a Szovjetunió létrejötte utáni korszakból ered, részben mivel művelői etnikuma nem minden esetben volt orosz. A „szovjet” jelző sem volna pontos, mert olyan értékeket tulajdonítana a szovjet kultúrának, amelyekkel szemben az határozottan ellenséges volt. A gyakorlat, amelyet itt is követek, általában a „szovjet-orosz” megjelölés és ennek tisztázása után a rövidség kedvéért olykor az „orosz” jelző használatára.
3. Lásd Christina Lodder: EXHIBITIONS OF RUSSIAN ART AFTER 1922, THE FIRST RUSSIAN SHOW, A COMMEMORATION. London, Annely Juda Fine Arts, 1983. 80. o.
4. 1957-ben K. Kobro-, W. Strzeminski-, H. Berlewi-, H. Sztazewski-kiállítást, 1959-ben a KONSTRUKTIVE MALEREI-t a wiesbadeni Galerie Renate Boukesszal, 1961-ben az ART ABSTRACT CONSTRUCTIF INTERNATIONAL-t stb.
5. Lásd Peter Wollen: BITTER VICTORY: THE ART AND POLITICS OF THE SITUATIONIST INTERNATIONAL. In: Elisabeth Susmann (szerk.): ON THE PASSAGE OF A FEW PEOPLE THROUGH A RATHER BRIEF MOMENT IN TIME: SITUATIONISTS 1957–1972. The MIT Press, Cambridge, Mass., 1990. 30. o.
6. Franz Meyer, a Bázeli Művészeti Múzeumok igazgatója például a berni Kunsthalle 1959. évi Malevics-kiállításának a katalógusában Malevics festészetét Matisse, Léger és Marinetti összefüggésébe állítja. De azt is megjegyzi, hogy „A hivatalos Oroszország ma ezt a művészetet nem mutatja be”.
7. 1962: KAZIMIR MALEWITSCH: WERKE, Schloss Morsbroich, Leverkusen; MALEWITSCH, Kunst-museum Winthertur; LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, Galerie Klichm, München; 1964: DUCHAMP, KANDINSKY, MALEWITSCH, ALBERS, DOYLE, Kunsthalle Bern; IL CONTRIBUTTO RUSSO ALLE AVANGUARDIE PLASTICHE, Galleria Levante, Milánó stb.
8. TWO DECADES OF EXPERIMENT IN RUSSIAN ART (1902–1922). The Grosvenor Gallery, 15. March–14. April 1962, a galéria katalógusbevezetője.
9. Erről bővebben lásd Thomas Crow: THE RISE OF THE SIXTIES. New York, Abram’s, 1996.
10. Annette Michelson: ROBERT MORRIS: AN AESTHETIC OF TRANSGRESSION. Katalógusbev. In: ROBERT MORRIS. Baltimore, MD, The Corcoran Gallery of Art, 1969. 73. o.
11. Carlo Belloli: BEVEZETŐ AZ IL CONTRIBUTTO RUSSO ALLE AVANGUARDIE PLASTICHE KIÁLLÍTÁS KATALÓGUSÁHOZ. Galleria Levante, Milánó, 1964. 16. o.
12. Hans Richter: BEGEGNUNGEN IN BERLIN, AVANTGARD OSTEUROPA. Kunstverein Berlin-Akademie der Künste, 1967. 15. o.
13. Anatole Kopp: VILLE ET RÉVOLUTION, ARCHITECTURE ET URBANISME SOVIÉTIQUES DES ANNÉES VINGT. Editions Anthropy, Párizs, 1967.
14. *Art News Annual*, XXXIV, 1968.
15. Erről részletesebben lásd Hubertus Gassner: THE CONSTRUCTIVISTS: MODERNISM OF THE WAY TO MODERNIZATION, THE GREAT UTOPIA. New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1992. 315. o.
16. Tomas Straus: katalógusbevezető (cím nélkül). In: LAJOS KASSÁK 1887–1967. Galerie Gmurzynska, Köln, 1971. jan. 15.–márc. 5.
17. Peter Spielmann: BEVEZETŐ. LAJOS KASSÁK 1887–1967. Museum Bochum, 1973.
18. L. ezzel kapcsolatban Benjamin D. Buchloh oknyomozását: COLD WAR CONSTRUCTIVISM. In: Serge Gilbert (szerk.): RECONSTRUCTING MODERNISM. The MIT Press, Cambridge, Mass., 1990. 85–110. o.
19. Talán kevésbé tudatosan az orosz avantgárd feltárása eleinte főként azokra az irányzatokra és törekvéseire koncentráldott, amelyeknek voltak Nyugaton egykorú párhuzamai. A Hayward Galériában bemutatott anyag például nagyjából – a filmet kivéve – a Bauhaus pragmatikus törekvéseinek az orosz megfelelője volt.

20. K. N. Gyerzsávin: THE STORMING OF THE WINTER PALACE. Eredetileg in: *Zsizny iszkussztva*, 45. szám, 1925.

21. Robin Campbell és Norbert Lynton: ELŐSZÓ. ART IN REVOLUTION. London, Arts Council, 1971. 7. o.

22. G. Bussmann, Helmut R. Leppien, Uwe M. Schneede: ZU DIESER AUSSTELLUNG. In: KUNST DER REVOLUTION. Frankfurter Kunstverein, Württembergischer Kunstverein, Kunsthalle Köln, 1972.

23. Nigel Grosling: TATLIN'S DREAM AT FISCHER FINE ART. *The Observer*, 1972. nov. 11.

24. John Bowlt (in: ART BUSINESS À MOSCOU. *Macula*, 1. szám, Paris, 1976. 125. o.) említi, hogy a Sotheby's 1974. július 4-én tartott aukcióján egy bizonyos Ulia Aranova festményeit bocsátották árverésre: „Nemcsak hogy soha nem létezett ilyen nevű művész, de 1911-re datált képeit 1971-ben festették.”

25. Idézi Gergely Mariann, György Péter, Pa-

taki Gábor: MEGJEGYZÉSEK KASSÁK LAJOS KORAI MŰVEINEK SORSÁHOZ. In: KASSÁK LAJOS. Kiállításkatalógus. Magyar Nemzeti Galéria, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1987. 143. o.

26. Idézi Perneczky Géza: PRODUKTIVITÁSRA ÍTÉLVE? AZ IPARTERV CSOPORT ÉS AMI UTÁNA KÖVETKEZETT MAGYARORSZÁGON. Edition Soft Geometry, Köln, 1995. 3. o.

27. Voltak galériák, amelyek már korábban szerveztek kortárs kiállításokat, például a milánói Galleria Levante, amelyik 1967-ben GIOVANI ARTISTI DI MOSCA címmel állította ki többek között Kabakov, Jankilevszkij, Masztyerkova stb. műveit. 1972-ben jelent meg Kölnben a Du Mont-Schauberg kiadásában Klaus Groh: AKTUELLE KUNST IN OSTEUROPA című könyve.

28. Erre a magyar művészet történetét illetően több törekvés történt, amit az utóbbi évek kiadványai jeleznek. Kétségtelen, hogy a tények mind teljesebb egybefoglalása már elkezdődött.

Czigány Magda

NEM FÉLÜNK A FARKASTÓL: A GÉP A MODERN MŰVÉSZETBEN

A modern művészet berobbanása a múzeumok ünnepélyes, szinte templomi világába megtörte az áhítatos csendet, elsöpörte az emelkedett hangulatot. Lelki megújulást a látogató nem a művészet elmélyült csodálatában vagy a „szép” átérzésében nyer, hanem az elképedt rácsodálkozás, a felháborodott értetlenség vagy a vizuális sokk katarziséban. Ritkábban az újabb és újabb játékszabályok felismerését követő felszabadult együttjátszás hevületében és a vidám szórakozásban, amikor a múzeumból vurstli lesz és a művészetből vásári mutatvány.

1982 őszén a londoni Tate Galéria Jean Tinguely svájci francia szobrász műveiből gyűjteményes kiállítást rendezett. Tinguely alkotásai gépek; különféle nagyságú és kivitelezésű szerkezetek. Alkotóelemeik csavarok, drótdarabok, csövek, küllők, kerekek, dugattyúk, szögek, egyszóval minden, amit a szenvedélyesen gyűjtögető művész gyáruk szemétdombjáról, ronccstelepekről, kiselejtezett hulladékból megmentett. Szerinte a modern művészet anyaga a mindennapi tárgyak, melyek körülvesznek bennünket: „whisky, alumínium, szegezcek, szalámis saláta, benzin, savanyú cukor, neurózisok, pénz, csavarok, sütemények”.¹ Ezekből építi gépeit. Tinguely gépei működnek. Gombnyomásra beindulnak a szerkezetek: a kerekek kattogva, csikorogva forogni kezdenek, a ka-

rok zakatolva emelkednek a magasba, rudak pörölyként hullanak vaslemezekre. Folyamatok játszódnak le, szinte szabályosan, célszerűen. Az egyik gép mozgássorának végén egy kalapács nagyot üt a kis kerti törpe fejére, a másik szerkesztő ákombákomokat kezd írni, vagy festéket szór a falra erősített papírra, esetleg vizet permetez a gyanútlan körülállókra. Tinguely egyik ilyen locsológépét, a SzÖKÖKUT-at, még az 1960-as évek elejéről, a New York-i Museum of Modern Art udvarában lehetett csupán felállítani, és a látogatóknak is csak tisztos távoból volt ajánlatos megtekinteni.

A látogatók azonban szeretik Tinguely gépeit. Szeretik, mert felszabadultan kikapcsolhatják bennük az életet egyre inkább eluralkító technikát, mert a gépek karikatúrák, melyek eszkábáltságukkal, lehetetlenségükkel és haszontalanságukkal csúfot űznek a lenyűgöző, félelmetes és kiismerhetetlen gépóriásokból. Egy jókora termet például teljesen kitölt a bonyolult szerkezetű ROTOZAZZA. A csőrömpölvé működő gépsor feladata, hogy piros pöttyös labdákat szállítson útvesztőin: különböző emelőkön, vödörkön, vályúkon és futószalagokon, hogy a végén kilökje őket egy labdafogó hálóba. A látogatók tetszés szerint ki- és bekapcsolhatják Tinguely gépeinek nagy részét; működtetésük az ő szeszélyüktől függ. A látogató ezzel mintha uralkodna a gépek felett, szórakozhat, játszhat velük. Felülhet a rozoga, sehova nem tartó kerékpárra, zümmög-tetheti a sebesen forgó szerkesztőket, irányíthatja az „író” gépet, etetheti a labdákkal a ROTOZAZZA örökké éhes száját. Ez a kettősség, technika és játék lett volna a tervezetben maradt Gigantoleum központ alap gondolata. A központ, Tinguely művészi elképzeléseinek összegezése Bern mellett épült volna fel. 1968-ban elkészített modellje elárulja hatalmas arányait: az egyik oldalról nézve óriási gyár vagy óceánjáró gőzös gépházára hasonlít, a másik oldalról vásárra vagy vidámparkra csúszdákkal, szórakozást kínáló bódékkal és Tinguely szerkesztőivel. Monstrum gépezet, amely mellett eltörpül az ember az egyik oldalon, merő játék a másikon.

Az alkotás folyamatában a művész viszonya a létrehozandó géphez is a játék: „*Játsszani művészet, tehát játszom. Dühödten játszom. Minden gép műalkotás. Még az öreg, kiselejtezett, rozsdás, kövek szétválogatását szolgáló gépek is.*” (Uo.) A gép Tinguely számára költői kifejezőeszköz: „*Ha a gépeket tiszteletben tartjuk, és szellemüket magunkévá tesszük, akkor mi magunk is alkothatunk örömteli, azaz »szabad« gépeket.*” (I. m. 82. o.) Tinguely gépeinek szabadsága a technika elveinek és szabályainak mond ellent; lényegük a tervezett helyett a véletlen, a szerkesztett helyett az „ad hoc”, a precízió helyett az eszkábált, a funkcionális helyett a céltalan, a termelés helyett a játék. A modern technika csupán inspiráció és kiindulópont: „*Ha meggondoljuk, egy szép olajfinomító vagy a Johanniterbrücke nem más, mint funkcionális alkotás, és nem is akar másnak látszani, de valójában mégis a modern művészet fontos járuléka... Tehát a művészet a mérnökök és technikusok eredménye is, még ha a tudat alatt vagy a funkcionalizmus álarcában jut is csak kifejezésre.*” (I. m. 326. o.) A hangsúlyt Tinguely a „járulékosra” helyezi. Mert a gép önmagában rabul ejtett mozgás, amit a funkció irányít és egyben korlátoz. A félelem a technikától éppen ebben rejlik: ha a technika úrrá lenne az emberen, az ember önmaga is merő funkcióvá degradálódna, értéktelen részecske lenne a nagy egészben, egy érthetetlen, átkekinthetetlen működésű és célzatú világszerkezet rabja.

A gép mint műalkotás az ember felsőbbrendűségét, önbecsülését állítja vissza a modern világban. A művészet totális és korlátlan. Totális, mert mindent felölel, „*mert létre lehet hozni kőből és olajból, fából és vasból, levegőből és energiából, gouache-ból, vászonból és a körülményekből, képzeletből és macacsságból, unalomból, intelligenciából, csirizből, drótból és ellenkezésből, és »csinálni« lehet fényképezőgéppel is.*” (Uo.) Alkotóanyaga a mindenség.

Ugyanakkor Tinguely felszabadítja a gépet, leválasztja a funkcióról, semmire és mindenre képessé teszi. A szabaddá válásnak végső állomása a megsemmisülés: a korlátlan hatalom a lét felett. Tinguely önmagukat megsemmisítő gépeinek értelme a szét-hullás. Egyik New York-i, happening jellegű bemutatóján a gonddal megépített műtárgy folyamatosan szóródott szét. A csavarok kilazultak, a kerekek elgurultak, a szerkezet szétesett, a gép – a művészet és a lét – összeomlott, eltűnt.

Tinguely művészetét nem könnyű a XX. század főbb művészeti irányzatai bármelyikébe beskatulyázni; jobb híján a kinetikus művészek között tartják számon. Fő témáit és mondanivalóját véve azonban figyelembe, társítható a század legkülönbözőbb iskoláihoz tartozó művészek alkotásaival. A technológia és a gép ironikus szemlélete megjelent ugyanis már a futuristák vagy a szürrealisták egy-egy korai művében. Picabia festménye, a *VOILÀ LA FEMME*, 1915-ből, gépi alkatrészekből összeszerkesztett nőt ábrázol, egy se nem gép, se nem ember fantáziafigurát. Igaz, hogy Marcel Duchamp *Csokoládédaráló*-ja a mozgást kísérli meg ábrázolni, de a szükségszerűen statikus képfel-színen a szerkezet többszörös, változó helyzetű megjelenítése a gépet magát teszi működésképtelenné, mert ilyen órlón csokoládét darálni aligha lehetne. Man Ray 1920-as műtárgyának ominózus címe *AZ AJÁNDÉK*, ami nem más, mint egy, a talpán hegyes szögekkel kivert villanyvasaló. Még az 1960-as évek egyik legismertebb popművészé-nek, Claes Oldenburg „puha” szobrainak némelyike, mint a *PUHA VILLANYKAPCSOLÓ* vagy a *PUHA ÍRÓGÉP* is ebbe a kategóriába sorolható. Ezek a műanyagból varrt, kitömött vagy felfújható, ormótlan puffokra emlékeztető tárgyak a modern technika vívmányait a háziipar és a polgári, divatosan kényelemteremtő lakberendezés szintjére értékelik le.

A popművészettel indult Eduardo Paolozzi, az olasz származású skót szobrász művészi pályafutása is. Sőt barátaival, a *Független Csoport* körül gyülekező fiatal londoni művészekkel együtt ő volt a későbbi popművészet egyik előfutára az 1950-es évek első felében. Célul tűzték ki koruk civilizációjának feltérképezését, a környezetüket eluraló anyagi kultúra számbavételét. Jelszavuk: forduljunk a ma felé, fogadjuk örömmel, amit felkínál nekünk, a háztartási gépek munkakímélő kényelmét, az autó nyújtotta mozgásszabadságot, a tömegkommunikációs eszközök által ránk zúdított szórakozási lehetőséget. Vitáik tárgya a horrorfilmek kultusza, a sci-fi, az autótervezés szexuális szimbolikája vagy az ifjúsági folyóiratokat előtűtő képregény. 1955-ben kiállítás rendeztek a Whitechapel Galériában *EMBER, GÉP, MOZGÁS* címen. Nem meglepő tehát, hogy Paolozzi első szobrainak témája is korunk kultúrájának a meghatározója, a gép. Mint Tinguely, Paolozzi is gyűjtögető: szeméttelpek, rozsdamentes láthatója. Eldobott alkatrészeket guberál és épít be műveibe. Módszere az anyag metamorfózi-sa. A gépi elemeket agyagba, viaszba nyomja, préseli, majd a kialakított formát alumí-niumba, bronzbba önti. A lenyomatban látható a szegecsek, a csavarmentet vagy a fogaskerekek rajza, mint az egész, bonyolult szerkezet parányi alkotórészezekéi. Az át-változás nemcsak az elsődleges szerkezeti elemek anyagának eltűnése úgy, hogy csak a helyük marad meg, hanem az eredeti gépi alkatrészek átalakulása élőlényekké, ál-lati, emberi formákká. Szobrai madarat ábrázolnak vagy emberi alakot; a nagy *BRONZ-FEJ* például 1960/61-ből félelmetes őskori kőszoborra emlékeztet, fenyegető szörnyre, primitív félistenre. Csak egész közlelől lehet látni, hogy vigyora kicsi gépi alkatrészek finom rajzolatának kitüremkedése a durva felszín „bőre” alól.

A hatvanas évek első felében Paolozzi antropomorf szobrai új jelleget öltenek: szerkezetükben a gépi elemek rejtőzködés nélkül jelennek meg. Az emberré vált gép azonban nem veszíti el iszonyatot keltő erejét. Hamburgi tartózkodása alatt készítette el az

ÚJ LAOKOÓN (1963) és a HERMAFRODITA BÁLVÁNY (1962) című szobrai. A LAOKOÓN hajlított csövei, kerekai, satuja befogják, összeszorítják az embert; a küzdelem a gép ellen hiábavaló. Az alumínium HERMAFRODITA BÁLVÁNY játékos robotra hasonlít, de golyóscsapágy szeme dühösen tekint a világba, és eltátott szájából mint valami gépi szerkezet vicсорog fogsora. Paolozzi szörnyet teremtett, mint ő mondja, „*az ősi társadalmak archetípusát*”,² mely akkor és most is egyszerre utal a kor domináns erőire és az őket körülvevő kényszerű hódolatra. Korunk bálványa a gép, az új, ember teremtette isten, mely végül is leigazza teremtőjét. Elsősorban a komputer. Paolozzi az évtized végét Kaliforniában tölti. Egyszerre érdeklő az egyetemen a számítógépközpont és az egyetemen kívül a Disneyland. Ez utóbbi azonban nem más, mint füttyörészés a sötétben. Játékkal oszlatni el a félelmet a szép új világtól. Mint a kunyhóban éneklő három kismalac, akik remegő hangon, de rendíthetetlenül fűjják, hogy „nem félünk a farkastól”, míg kinn az ordas már a falak alatt ólálkodik.

Századunk alapvető felismerése, hogy a technika fejlődése, a gépi civilizáció elfogadása elkerülhetetlen. Környezetünk vizuális forrásanyagának nagy része a technika előrehaladásának eredménye és függvénye. A láthatatlan világról alkotott képünket, tudásunkat is a technika formálja: általa ismerjük meg a világúrt, a Hold, a bolygók felszínét ugyanúgy, mint a sejtek, az atomok szerkezetét. A tudományos felfedezések kitágították számunkra a világot, és az elektronmikroszkóp, az új fényképezési technikák és újabban a komputergrafika lehetővé teszik, hogy lássuk az eddig láthatatlant. Visszahatása a művészetre az új formák hihetetlen gazdagságával, az új anyagoknak és technikai eljárásoknak a művészetben is alkalmazható változatosságával és az alkotás folyamatának rögzítésével, tárolásával és visszahívhatóságával többszörösen megteremkenyítő. A szokatlan, újszerű, vizuálisan gazdag kifejezésformák létrehozását sokszor csak az új anyagok és technikai eljárások teszi lehetővé. Plexiüveg nélkül Naum Gabo hajlékony, átlátszó, súlytalanul lebegni tűnő konstrukciói kevésbé tudnák fényvonalaikban az idő múlását érzékeltetni. Roy Lichtenstein hatalmas képregényutánezat festményeinek is legfontosabb kelléke a rikító akrilfesték, míg Andy Warhol multiportréinak magától értetődő technikája a szitanyomat. A koncept művészet egész ágazata nem jöhetett volna létre a videó nélkül, mint ahogy korunk úttörő művészete, a komputer art is eleve a mikroelektronika vívmányaira épül. Jogos persze az ellenvetés, hogy az anyag és a módszer mindössze eszköz a művész kelléktárában ahhoz, hogy mondanivalóját kifejezze. Sok művész nem is titkolja, hogy ellenszenvvel tekint a technológiára. Mégis meglepő, hogy mondanivalójuk láthatárán kívül reked az életünket meghatározó technikai fejlődés.

A polarizáció a művészet és a tudomány között messzire nyúlik vissza. Éppen úgy, mint a „tisztá”, emelkedett képzőművészeti ágak és a gyakorlatias kézművesség és ipar között. A középkori katedrálisok építésének *Gesamtkunstwerkjében* még együtt dolgozott a kőfaragó, az ács, a freskófestő, a tetőfedő és a szobrász. A közös munkában a kölcsönös megértésen alapult a munkafolyamatok összehangolása és a mű egysége. A reneszánsz eszménye a *homo universalis*, a tudós, szenvedélyesen kíváncsi, kísérletező, kutató művész, festő, szobrász, építész. Elsősorban Leonardo da Vinci, aki jegyzetfüzeteit, rajztömbjeit megtöltötte a pillanatnyi érdeklődése központjában álló technikai rajzokkal, a repülő, ejtőernyő, földmozgató gépek, liftek, emelők, a légcsavar, turbina és rettenetes harci gépek, mint a tank, fegyverek, pokolgépek sokszor részletesen kidolgozott terveivel. Karátson Gábor találó összegezésével: „*A történelemben többé meg nem ismétlődő módon keveredett őbenne mérnöki számítás és költői álmodozás... Ha kevésbé mód-*

szeres elme, mindebből talán különös festmények születhettek volna, így nagyszerű, de (a robbanómotor híján) megvalósíthatatlan mérnöki tervek.”³ Kenneth Clark Leonardo-könyvében továbbmegy; mert az a nyughatatlan kíváncsiság, amivel Leonardo meg akarta érteni a szerkezetek működésének elvét, a szellemi műszaki barkácsoláson túlmutató kutatóvá emelte: „Nem érte be annak lejegyzésével, hogyan működik valami, azt is tudni akarta, miért működik úgy. Ez a kíváncsiság tette a mérnököt tudóssá.”⁴ Ugyanakkor Clark mégsem foglalkozik könyvében Leonardo technikai rajzaival és felfedezéseivel, mert mint az előszóban kifejti, ezek kevésbé befolyásolták művészi fejlődését és teljesítményeit. A könyv első kiadása után a szerző kissé revideálta ezt a nézetet, de Leonardo geológiai és hidrodinamikai kutatását leszámítva, melyek eredményei bizonyos festményeinek háttérében, a sziklák szerkezetében vagy a hullámvonalak rajzában megjelennek, a művészi alkotások csupán kis elemét képezik. Leonardo műszaki felfedezései tehát teljesen különválaszthatók művészi alkotásaitól.

Ennek a reneszánsz embernek kései leszármazottai még megtalálhatók a XVII. és XVIII. században, mint például Sir Christopher Wren matematikus, asztronómus, aki az 1666-os tűzvész után London számtalan templomát újra tervezte és megépítette, vagy Balthazar Neumann katonai mérnök és a német barokk kiemelkedő mestere. Ők azonban ugyanúgy kivételnek számítanak, mert ekkorra már a tudomány és a művészet szétválásának folyamata tudatosan elkezdődött. A tudomány ugrásszerű előretérése, szakosodása, a részletes megismerés folyamatának bonyolultsága lassan eltávolította a közérthetőségtől. Áttekinthetetlen, érthetetlen lett a nem tudománnyal foglalkozók számára, és ezért félelmet keltő és gyanakvással kezelendő. Amint a tudomány felderítette a természet törvényeit, úgy vesztette el hitét az ember a tudomány mindenhatóságában. A művészetben az ipari forradalom véglegesítette a szakadást. Az iparosodás első nagy rohamával egybeesik a romantika elvágódása. Minél nagyobb teret nyer az ipari civilizáció, annál hangosabban akarja érvényesíteni a művész új keletű hivatástudatát, miszerint a művészet a szellem és az érzelmek egyedüli tiszta kifejeződése, amit nem szoríthat korlátok közé és nem szennyezhet be az anyagi valóság. Ruskin tanításának sarkalatos tétele a visszatérés Velence köveihez, a múltba. Az építész az ókori Görögország szellemét akarták átültetni a frissen épült múzeumok dór oszlopsoraiban és a Parthenon ihlette homlokzatokban. Neogótikus templomok épültek az angliai nagyvárosok külvárosaiban, és neogótikus parlamentben lelt otthont a születő demokrácia. Az akadémikus festők Raffaello utánzását tartják a művészet csúcának, míg a rebellis ifjúság Preraffaelita Szövetsége a középkorba vagy legalább Dantéig nyúl vissza megújulást keresve. William Morris a művészet és a kézművesség egységét hirdette és valósította meg műhelyében, de szocialista elvei ellenére sem látta be, hogy a kézzel faragott almáriumot csak a tehetős polgárok tudják megvásárolni. A művészek számára a kor életkörülményeinek elfogadása kényszerűség volt, a művészet „tisztaságának” megőrzése a valósággal szemben alapvető célkitűzésük. Ezért határolták el magukat a technikai fejlődéstől, mellőzték vívmányait, kiutasították ábrázolását vásznaikról, míg közben a *Gesamtkunstwerk*ről álmodoztak.

Kivétel természetesen mindig akadt. Példának szokás felhozni Joseph Wright of Derby munkásságát, akit nem minden ok nélkül titulálnak az ipari forradalom első hivatásos festőjének. Kétségtelen, Wright 1772-ben megfestette a VASÖNTÖDÉ-t, de nem a vasöntés technikája érdekelte, hanem az izzó fémből kisugárzó fény, ami varázslatos *chiaroscuro* hatást teremt a műhely sötét belterében. Mint ahogy festménye, a KÍSÉRLETÉZÉS EGY MADÁRON A LÉGSZIVATTYÚBAN sem a tudományos kutatás apoteózisa, hanem a kü-

lönlegesen megvilágított csoportos portréfestészet szép példája. Míg a XIX. század angol tájképfestői nem tudtak ellenállni a vasútépítés lázának és heroikus tetteinek, vásznaikon az új viadukt úgy simul a festői tájba, mint egy jó állapotban fennmaradt római vízvezeték, patakka, fákkal, virágos mezővel övezve. Kivételt csupán a műszaki rajzok képviselnek, melyek kontrasztos színezése, leegyszerűsített vonalvezetése, megkapó „primitivizmusa” mai szemmel nézve elegánsan megtervezett plakátokra emlékeztet. Meglepő, hogy még a XX. század amerikai festői is csak milyen felületesen ábrázolják az USA robbanásszerű iparosodását. Városképeiken megjelenik ugyan a gyár, az ipartelep, de ezek az épületek szokatlan arányaikkal, kiterjedt falfelületeikkel jobbra a kubizmus vagy a strukturalizmus formabontási kísérleteire támaszkodva a térszerkesztés újszerű lehetőségeit szolgáltatják, semmint az ipari környezet és társadalom megjelenítését.

Ugyanakkor, kivételesen, egy-egy művész teljes egészében magáévá teszi a modern kor technikáját olyannyira, hogy módszere azonosul a mérnök, ipari tervező vagy a kétkézi gyári munkás munkamódszerével. David Smith amerikai szobrász például vas- és acélipari szakmunkásnak tekintette magát, és tapasztalatszerzésre elszegődött egy gyárba dolgozni. Csak így tudta elsajátítani az anyag megformálásához és a formszerkezet kettősének kialakításához szükséges ismereteket. A hatvanas években készült impozáns sorozatai, a ZIG és a CUBI nehéz, nagyméretű geometrikus szobrok, a fényesre csiszolt súlyos formák és a nyitott, szellős szerkezetek mesterien harmonikus kombinációi. Smith azt nyilatkozta, hogy úgy tervezte őket, mintha gépeket, autómotort vagy mozdonyt készült volna építeni. Az anyagok, beszerzési forrásaik és a szerszámai azonosak voltak azokkal, melyekkel a gyárban megismerkedett és amelyeket használt; munkamódszere pontosan követte az ipari gyártási folyamatot. Smith értette meg és fogadta el talán kortársai között leginkább a modern technikát: „*A gép soha nem volt számomra idegen, hanem természetes közeg.*” Vonzódását az acélhoz és a vashoz az határozta meg, hogy egyiknek sem volt művészeti kötődése: „...*asszociációjuk századunk – az erő, struktúra, haladás, függés, rombolás, brutalitás.*”⁵

Kétségtelenül ide kell sorolnunk a magyar Harasztý István gépszobrait is. Mert bár kinetikus jellegük miatt rokoníthatók lehetnének Tinguely alkotásaival is, de amíg azok eszkábálnak tünnek, rozogáknak, éppen csak működő szerkezeteknek, melyek olyannyira nem meggyőzőek, hogy magának a gépnek a jelentőségét vonják kétségbe, addig Harasztý csodálatosan kifundált és kimunkált alkotásai, legyenek azok tömör rudakból, tengelyekből, súlyos ingákból, golyókból álló vagy finom ívú, kecsesen magasba lendülő kabóca szerkezetek, összetett, komplex, de mégis átlátható masinák, valójában ember közeliek, hozzánk tartozók, a mi világunkból valók. Tinguelyvel játszani akarunk vagy rombolni, kacagva legyőzni gépeit. Harasztý masinái kihívják a nézőt, hogy tapints meg őket, simogassa meg fényes felületüket, lendítse meg az ingát, pörgesse fel a motort, és mindenekelőtt törekedjen megérteni működésük elvét. Kovalovszky Márta szellemesen „*elrontott masináknak*” nevezte 1977-ben Harasztý gépeit.⁶ Úgy érzem, hogy a lényeg nem az „elrontás”; itt csupán a gépek funkciója más. Mint a művész vallja: „*Mi a különbség a gép és a gépszobor között? A gépet egy bizonyos munka, egy feladat elvégzésére konstruálják. A tervező minden figyelmét e cél érdekében összpontosítja. A gépben található mozgást biztosító, átadó, átalakító elemek szigorú alárendeltjei egy feladatnak, egy célnak. Míg egy gépszobor (mobil) néha csak egy gondolat szemléletessé tételét, kitapinthatóságát célozza mozgásában, mozgathatóságában, anyagában, formájában, színében, vagyis összességében. A gépszobor jellegéből adódik, hogy összetett gondolati sorok közlésére is alkalmas.*”⁷

Harasztý alkotásai néha egy-egy természeti törvényt demonstrálnak, mondjuk az elektromágneses tér működését, és lehetővé teszik annak megértését. Mozgásban lévő szobrai a teljes bizonyosság felfedezésének örömét közvetítik. Szemben egy másik kinetikus művész, Pol Bury szobrainak megtervezett bizonytalanságával, Harasztý gépei meggyőznek és megnyugtatnak, hogy nem repül ki golyó a sínről, az inga nem száll el, a hengerek továbbra is szabályosan forognak, mert ez a világ örök rendje.⁸ Máskor a közvetített gondolat sokkal bonyolultabb – az emberi agy, kommunikáció és társadalmi szerkezet működését szimbolizáló *AGYÁGYÚ* (1980/81) vagy a cselekvések értelmetlenségét sugalló *FÜGEMAGOZÓ* (1970) – ezeket a műveket így kapcsolatba lehet hozni az 1970-es évek koncept művészetével. Ugyanúgy, mint azokat a műveket is, melyek szimbolikus jelentése politikai: dacos, merész és egyáltalán nem kockázatmentes hitvallás az akkori Kelet-Európában. A *KALITKA* (1972) a felcsillantott, de meg nem adott szabadság művészi kifejezése, az 1980-as évek Berlinben készült művei pedig – gondoljunk csak a *LÁNCOK ÉS GYERTYÁK*, a *VÉR ÉS FŰ* vagy a *KÉMEK A ZSÁKUTCÁBAN* című alkotásokra – Frank János értő tolmácsolásában⁹ a Nyugat és Kelet közötti lét és tudat rettenetes szakadékának szimbólumai. Míg David Smith gépei a XX. század technikai fejlődésének és dinamizmusának állítanak mementót, addig Harasztý művei az esendő embert, az emberben rejtőzködő farkast és a század rettenetét is feltárják. De azal, hogy ezt merete vállalni, gépei az erkölcsi normákba vetett végső hitet erősítik.

Ha a XX. század meghatározója az acél – a merész építés és brutális rombolás –, az előző századé a gőz, a gépek gigantikus lendülete és a sebesség. Erre utal Turner 1844-ben készült nagyszerű festménye, az *ESŐ, GŐZ ÉS SEBESSÉG: A NAGY NYUGATI VASÚT*. Turner látomásos festő. Óriási vásznai kavargó színáradataiban a természet tomboló erői küzdenek: orkán, vízáradat, vihar korbácsolta tenger, hegyomlás, lavina. Félelmetes erők, hatalmas arányok. Az ember eltölpül mellettük. Alpesi falvak parányi foltjai alig vehető ki a sziklák csúcsairól vagy a szurdokok sötét mélyéről. Az angol tájat beburkolja, eltünteti a gomolygó köd; még Velence is csak mint távoli délibáb remeg az Adria víztömegének peremén. Minden, amit az ember hozott létre, a természeti erők kiszolgáltatottja. Még legnagyobb csatahajóit is csak táncoltatják, elnyeléssel fenyegetik a hullámok. Mégis, az élete végéhez közeledő elmagányosodott és megkeseredett festő az új gépet, a gőzmozdonyt helyezi képének súlypontjába. Nem több, mint egy kis fekete pont; rohan előre a viadukton, ontja a füstöt és a gőzt. Harcol az ömlő esővel, széllel, átszeli a sűrű ködöt, legyőzve minden ellenállást. A mozdony a mozgásban lévő óriási, felszabadult és felszabadító energiát fejezi ki, a sebességet. Ami valójában csak a következő századnak lesz majd mottója. Turner, a nagy romantikus azonban felfedezi benne az iparosodás legfontosabb alkotóelemét: az emberi lelemény és alkotókedv szülte gép már elég hatalmas lett ahhoz, hogy szembeszegüljön a természettel és legyőzze erőit. A liverpool–manchesteri vasútvonal 1830-ban nyílt meg. A mozdony, mint az új kor szimbóluma azonban még az első világháború után sem tűnik el a művészetből. De olyan lenyűgöző erővel és prófétai látomással, mint Turner, senki sem festette meg.

Turner után több mint hatvan évet kellett várni arra, hogy egy művészcsoporthoz ismét a sebesség igézzon meg. Bár Turnert számtalan művészeti irányzat kisajátította magának, a futuristák nem hivatkoztak Turnerre mint szellemi elődjükre. Pedig ha van a futuristák 1909-es kiáltványának elődje, az Turner 1844-ben készült festménye. Marinetti fogalmazványában az új társadalom és az új művészet sarkköve a dinamizmus

és a sebesség, a „*világ nagyszerű új szépsége*”. Esménye a kirobbanó energia, amit talán legtökéletesebben az autó fejez ki, „*a rohanó automobil, aminek motorját robbanó leheletű, kigyózó csövek díszítik... a felbőgő automobil, ami úgy száguld, mint a puskból kilőtt golyó, és szebb, mint a győzelem Szamothráki szobra*”.¹⁰ Műveikben a futuristák ezt az erőt, energiát, dinamizmust, lendületet és sebességet a kubisták által széttört, elemeire bontott világ részecskéinek átrendezésével kísérelték meg kifejezni. Az erővonalak mentén, a mozgás irányában összesűrűsödnek az alakok és a tárgyak mozaikszerű elemei, mint ha valami belső feszítőerő hatására forgásba jönnének, egy láthatatlan tengely perdítene őket szét, vagy kényszerítené egy meghatározott pálya követésére: körbe-körbe, spirálisan, sugárszerűen kilövellve. Az irányt a mozgás vektorainak elemzése szabja meg. Umberto Boccioni figurális ábrázolásaiban a rohanó ember útja, egy futballista lábának lendülete vagy a kerékpáros leszegett feje és előregöbülő válla, Giacomo Balla automobilsorozatában a jármű felugraszokódó előreszökkenése. Mert a futurista festészet nemcsak az emberben feszülő energiák himnusza, hanem a gépe is, a technikáé, amely megsokszorozza az emberi energiát: „*A kormányt megragadó ember dicséretét akarjuk zengeni, aki körpályáján robogva veti a földgolyóra szellemének lándzsáját.*” (Uo.) Az elszabadult erők összecsapása sem várat magára; Gino Severini festménye 1915-ből, az ÖSSZEÜTKÖZÉS, már a világháborúban egymással szembeszegülő hadseregek rombolását vetíti előre. A destruktív erő véráldozatot követel, és Európa csataterein, a háborús pusztulásban maga a futurizmus is megsemmisül.

A futuristák új emberének dinamizmusa nem tömegben vagy csoportban nyilvánul meg, hanem az egyénben. A háborút követő forradalmak azonban már a szervezett, a hatalomból részt követelő tömegek harcának zászlaja alatt zajlanak. Az erő szimbóluma átalakul: kardból kalapácsá, automobilból vörös mozdonyá. A mozdony a tömeget jelképezi, a népet, a munkásokat. A sebességtől ittas rohanás a föld körül, a vaspályán céltudatosan haladó, hatalmas erejű, de fegyelmezett, kordában tartott dinamizmussá zabolázódott. Bortnyik Sándor 1918-as VÖRÖS MOZDONY-a a szigorúan leegyszerűsített, ipari városképre utaló háttérsíkok középpontjában néz szembe velünk. Két lámpás szeme világít, kéményéből kékesfekete füst bodrozik. Még egy pillanat, és az előtte állókat lehengerli. Bortnyik erőteljes képe megalkuvás nélkül modern. Egy új ideológia, új társadalom kemény összegezése, a harcé, ami szolgálataiba állítja az energiát, a termelést, a gépet.

Meglepő, hogy a forradalom után kibontakozó fiatal szovjet művészet a gép szimbólumát alig alkalmazza. Még a propagandacélokat szolgáló festmény vagy kollázs is szívesebben támaszkodik a geometrikus formákra, hol a hegyesszögű háromszögek támadó optimizmusába, hol a magasba törő spirális feltartóztatatlanságába szublimálva eszmei mondanivalóját. A harcokat az építkezés kora követi; a művészet korábbi lendülete a konstruktivizmus mérleget, egyensúlyozó szerkezeteivel szelődül. Ugyanez a folyamat játszódik le akkor is, amikor a csatavesztés mindenhol menekülésre, emigrációba kényszeríti a forradalmak művészeit. Az első megkeseredett nyilatkozatok, a céltalanság, bizonytalanságérzet után jövőbe vetett hitük azonban újra előtör, kezdik megszervezni erőiket. A kassáki feljajdulást: „*Valaki felszaggatta előttiünk a célirányos síneket. És ma keresztútnál állunk. Látjuk ebben a zűrzavarban, amit a világháború és a be nem teljesedett forradalmak hagytak ránk, nem alaptalan félelemmel és neki szánt elkeseredéssel kérdezi a mai ember: Merre?, Hová?*”¹¹ – hamarosan felváltja a MA címlapján megjelenő új jelszó: „*Romboljatok, hogy építhessetek, és építsetek, hogy győzhessetek.*” Kassák egyik Bécsben készült képén (CÍM NÉLKÜL, 1922) ismét feltűnik a vörös mozdony. Mint

Bortnyik mozdonya, ez is szembenéz velünk, kék kéménye fölött a két stilizált füstvonal jelzi, hogy kazanja begyűjtva, mozgásban van. Mégis statikusnak tűnik. A nagy pontossággal egymás mellé rendezett mértani formák feldarabolják hatalmas tömbjét, a formákat keretező vastag fekete vonalak szigorúan megszabott helye, véglegessége megtöri erejét, semlegesíti dinamizmusát. A hangsúly áthelyeződött az építkezésre. Ugyanebben az évben Kassák az ÚJ MŰVÉSZEK KÖNYVÉ-ben már így fogalmaz: „*És ma látuk meg először az ember legyőzhetetlen erejét a New York-i felhőkarcolókban, a hegyeket evő viaduktokban, a prériket átszáguldó lokomotívokban, a vizek felett heverő hidakban, az ember húszötvetén átkukucskáló röntgengépekben, és mindenben, amik győzelmet jelentenek isten teremtményei fölött. Mit érne életünk, ha itt létünkkel nem adnánk pluszt a világhoz? És a piramis rop-pant kötömbje... után... az ember itt áll újra... Szellemében és izmaiban a teremtés leküzdhetetlen vágyával. A mi korunk a konstruktívizmus kora.*”¹² Fernand Léger már egyenesen a művészet vetélytársát látja a technikában, a művészt a mérnökben: „*Itt van a gyárilag előállított tárgy, a sokszínű, pontos, tiszta, önmagában szép tárgy; soha nem támadt még ilyen féltelmes versenytársa a művésznek. Élethalálharc ez: a helyzet tragikus – de milyen új is!*”¹³ Vásznaïn gépi elemeket alkalmaz, köröket, hengereket, geometrikus formákra lebontott gépi részeket, de ezek csupán a gépben rejlő erőt kísérlik meg szimbolizálni: „*Gép-alakzatokat találok ki, mint ahogy mások tájat festenek képzelet után... a gép számomra eszköz, hogy így keltsem fel az erő, a hatalom benyomását.*” (Uo.) És bár írásaiból sugárzik a meggyőződés, a meggyőződést közvetíteni hivatott vásznak mégis sterilek, bennük a gép dinamikája mozdulatlanságra ítéltetett.

Moholy-Nagy László a MA köré csoportosuló fiatal művészekkel indult, még Magyarországon, a háború utolsó éveiben. 1919 után külföldre kényszerül, és először Kassákkal dolgozik együtt Bécsben. A megújult MÁ-nak munkatársa, az ÚJ MŰVÉSZEK KÖNYVÉ-nek társszerzője, bár 1920-tól már Berlinben él. Munkásságát sokáig meghatározza a Kassák-kör hatása, a kassáki ideológia, az aktivizmus lendülete, a technika domináns szerepe, majd a szerkesztés fegyelme, a képarchitektúra szükségszerű mérlegetése és pontossága. Kezdő, körkörös vonalvezetésre épülő rajzait hamar felváltják a vasszerkezetek kemény, merev formái, az emberi alakot, a táj lankáit az építmények: pillérek, hidak, vasutak. 1919-ben festi nagy vásznát, a Hidak-at. Erős színek: sárgák, kékek, pirosak, zöldek mezőkre szaggatják szét a kép középső részét. A mezők félkör alakú határvonalai és a hidak korlátjainak íve megerősítik a látszatot, hogy a síkok forognak, de a mozgás szétszórt, az utak, a hidak pillérei különböző irányba mutatnak, és a hídon áthaladó gépkocsi és szerelvény más és más irányba tart, túl a vászon kerekein. Ez még az aktivizmus dinamikája. Egy évvel később készült el a NAGY VASÚT KÉP. A vasutat már csak a villanypóznák kiemelt egyenesei és a villanydrótok piros-fekete vonalai jelzik. Az absztrakció átvette a vezető szerepet, a síkok viszonya: összeilleszkedésük, egymásra csúszásuk és a közöttük lévő tér kitöltése a lényeg. Csupán a szétrepülő számok és betűk visznek valami felelőtlen irracionalizmust a szigorúan kimért rendbe. Következetes viszont a két képben a technika középpontba helyezése. Moholy-Nagy osztja Kassák véleményét, miszerint a művész feladata, hogy kapcsolatot teremtsen gép és ember között, hogy bizonyítsa egymásrautaltságukat.

Ezt a gondolatot fejleszti tovább Moholy-Nagy a Bauhausban, ahol Gropius meghívására 1923 és 1928 között tanárként működik. Gropius is a *Gesamtkunstwerk* szellemét akarta feléleszteni, de nem a múlt felé fordulva, hanem a XX. század lehetőségeinek és követelményeinek figyelembevételével. Nem kézműveseket akart nevelni, ha-

nem ipari formatervezőket, akik esztétikájának az alapja a kor életmódjának megfelelő épületek, lakberendezések, használati tárgyak létrehozása a modern anyagok és eljárások felhasználásával. Moholy-Nagy a fémmegmunkálás műhelyét vezette, és tanítványaival a különböző anyagok dinamikus kölcsönhatásából felépített egyensúly merész szerkezeteit kísérletezte ki. Őt magát azonban már ekkor egyre inkább a fény foglalkoztatta, a fény természete, változtathatósága, minősége, felhasználása. Fényképezni kezd, kísérletező filmeket készít. Közben egy gépen dolgozik, amit később legjelentősebb művének tartott, a FÉNYGÉP-en. A közel tíz évig készült FÉNYGÉP háromdimenziós, meglehetősen bonyolult szerkezet, amelynek megtervezéséhez és kivitelezéséhez segítségért fordult az AEG cég elektromérnökeihez is. A gép embermagasságú, anyaga fényesen csillogó króm és üveg. Elemei: rudak, hajlított drótok és különböző méretű átluggatott korongok. Míg ezek az alkatrészek külön-külön mind mozgásba jönnek, a szerkezetben elrejtett és beprogramozott hetven villanykörte megvilágítja őket. A felvillanó fények, visszatükröződésük a rudakon és lemezeken vagy áthatolásuk a lassan forgó korongokon és a falra kivetített folytonosan változó hármas árnyék – két homályos és egy éles – lenyűgöző, varázslatos fényjátékot eredményez. Ezt filmen is rögzítette Moholy-Nagy mint FÉNYJÁTÉK: FEKETE, FEHÉR, SZÜRKE. Feleségének, Sibylnek először a filmet mutatta meg és csak utána a FÉNYGÉP-et. Visszaemlékezéseiben Sibyl így írja le találkozását a géppel: „*A műhely közepén állt a konstrukció – félig szobor, félig gép –, króm, üveg, drót és rudak kombinációja, amelyben felismertem a FÉNYJÁTÉK elemeit. Amint lassan körbeforgott, a láthatatlan villanykörtekből fény villant fel, majd kialudt, hatalmas árnyékokat vetve a falakra és a mennyezetre. »Gyönyörű«, mondtam elhaló lélegzettel. »Csodálatos. Majdnem olyan szép« – és hirtelen megértettem a művészi elképzelés és a megvalósítás közötti különbséget – »mint a film.«*”¹⁴ A FÉNYGÉP többszörös műalkotás. A szerkezet maga kinetikus szobor, és a kivetített fényjáték: művészi árnyékkép a falon. És műalkotás a film is, mely nemcsak a fényjátékot rögzíti, hanem a program átszerkesztésével sűrítettebb, változatosabb, drámaibb hatást ér el, bár a fény forrását, a gépet már nem látjuk. Moholy-Nagy szerint a művészet nem redukálható egyetlen elemre vagy tárgyra; a művészet az elemek összessége és kölcsönhatásuk folyamatossága: cselekmény, színjáték, amiből újabb és újabb vizuális élmény születik. A művészet elemei a tér, a fény, a mozgás és az idő. Az egymáshoz való viszonyukban rejlő lehetőségek kiaknázása sokszor csak a modern technológia segítségével lehetséges. Így a gép a művészetben nemcsak mint szimbólum jelenik meg, hanem annak szerves része, mozgatóereje. A művész feladata pedig nem a világ megosztottságának tükrözése, hanem egységének megteremtése. Mikor 1939-ben a chicagói *Új Bauhaust* mint *School of Design*-t akarja feléleszteni, a szétküldött körlevélben feladatát így jelöli ki: „*Egy független, megbízható nevelőközpont magvat kell kialakítani, ahol a művészet, a tudomány és a technika alkotó módon kapcsolódik össze.*”¹⁵ Ez teremti meg a művészetben a teljes világkép kialakításának lehetőségét.

Schöffner Miklósról kétségtelenül hatott Moholy-Nagy FÉNYGÉP-e, amikor 1961-ben megtervezte az első FÉNYTORONY-t Liège-ben. 1973-ban építtette fel a párizsit, melynek arányai imponálók: 307 méter magas, 59 méter széles, 114 vízszintes kar mozgatható szerkezetében, 14 görbe és 263 egyéb tükör veri vissza a 2085 elektronikus villanó, 2250 mozdulatlan és 40 tengerészeti fényszóró és 24 lézer által kibocsátott fényt. Működése a kibernetika elvére épült. Schöffner tornyaiban folyamatosan működik a hatás-visszahatás információs rendszere, az elsődleges impulzus továbbítása, a továbbadás ellenőrzése, majd a rá érkező visszajelzés. A nyitott rendszerek viselkedését a foly-

tonos változás jellemzi. Így a kibernetikus fénytorony sem előre meghatározott program által kijelölt mozgássort és fényjátékot ad elő, hanem érzékenyen reagál környezetére. Működését befolyásolja az időjárás, a világosság és sötétség, a hanghatások, az őt körülvevő tömeg, sőt az érzékenységi fokától függően egyes ember elhelyezkedése is, ezzel megteremtve a gép és az ember szimbiózisát, harmonikus egységét. Schöffert egyes kritikusai megtámadták, hogy művészet helyett „szabadidőközpontokat”, munka utáni felüdülést szolgáló „esztétikus fürdőt” hozott létre. Lehet, hogy a mamut alkotások részben „*a modern ipari társadalom széttöredezettségét és embertelenségét önámító romantikával leplezik*”, de a gigantikus fényjátékban van valami heroikus, elkápráztató, optimizmust keltő és szórakoztató rácsodálkozás a modern technika leleményei segítségével létrehozott szuperlátványra.

A modern technológia és a művészet egységét a legmeggyőzőbben Kepes György teremtette meg. Szinte nem is meglepő, hogy Kepes is Kassák iskolájában ért művész-szé, 1928–30-ig a Munka-körhöz tartozott, onnét megy át Moholy-Nagy meghívására Berlinbe, majd később vele együtt Londonba. 1937-ben részt vesz a chicagói *Új Bauhaus* megalapításában, ahol a Fény- és Színosztály vezetője lesz. 1945-től a Massachusetts Institute of Technology tanára, létrehozza a *Center for Advanced Visual Studies*, amelynek keretében a tudós, mérnök és művész együtt kutat, dolgozik és alkot. 1944-től jelennek meg a művészképzéshez alapvető fontosságú könyvei, melyekben korunk tudományának, felfedezéseinek, filozófiájának, technológiájának és művészetének lehetséges metszőpontjait és kölcsönhatását térképezi fel. Fogadtatásuk kezdetben nem volt egyértelmű; néhány kritikus szerint ugyanis ezek összeegyeztethetetlen fogalmak. Pedig Kepes nagyszerű példákkal illusztrálja a világ jelenségeinek olykor egészen meglepő egységét: „*A magától értetődő világot, amit nagyjából a látás, hallás, ízlelés és tapintás útján ismerünk, össze lehet kapcsolni a tudományos műszerek által feltárt titokzatos, nem észlelhető világgal. Ha egyszerre szemléljük a folyótorkolatok légi felvételeit, az úthálózatok térképét, madarak tollát, páfrányok levelét, a szétágazó véreket, idegcsomókat, kristályok elektronikus mikrografikáit vagy az elektromos kisüléseknek a fák ágazatára emlékeztető mintáit, akkor látjuk, hogy ezek mind összefüggenek, bár merőben más az eredetük, lelőhelyük és arányaik. Formáik hasonlósága azonban mégsem véletlen: mindegyik az energia összesűrűsödésének és kisugárzásának mintája, tehát hasonló folyamatok által létrehozott hasonló formák*”¹⁶ – írja *A MŰVÉSZET ÉS TUDOMÁNY ÚJ TÁJKÉPEI* című, 1956-ban megjelent könyvében.

A totális világgép újfajta gondolkodást igényel, amely egyben a kitágult, gazdag képi világ forrása is. A kutató, amikor a világ teljesebb megismerésére törekszik, újabb és újabb energiaforrásokat fedez fel, új törvényekre bukkan, és új folyamatokat ír le. A tudományos kutatás rendszeres, fegyelmezett, célratörő és ma már a legtöbbször kutatócsoportok közös munkájának gyümölcse. A tudomány dolga a felfedezés, a tudás kitágítása, a *know what* – tudni, hogy mi micsoda. A technika a tudományos eredmények felhasználása gyakorlati célokra, a *know how* – tudni, hogy mire, hogyan. A művészet intuitív, érzelmi töltetű, látnoki, a lét értelmének tudománya, a *know why* – tudni, hogy miért. Korunk művészeinek feladata, hogy a tudomány felfedezéseit, a technológia vívmányait az emberi léttel a legmagasabb szinten kapcsolja össze. Ez a kapcsolatteremtés visszahat a tudományra és technológiára; a művészet vizuális ábrázolása új inspirációt nyújthat a tudósoknak és a mérnöknek: „*A művészet a meglátás új eszköztárával segítheti a tudományt. A tudós és a művész karöltve új vizuális nyelvezetet dolgozhat ki*” – írja Kepes. (I. m. 260. o.)

Az MIT Központ programja a tudomány és a művészet kölcsönhatásán túl a társadalom, valamint az egyén és a művészet közvetlen kapcsolatára is kitér. Ahogy az új művészet a környezet szerves részévé válik, a néző a technikai megoldások interaktív lehetőségeit kihasználva nem passzív, hanem cselekvő résztvevője lesz a művészi alkotásnak: „...a művészetnek el kell fogadnia, hogy a néző oly mértékben váljon részévé a műnek, hogy kettejük párbeszéde eggyé hangolódjon”.¹⁷ A hatvanas években az USA-ban egymás után nyíltak meg az *Exploratóriumok*, melyeket talán az „együtt felfedezés laboratóriumának” lehetne fordítani. Az *Exploratórium* a legújabb tudományos eredmények ötletesen nevelő szándékú bemutatása, játszva tanítás. A kiállításokon sokszor műalkotások is helyet kaptak, köztük az MIT Központ munkacsoportjának nem egy műve. Kepes György egyik legmegkapóbb alkotását, az 1972-ben készült LÁNGKERT-et (FLAME ORCHARD: SOUND ANIMATED FLAMES) a San Franciscó-i *Exploratórium*ban, az MIT Multiple Interaction Team kiállításának keretében lehetett megtekinteni. A LÁNGKERT műszaki szempontból gép, szerkezeti leírását műszaki pontossággal szükséges megadni. A mű maga azonban személyes, intim, megindító, feledhetetlen vizuális művészi élmény.

A LÁNGKERT három darab két méter hosszú és tíz centiméter átmérőjű, mindkét végén zárt cső, gázzal megtöltve. A gáz negyven lyukon áramlik ki a csövekből, meggyújtva negyven apró lángnyelvecske. A csövekben elhelyezett magnetofon membránja hanghatásokra rezgésbe jön, és megváltoztatja a gáz áramlásának erősségét és irányát: így a lángok nagysága, mozgása, lobogása folyton változik. Az összehatás lebilincselő; az elsötétített termet csupán a LÁNGKERT fénye világítja meg. Különös, mély, bűgő hang hallatszlik, a tenger morajához, a szél zúgásához hasonló monoton, ősi melódia. A lángok tánca, vibrálásuk, felerősödésük, irányváltoztatásuk, kilobbanásuk, majd hirtelen felszökkenő kiegyenesedésük a legtöbb kinetikus műalkotás hatását felülmúlja, mert bármennyire tudatában vagyunk is a mozgást előidéző gépi szerkezet működésének, a LÁNGKERT önálló, élő természeti jelenségnek tűnik. A látogató hamar felismeri, hogy az ő hangja, mozgása, sőt lélegzése is befolyásolja a lángok táncát, a magnetofon ugyanis felfogja a legkisebb neszt is. Így válik a néző egy csodálatos, meghitt, a tudat mélyén őrzött szertartás részesévé. Együtt játszás ez is, mint a játék Tinguely kacagató szobor-gépeivel, de itt a nevetés elnémul. Itt nem a megismerhetlentől való félelmet rejtjük csúfolódás mögé, hanem a tűz ősi misztikumában osztozunk. Kepest a tűz varázsa ejtette rabul; a LÁNGKERT-hez fűzött kommentárjában elmondja, hogy a lángok alakzatairól úgy álmodott, mintha agyagból gyúrta, formálta volna őket. Mert „a modern ember erős érzelmi reagálása a fellobbanó gyertyalángra vagy a kandalló lángnyelveinek színesztétikus táncára mélyebb gyökerekből táplálkozik, mint a múlt iránt érzett egyszerű nosztalgia. A lángok örökké változó, szabad, gazdag játéka különleges jelentőséget nyer annak az embernek a szemében, aki bezárt térben, szigorúan beosztott napirend szerint él, mesterséges világlátás hideg fényében. A lángok a rég elfelejtett ősi titkokhoz vezetnek vissza bennünket, amikor az érzékek széles spektrumát egyetlen élő gyújtópontba sűrítik össze, egy pillanat crescendojába”.¹⁸

Kepes szerint korunk művészeinek egyszerre Antaiosznak és Daidalosznak kell lennie: mint a görög mitológia legendás ügyességű kézművészeinek, Daidalosznak, szorgosan kutatnia kell a tudóssal és építkeznie a mérnökkel, hogy mesterművével meghódítsa a földet, és a napba repüljön, de mint Antaiosznak, ereje megújításához a földet kell érintenie, hogy ne szakadjon el a múlttól, a hagyományoktól, hogy képviselje az emberi tudat folytonosságát. A modern ember világképét és életformáját egyformán meghatározza a személyes élmény és az ürrepülés, az irracionális érzelmek és a

számítógép, az atomreaktorok működési elvének ismerete és az ihlet titokzatos terem-
tőereje. A szétöredezett, egymástól egyre inkább elkülönülő tudatszilánkok össze-
illesztésére szüksége van az emberiségnek. A művésznek, ha a világ egységét akarja
művében felmutatni, egész embernek kell maradnia. Ki kell lépnie a hagyományos
esztétika szűk kereteiből, és el kell fogadnia a tudomány és technológia felkínálta le-
hetőségeket. Ha a legbensőbb emberit össze tudja ötvözni a valósággal, a látomást a
lehetséggel, művében fel tudja mutatni a jövőt.

(A KNEM [Katolikus Magyar Egyetemi Mozgalom] londoni, 1983. május 26-i összejövetelén, illetve
a hollandiai Mikes Kelemen Kör Tanulmányi Napjain [1984. szeptember] elhangzott előadás kibővített
szövege.)

Jegyzetek

1. Kivonat Jean Tinguely nyilatkozatából. *National Zeitung*, Basel, 1967. október 13. Idézi: Hultén, K. G. Pontus: JEAN TINGUELY: „MÉTA”. 1975. 326. o.
2. Beszélgetés Richard Hamiltonnal. *Arts Yearbook* (N. Y.), 8. köt., 1965. 163. o. Idézi: Schneede, Uwe: PAOLOZZI. 1970. 19. o.
3. Karátson Gábor: ÍGY ÉLT LEONARDO DA VINCI. Bratislava, 1978. 123. o.
4. Clark, Kenneth: LEONARDO DA VINCI. Budapest, 1982. 55. o.
5. Idézi: Davis, Douglas: ART AND THE FUTURE. 1973. 36. o.
6. HARASZTY '77. In: *Az István király Múzeum Közleményei*. D sorozat, 117. szám, 1977 (számolatlan).
7. Harasztý István: ÖNMAGÁRÓL. In: Harasztý István: RETROSPEKTÍV KIÁLLÍTÁS. Műcsarnok, 1998. 113. o.
8. Pol Bury szobrairól lásd: Czigány Magda: MEGTERVEZETT BIZONYTALANSÁG. In: *ÚÓ: NÉZŐ A KÉPBE*. London, 1973. 109–113. o.
9. Frank János: HARASZTY ISTVÁN. 1993. 24–26. o.
10. Marinetti, Filippo Tommaso: FUTURISTA MANIFESTUM. In: *Le Figaro*, Paris, 1909. február 20.
11. In: *MA*, VII, 5–6. sz., 1922. május 1.
12. Kassák Lajos, Moholy-Nagy László: ÚJ MŰVÉSZEK KÖNYVE. 1922. Idézi: Bori Imre, Körner Éva: KASSÁK IRODALMA ÉS FESTÉSZETE. 1967. 178. o.
13. Léger, Fernand: A GÉP ESZTÉTIKÁJA: A MÉRTANI REND ÉS AZ IGAZSÁG. 1976. 57. o.
14. Moholy-Nagy, Sibyl: MOHOLY-NAGY: EXPERIMENT IN TOTALITY. 1969. 64. o.
15. Idézi: Moholy-Nagy, Sibyl: i. m. 166. o.
16. Kepes, Gyorgy: THE NEW LANDSCAPE IN ART AND SCIENCE. 1956. 260. o.
17. Idézi: Massachusetts Institute of Technology: GYORGY KEPES: THE MIT YEARS 1945–1977. 1978. 13. o.
18. Idézi: Massachusetts Institute of Technology, Center for Advanced Visual Studies: MULTIPLE INTERACTION. [1973.] (Számolatlan.)

Batár Attila

HÁROM PÁRIZSI TÉR

A terek városukra jellemző formációk. Bár minden tér sajátosan egyéni, mégis könnyen felfedezhetőek azok a közös jegyek, amelyek egy-egy város tereit – így a legtöbb párizsit is – megkülönböztetik más városi terek jellegzetességeitől. Egyes párizsi terek – mint például az Étoile, a Place des Vosges vagy a Place Vendôme – elrendezésük, szerepük, objektumaik alapján városuk szimbólumaivá váltak. A párizsiakat két, egymásnak ellentmondó tényező határozta meg: egyfelől a racionalista gondolkodásmód, amely e tereket rendkívül szabályosra komponálta, másfelől a lakosság szerteágazó aktivitása, amely összekuszálta és tarkította e terek rendjét.

Párizs építőinek racionalizmusa minden részletre kiterjedő geometriai szerkesztési elvet alkalmazott. Középen rendszerint szobor, oszlop, emlékmű, kiemelkedő objektum áll – körülötte sorban lámpák, fák, rudak. A rend még ott is érvényesül, ahol a tér központját elfoglaló objektum körül, mint a földre fektetett óriáskerék, úgy kering a forgalom. E terek nem a véletlen termékei, nem a középkori városszerkezet túlélői, még akkor sem, ha eredetük visszavezethető a múltba. Már a Haussmann előtti időkből valók is felülről a városra kényszerített megoldások voltak. Hol a királyi udvar, hol egy-egy kiváltságos egyházi főméltóság vagy éppen a városi vezetés érdekei határozták meg szerepüket és karakterüket. Ennek megfelelően reprezentálják a tereket körülvevő impozáns épületek vagy paloták a megrendelők elegáns, kicifrázott vagy éppen nemesen egyszerű ízlését. A milió legtöbbször, még a szerény terek esetében is, nagy hatású.

Másfelől a párizsi terek – még inkább, mint más városokban – az emberi találkozássok színhelyei. Agorák, de sajátos módon. A párizsiak megszállják a rend tereit, úgy, hogy a nap bármely időszakában a legkülönbözőbb tevékenységeknek lehessenek az otthonaik. A tér huszonnégy órán át működik, és a „flâneur”-öké. Még akkor is, ha hidegben, esőben vagy forró napsütésben kávéházak üvegburkaiba kell is visszahúzódnunk a lakosoknak. A tereken a tárgyak absztrakt geometriája és az emberek kavargása, a sétálók és az autóforgalom konfliktusokat teremt. A konfliktusok gyakran kompromisszummal végződnek, mint ahogy a hatóság a terek vasdárdákkal védett belső parkjából a nap bizonyos szakaszában, de csak egy bizonyos időre kizárja a lakosságot. A kompromisszum stabilizál, de állapot helyett mégis inkább folyamatról kell beszélünk, s ezen belül egy-egy stációról, ahogy a szüntelenül alakuló téren cserélődnek az üzletek, bár épül a kávéház helyett, mások lakják a házakat, átalakítják a járdaszegélyeket, ültetik a fákat, s szabályozzák a parkolást. A folyamat fázisai során változik a tér egyszer nyugodtabb, máskor mozgalmasabb miliője.

Az itt közölt három írás egy párizsi terekről készülő könyv három kiragadott példája. Mind a három tér geometriája – nagy méretkülönbségekkel – azonos szerkesztési elven, a tengelyre felhúzott négyszögön alapul. Jellegük az intimtől a nagyvonalúan pompázóig ugyancsak eltérő. Eredetüket nézve is mások: hol a királyi spekulációs törekvése, hol a pompát szerető főpap igényeinek kielégítése, hol a vásári feltételek megteremtése volt a mozgatóerő. Így egyéniék s mégis jellegzetesen párizsiak a terek.

1

Rue de Furstemberg

A Furstemberg „tér” tulajdonképpen utca. Hivatalosan is így szerepel, az utcablán is az olvasható, hogy „rue”. Mégis mindenki „place”-t mond, legalábbis ezt gondolja. A félrevezetés érthető, hiszen a rue Furstemberg hírneve éppen az utca közbülső, térszerű kiszélesedéséből adódik. Ez a miniatűr négyzet arányainak és néhány disztíngvált alkotóelemének köszönhetően felejthetetlen élmény a látogatóknak. Sokak szerint Párizs legkedvesebb, sőt legszebb tere. Ismerői mind egyetértenek abban, hogy a rue Furstemberg a legszebb párizsi terek közül a legbensőségesebb.

Első párizsi tartózkodásom alkalmával városnéző sétára kapacitáltak. Egy barátom meg akarta mutatni kedvenc helyeit, így került sor a rue Furstembergre. Már csak lépések választottak el a helytől, amikor barátom megállított. Baj van, mondta, nem a megfelelő irányból közelítettünk. Megígértette velem, hogy csukva tartom a szemem mindaddig, amíg át nem érünk a tér átellenes oldalára. Szavamat tartva érkezünk a tér mögé, ahol jelt adott a visszapillantásra. Este volt, égtek a lámpák, és a látvány lenyűgözőtt. Az emberi lépték, a gondosan kiválasztott néhány objektum kedves együttese, a lombos fák árnyéka, a sejtelmes fény, a parányi tér intimitása megfogott. Azóta magam is vallom, hogy ez az utca Párizs legkedvesebb, legbájosabb intim tere.

Evek múlva Párizsba visszatérve újra felkerestem az utcát. A térhez érve elbizonytalanodtam, melyik lehetett a „helyes” nézőpont. Próbálkoztam innen is, onnan is, és képtelen voltam rájönni, hogy barátom melyik megközelítést tartotta ideálisnak annak idején. Ahogy az utca különböző végpontjaiból újra és újra elindultam, megértettem, hogy ebben az esetben nincs kedvezőbb vagy előnytelenebb megközelítés, „szebb” vagy „csúnyább” látvány, hanem különböző értékítéletekből kiindulva minősíthető kedvezőbbnek az egyik vagy a másik kép, megközelítés. A közelítő szempontja perdöntő.

Alaposabb szemrevételezés után kiderül, hogy az utcát a tér két egyenlőtlen hosszúságú részre metszi. Az utca keresztengelye nem szimmetrikusan helyezkedik el. A részletek és az arányok a két utcaszakaszban nem egymás megfelelői, s az elenyészőnek tűnő kis eltérések jelentős mértékben változtatják meg az utca/tér egészének jellegét. Ezek a különbségek olyan mértékben módosítják percepcióinkat, hogy az az érzésünk: kétfelől érkeve két különböző karakterű utcába léptünk be. Módosul a kép, mert a felemás hosszúságú útszakaszok szélességei is különbözők. A keskenyebb útszakasz a hosszabb, a rövidebb pedig szélesebb. Ráadásul az utca lejtős, és ha észak felől, a hosszabb útszakaszon indulunk el, akkor emelkedve közelítünk a tér felé. Az elnyújtott és összenyomott, felfelé tartó utca alkotóelemei azt a benyomást keltik, mintha a közbülső tér tőlünk messzebb feküdne, mint ahogy valójában. A hosszabb bevezetés távlatot ad. A perspektíva módosító hatására nagyvonalúbbá válik a kép.

E három egymást erősítő tényezőhöz hozzájárulnak a belépéskor magunkkal hozott emlékek is. Nem mindegy, milyen környezetből érkezünk, és mit láttunk előtte. Északról, a rue Jacob felől belépve a hétköznapi Párizs sűrű városi rengetegének és a szűk bérházutcáknak a miliójét hozzuk magunkkal. Az enyhén görbülő rue Jacob mentén a XIX. század első feléből való egyszerű, mértéktartó lakóházak sorakoznak. Innen közelítve, a rue Furstemberg hosszabb szakaszában hasonló méretű, jellegű és életkorú házakat találunk. Az épületek öt-hat szintesek, a földszinten üzletek, fölöttük lakások. A homlokzatok hasonlósága – magasság, ritmus, arányok, osztások, vakolatarchitektúra, díszítés, színek – az utca egyöntetűségéhez járul hozzá. Ez a folytonosság még inkább meghosszabbítja a bevezető útszakaszt, látszatra. Ezen a hosszabb úton, úgy tűnik, lassabban jutunk el a főélményhez, a térhez.

Utunkat folytatva – a teret követő rövidebb és szélesebb útszakaszból közelítve – hirtelen ugrik elénk utunk végén a befejezés: a keresztbe álló utca és szemben velünk a palota. Ettől a palotát, ezt a háromszintes, manzárdos, nagy léptékű egyházi épületet még jelentősebbnek látjuk. A palota előkelő jellegét díszes kivitele fokozza. A magas, hosszúra nyújtott ablakokkal megbontott reneszánsz homlokzat, a kőkvaderekből kirakott függőlegesek és horizontálisok (ablakkávák, párkányok), a köztes téglaberakások, a palota keleti sarkán álló rizalit/torony, a manzárdablakok gazdag tetőjátéka és az épület hármasszínkombinációja – a piros, a fehér és a tetőpala kékesfeketéje – mind méltóságot sugároz. A palotát a Place des Vosges királyi épületeinek stílusában építették. Egyházi épületnek, a bíboros palotájának készült, ma a parókia könyvtárának és az Institut Catholique de Paris-nak ad szállást.

Az utcának ezt a befejezését nem egyedül e palota fémjelzi, hiszen a környező épületek is a rue Jacobtól eltérő jellegűek. Valamikor az egész terület a Saint-Germain-apátságához tartozott – a fennmaradt nyomok, töredékek ma is e múltra utalnak. A szomszédos egyházi épületek mögött és fölött mindenünnen jól látható Saint-Germain templomának kimagasló, zömök tornya. Mindezek együttesen ünnepélyessé tesz a déli lezárást. A párizsi hétköznapok világát elhagyva átlépünk a város elegáns környezetébe. Az utca emelkedése is arra kényszerít, hogy föltekintsünk az utcavégi látványra. A felnézés tiszteletet ébreszt, emelkedettséget érzünk. Aki ezt a felemelő élményt akarja átélni, ezt a megközelítést fogja választani.

Aki viszont megfordítva, a rue de l'Abbaye felől indul el, s lefelé haladva a háta mögött hagyja a palotát, annak az első úttól eltérő élményben lesz része. A szélesebb utca már az első pillanatban teljes rálátást biztosít a térre, s a rövid útszakaszban azonnal elénk tárul a komplex kép. Úgy tűnik, nincs is bevezető út, a tér a palotához tartozó előtérré válik. Annak is épült. A rövid bevezetés révén a kurta utca két oldalán sorakozó házak sem vonják el a figyelmünket a főeseménytől. Nem is vesszük észre a két oldal egymástól eltérő házait, a behemót épületet balról és a töredékes házat jobbról. Előttünk a tér bája minden más látványt maga alá gyűrve dominál. Ahogy közelítünk, úgy szívhatjuk be tüstént a tér minden finomságát. Az ellenkező irányból elindulva a tér – félig takartan – még csak sejtette azt, amit magában rejtve hordoz, ez utóbbi esetben viszont már az első pillanattól kezdve elénk tárja minden vonzó vonását. Az árnyalatnyi eltérések eredményeképpen az utca és a tér esetében egyaránt visszajára fordul az élmény.

Tovább folytatva utunkat – az enyhe lejtőn, a tér mögötti szűkebb, de hosszabb útszakaszra áttérve – a ritmusosan ismétlődő városi házak mentén, az utca visszavezet a megszokott mindennapi párizsi életbe. Mindezeknek köszönhetően az, aki az ünnepélyes, nagyvonalú környezetet helyett a csendes, hétköznapi, urbánus világot kedveli, erre a megközelítésre fog szavazni.

Az utcát elsősorban a tér miatt keresik fel. Mitől ilyen vonzó, miben áll varázsa? Először rendkívül szerény méretét, emberi léptékét (600 m²) említhetnénk, hiszen a kiterjedt, kimerítő párizsi terek mellett ez parányi ékkő. Különös meglepetés azok számára, akik útikalauz nélkül járják a várost, és véletlenül bukkannak rá, váratlan fordulat a körengetegben. A tér önmagában is kedves, de még inkább az, ha a környezet nagyszabású létesítményeivel, dübörgő, forgalmi ütőereivel vetjük össze. Gondoljunk a szomszédos boulevard Saint-Germainre, a Saint-Germain-des-Prés templomára vagy a közeli Szajnára. Másfelől viszont a város sűrű hálózatú, szoros utcanegyedében találunk rá. Ebben a környezetben valóságos oázis ez az elbújtatott tér.

Intimitása azonban nem csupán a méreteiből adódik. Az alapterület és a határos épületek kiegyensúlyozott aránya ugyanolyan fontos, meghittséget teremtő tényező. Az épületmagasságok és a térszélességek nagyjából megegyeznek. A házak elég magasak ahhoz, hogy a közrezárt területet összeszorítanak, a járókélokot agyonnyomják. A falak barátságosan körülvesznek, -ölelnek, miközben nem engedik elillanni a tér békés atmoszféráját. A tér kerületén az öt-hat szintesek mellé két egyemeletes is felsorakozik. A háztetőknek ez az ugrálása mégsem csorbítja a tér egyöntetűségét, az alacsony épületek fölött a mögöttes házak magasabb tömegei, ágaskodó tetői kordont húznak a tér köré. Bár a homlokzatok részletei eltérnek egymástól, és a színek is mások, a különbség mégsem jelentős, mert a falsíkok motívumait elhomályosító fák lombjai saját ritmusukat festik a falakra. Mindezek következtében a tér kerülete is egybehangolt.

Az utca folytonosságát megszakító tér legfőbb ékessége az egy lépcsőfokkal megemelt, központi helyet elfoglaló járdasziget és rajta a néhány vertikálisból álló csoportsziluett. Ennek a belső szigetnek a formája körhöz hasonluló sokszög, amelyet köröskörül út övez. Az utcahurkot újabb járda követi, amely a periférián, a felsorakozó házak mentén már négyzetté módosul. A pihenősziget négy „sarkát” négy magnóliafa pontozza. A fák átlóinak metszéspontjában négyágú lámpaoszlop uralja a centrumot. Az oszlop öt lámpája közül négynek a tengelye a fák közötti felezőpontokat metszi, míg az ötödik az ég felé fordul. A fák között, a járdaszigeten alacsony kerékvető ütközők vannak. A „kör” bezárul. A tér titkát éppen ennek a néhány gondosan kiválasztott elemnek a csoportosítása, a komponensek egyszerre szabályos és játékos ritmusa és a térfallal való összecsengése képezi.

A fák és a lámpakarok száma, illetve arányos, áttekinthető elhelyezkedése a természetnek és a mesterségesnek olyan harmóniáját sugallja, hogy a téren nyugalom árad szét. Ezek a középre komponált elemek a teret mintha összéb zsurgítanák, holott nem állnak egymás mellett olyan sűrűn, hogy velük együtt ne tudná a szemközti házakat is befogni. Ezáltal egyszerre tűnik ez a tér koncentrálnak és levegősnek.

A teret határoló falak ezzel a csokorba gyűjtött középső „szobor”-együttessel közösen adják meg a tér karakterét. A tetők meredekjei a homlokzat falsíkját követve leessenek az utca szintjére, hogy azután újra felmagasodjanak a fák törzsein, lombzatain keresztül. A lombok odafönt érnek össze, így a fák közt, a messzeségben megjelenik az ég. Tekintetünk a szinuszgörbe útján haladva ér fel a magasba. Az égboltról visszatérve, különösen sötétedéskor, a szem megakad az öt fényforráson, a lámpaburkokon, majd a tekintet lekúszik a lámpaoszlop törzsén, és visszatér a járdára, ahol megpihen. Így teljes a kép. Ezzel a hullámzással, szemtáncsal együtt emelkedünk, süllyedünk, libbenünk magunk is. A centrális elemek fölényének és a kétszeres szimmetriatengelynek köszönhetően a centrum körül forgunk. Középen a sziluett magához vonz – nézőből résztvevővé válunk.

Az utca kialakítását megelőzően a környék a Saint-Germain-des-Prés-apátságához tartozott. Az előtörténet 558-ban, a Saint-Vincent és Sainte-Croix néven ismert apátság felszentelésével kezdődött. Nevét – alapítója, Párizs püspöke után – 754-ben Saint-Germainre változtatták. A ma is fennmaradt templom (a torony, a főhajó, a kereszt- és mellékhajók), valamint a monostor építését 1000 körül kezdték el román stílusban, majd fokozatosan egészítették ki gótikus, sőt reneszánsz épületrészekkel. A XIII. században Pierre de Montreuil építésze nevéhez fűződik az apátság többi épülete: a kápolna (a mai rue l'Abbaye 6. szám alatt), a kolostor ebédlőterme, hálóterme, gyűlésterme és a kerengő (1239–1255).

1210-ben, Fülöp-Ágost idején, Párizst védősáncokkal vették körül. A városfal helyét úgy húzták meg, hogy az apátság a határon kívülre került, és önálló településnek számított. A városnak az apátság felé néző kapuja a mai rue Saint-André-des-Arts és a rue Mazarine találkozási pontjára esett. A kaput 1350-ben Buciról, a parlament elnökéről nevezték el. A meglévő városfalakat V. Károly 1368-tól kezdve tovább erősítette, ám bár rendeletében az apátságot arra kötelezte, hogy az maga gondoskodjék saját védőövezetéről. Az apátság körülzárt területe nagyjából a mai l'Échaudé, Gozlin, Saint-Benoît, Jacob utcák közé esett. A XVII. században az apátság további fejlesztésére került sor. Charles de Bourbon kardinális, aki a királyi trón egyik aspiránsa volt, 1586-ban elrendelte az apát palotájának a felépítését (a rue l'Abbaye 3., 5. és 7. szám alatt). Ma is ez a nagyszabású, előkelő palota zárja le a rue Furstemberget az utca déli végén.

A palota építésével egy időben a főhomlokzat előtti teret, úgynevezett „cour d'honneur”-t képezték ki. Egon de Fürstenberg kardinális – aki egyben Strasbourg püspöke és Saint-Germain-des-Prés apátja volt – ezt a területet alakította át 1699-ben, de a régi díszudvar helyére a róla elnevezett utca/tér került. A területet annak idején lakóházak, illetve istállók és kocsiszínek vették körül (utóbbiak nyomai a 6-os és 8-as számú házak udvarában ma is felismerhetők). 1794-ben a rue l'Abbaye-i kápolna és rectorium felrobbant, majd leégett, s helyükre a XIX. századból való lakóházak kerültek (a kápolna utóda később, 1901-ben épült fel). Ugyancsak az 1699-es évben alakították ki a rue Cardinale-t, a rue Furstemberg mellékutcáját. Ezzel egyidejűleg a környék épületei is kicserélődtek. Az utcák azonban – mint a Passage de la Petite-Boucherie, a rue de l'Échaudé és a rue Bourbon-le-Château – megtartották a XVII. században kialakított rendjüket. A rue Furstemberg északi végénél (rue Jacob) az átalakulás elsősorban Margit királyné (IV. Henrik első felesége) halálával (1615), illetve az utcával határos palotájának felszámolásával függött össze. A környék utcáinak és épületeinek eredete különböző korokig vezethető vissza, mai rendeltetésük azóta (így a rue Furstembergé is) teljesen megváltozott.

A tér legismertebb épülete a 6-os számú, itt élt és festett hat éven át Delacroix – 1863-ban bekövetkezett haláláig. A ház első emelete ma az ő műveinek szentelt múzeum. Az utca/tér a XIX. század óta nem sokat változott, kivéve a házak földszintjeit, amelyekbe egyre több üzlet és galéria költözött. Az utca mégis csendes. Ennek egyik oka, hogy a téren a kocsisor csak lépésben tud áthaladni. Az egyirányú utcában a középső járdaszívet kerülgetése lelassítja a kocsiforgalmat, inkább csak parkolóhelyre vadászók vetődnek ide. A járókelők is többnyire tétovázva mennek át a téren. A tér hangulata andalgó sétára ösztökél, a belépők szinte kivétel nélkül megállnak, s figyelmet szentelnek a látnivalókra. A fák lombjai is csendet parancsolnak, a tér szinte suttogásra készítet. A levelek közt elhal a zaj, megfullad a visszhang. Urbánus, nyílt, fedetlen kápolna, amelynek terét az ég helyett a fák koronája közelről is lezárja.

Néhány évvel, évtizeddel ezelőtt még eseménytelibb volt a tér élete, a térszívet két oldalán padok álltak, leülhettek a látogatók. A padokat azonban eltávolították, s helyükre betonütközőket raktak, hogy távol tartsák – nem a parkoló kocsikat, hanem a clochard-okat. Így most a látogatók is toporgásra kényszerülnek, hacsak nem választják az érdes felületű betoncövekeket. Néhány clochard valóban a téren tanyázott. Egyikük a tér délnyugati sarkában éveken át petróleumos főzőn melegítette ételét. Békések voltak, nem zavartak senkit. A csavargók és a padok eltüntetésé után egy klasszikus gitáros lett a tér attrakciója, aki egy betonütközőn gubbasztva énekelt. Halk, finom énekét rendszerint többen hallgatták. Nem sokáig – idővel őt is kiebrudalták. Tanúja

voltam, amikor a rendőr szabadkozva közölte velem a végzést, az 5-ös számú ház egyik lakója feljelentette a rendőrségen csendzavarásért. A gitáros összepakolt, és elment.

A tér bensőséges világa ennek ellenére továbbra is fennmaradt, a fák lombjai ma is suhognak, a kocsik most is lelassulva köröznek, s a látogatók útikalauzzal a kezükben ma is téblábolva bámészkodnak a téren. Sötétedéskor ugyanúgy meggyulladnak az öt lámpában az égők, az elemek harmóniája most is varázslatos, s a falak ma is változatlanul őrzik a tér romantikus hangulatát. Talán az új lakók új mentalitása elfogadja majd, hogy a tér köztulajdon, s egy tér mindig embertársaink jelenlététől lesz léttel teli, hangulatos.

2

Place Vendôme

A place Vendôme alaprajza a rue de Furstemberg befoglaló formájához hasonló, egy lényeges különbséggel: mérete emennek a negyvenszerese. Azonos módon mind a két tér egyetlenegy utcára van felfűzve, és ez az átvezető utca egyben a tér fő szimmetriatengelye. Hasonló az is, hogy mind a két teret a periméteren álló épületek – az utca két tərbetorkollását kivéve – összefonódva veszik körül. Egyébként viszont a két tér ismérvei teljesen elütnek egymástól. Az egyiknek a centrumát mesterségesen emelt diadaloszlop, míg a másikat természetes facsoport dominálja. Az első esetben a tér üresnek tűnik, mert az a kevés elem, amit a területén elrendeztek, nem ad léptéket, míg az utóbbinál az a néhány fa is megtölti a teret. Míg a place Vendôme kerületén az épületek teljesen azonosak, addig a rue de Furstemberg házai – magasságukat, színüket, mintájukat tekintve – különfélék. Hosszan lehetne sorolni a különbözőségeket, a kérdés alapjában az, hogy mennyire meghatározó az alaprajzot és a tengelyt illetően azonos térszerkezet, és mennyiben perdöntő a nagyságbeli különbség, illetve hogyan módosítják a tér építészeti kiképzését, a város szerkezetében elfoglalt szerepét, társadalmi hatását és a tér hangulatát az olyan tényezők, mint a korszellem, a társadalmi igény és az anyagi lehetőségek.

A place Vendôme Párizs egyik legelőkelőbb negyedében fekszik. Az utcátömbök belsőjében fekvő teret szinte elrejtették, a külvilágot kizárták. Nem tájékoztat, nincs város szerkezeti szerepe, nem organizál, mint a place de l'Étoile vagy a place de la Concorde. Nem tárul eléink magától, nem ütközünk bele, hanem föl kell keresni. Mégis jelentős, mert azonosul a negyeddal, s így Párizs egyik legelőkelőbb városrészének, a gazdag Faubourg-St-Honorénak a szimbóluma. A place Vendôme státust jelent. A környéken, ugyanúgy, mint a téren, a város legelegánsabb üzletei, szállodái sorakoznak fel.

A tér centrumát diadaloszlop hangsúlyozza. Ha a teret akár a rue de Castiglionén keresztül, akár a rue Rivoli vagy a rue Saint-Honoré felől közelítjük meg, legelőször ezt az ágaskodó oszlopot pillantjuk meg. A bevezető utcát szegélyező házak minden mást kiszorítanak a képből: az oszlop diadalmaskodik, az épületek által befogott részben ez a főesemény. Közrezárt helyzete még magasabbra nyomja föl – különösen a gyalogosan közlekedők szemében, akik az utca árkádjai, ívei alól, pillérsorok között fedezhetik föl. Uralkodó objektumnak marad az oszlop. Felemelő, grandiózus látvány.

Ahogy kilépünk az utolsó látványt bújtató árkád alól, tágas tér tárul eléink. A tér üres, a képet körös-körül a palotasor uralja. Ha belépünk, benézünk a térbe – az oszlopot is az új környezettel szemléljük, s még ennek a gigantikus méretű diadaloszlopnak a jelentősége is úgy csökken, ahogy aránya változik a környezetéhez képest. Idegenként keresi a helyét a terebélyes téren. Az oszlopot teljes méretében nem vagyunk képesek

többé egyszerre átfogni, csak részletekben észlelhetjük. Ha tekintetünk viszont az oszlopot pásztázza föl-alá, akkor a tér marad ki a képből. Vagy a horizontális, vagy a vertikális jelenségre összpontosíthatunk. Csak két különálló kép létezik. A látvány viszont mozgásra buzdít, a vertikális elemről a figyelem átlendül a tér burkolatára, amelyen a kisebb objektumok nem akadályok, elsiklik rajtuk a szem, hogy végül is a peremen fekvő házak homlokzatain állapodjon meg. A panorámát ezek a teret körülvevő paloták határozzák meg. A tér üres. Az oszlop kivétel. Ez a messze a paloták fölé nyúló oszlop a homlokzatsorozat aránytalan ellenpontja. Az osztatlan, csupasz téren az alacsony, szanaszét elszórt ütközők holmi légy piszkok az aszfalton. A palotákat az üres tér ellensúlyozza, csupaszága aláhúzza az elegáns épületek pompáját.

A teret lezáró, a széleken felsorakozó házak homlokzatai kordában tartják a teret. Az utcák számára nyitva hagyott rés elég szűk ahhoz, hogy a házak sora folytonosnak tűnjön. A tér maga nyújtott téglalap, hosszabbik oldala az utcatengellyel párhuzamos, ezért minél beljebb lépünk, a tér annál mélyebbnek tűnik, az utcával is meghosszabbodik. A place Vendôme azonban nem pontos téglalap, a teret négy sarkán négy negyvenöt fokos letörés oktagonálissá teszi. Az oktagonálisnak ezek a levágott szakaszai azonban jóval rövidebbek, mint a többi négy oldal. Innen az illúzió: a tér téglalap alakú. Téglalap, kisebb módosítással. Ez a négy saroklemetszés mégis rendkívül fontos, mert elegáns megoldásával finomítja a határvonalat. A belépő úgy érzi, a tér megöleli.

A place Vendôme egyöntetűsége elsősorban a paloták azonosságából adódik. Egységesnek látjuk a homlokzati sort, mert az egymással határos paloták, részleteiket is beleértve, megismétlődnek. A földszinti árkádok (most többnyire íves ablakok vagy bejárati ajtók), a palotasoron végighúzódo párkányok, a nyolc rizalit, a két szintet egybefogó támpillérek (a rizalitok esetében oszlopok), az állóablakok körbemenő sora, a manzárdtetők és a tetőablakok folytonossága (a rizalitok fölötti timpanonokat kivéve) ritkán tapasztalt homogén felületet teremtenek. Felerészben ez az azonosság az, amiért e nagyszabású, lenyűgöző teret látogatói felkeresik.

A másik ok a homlokzatok derűs ünnepélyessége. A place Vendôme palotáinak megjelenése sokban hasonlít a város két királyi épületkomplexumához, a place des Vosges-hoz és a jardin du Palais-Royalhoz. Ezeket a tereket is azonos, gazdag kiképzésű, nemes kvalitású házsorok övezik, a hangulatuk mégis gyökeresen más, mint a place Vendôme-é. Ugyanis tekintélyt parancsoló jelenlétük ellenére sem hűvösek, elsősorban az általuk közrezárt terek üdítő parkjainak, természeti elemeinek köszönhetően. De nem minden múlik a parkok hívogató zöldjén, hiszen például a place des Vosges a maga sajátos hangulatát legalább annyira köszönheti ma is meglévő árkádjainak, a falfelületek színeinek, a részletkiképzések játékos arányainak. A Palais-Royal kerti homlokzata – ha lehet – még a place Vendôme-énál is monotonabb, ódon árkádjai mégis olyan hangulatos elevenséget sugároznak, hogy az egyhangúság így kevésbé bántó. Sem a place des Vosges, sem pedig a Palais-Royal nem zárkózik el az „idegen” betévedők elől. Viszont az elegáns, de kongó place Vendôme-on csupán a megfizethetetlen szállodák és lakások kapnak helyet, üzleteiben pedig csak egy szűk, kiváltságos réteg vásárolhat luxusárut. Sokan mégis betérnek ide, hogy – ha nem is vevőként, legfeljebb nézőként – ábrándozhassanak. Számukra ezért nem is ellenszenves az építészeti elegancia és e kiváltságosok luxusa – így a palotasort sem pöffeszkedőnek vagy lélektelennek érzik, hanem exkluzívnak és lenyűgözőnek. A kettősség elkerülhetetlen.

Különös, hogy ebben a születése óta folytonosan megújuló, romboló és újat építő városban hogyan maradt meg e tér épületegyüttese ennyire változatlanul. Jóllehet még a merev épületek is kénytelenek megfelelni a változó igényeknek, ebben az eset-

ben mégis inkább a homlokzatok kényszerítették a használókat az alkalmazkodásra. A lakók pedig behódoltak, legyen szó minisztériumról, szállodáról vagy magánpalotáról. Ez már csak azért is meglepő, mert a place Vendôme házai „álházak”, kulisszának készültek. Az egyszerre megtervezett, egységes homlokzatok mögé utólag emeltek lakóknak, hoteleknek, irodáknak szállást adó épületeket, a XIV. Lajos hírnevét öregbítő egész építkezésnek pedig egyszerű nyereszkesedési oka volt, a király anyagi helyzetét kellett megszilárdítania. A kulisszák tervezésekor nem szabták s nem is tervezhették meg a mögöttes épületeket, mert nem tudták még, mi kerül a homlokzat mögé. Csupán általános elképzelések voltak, ugyanúgy, mint a mai homlokzatkonzerválások és épületkibelezések esetében. Az azonos tervezésű homlokzat mögé királyi könyvtárat, akadémiát, követségi palotákat képzeltek – az azonos arc a legkülönbözőbb funkciókat álcázta volna. A kulisszák ugyan lepleztek, ám ez az álarc nem csupán elrejtette a mögöttes lévő üreset, a semmit, hanem teret is teremtett. A fal két irányba dolgozott – amellett, hogy takart, kifejezte azt is, ami eléje került: a királyi teret, amelynek keretet, karaktert adott. Az álarctól a térnek sajátos külön léte lett. A homlokzatok ma is hibátlanul felidézik a XVII. század végének kulisszavilágát. A place Vendôme mégis a környék koronája.

A teret körülölelő épületsor huszonnégy egymással szomszédos és majdhogynem egyforma palotából áll. A földszinti íves, árkádos üzletsor és a két lakószint egybehangolt folyamatának köszönhetően egységes a kép. A kétszintes, nyurga állóablakok végigvonnak az egész homlokzaton, ismétlődő rendjüket csak a két szintet összefogó oszlopok és pillérek bontják meg. A két rendkívül hangsúlyos elem egymást váltja az épület egész hosszában. A befejezés, a magas manzárdtető pedig díszes ablakaival ugyancsak az egységes benyomás előidézője. Árkádok, ablakok-oszlopok és manzárdtetők hármas rendje ez. Az ismétlődésen, a hármas renden túl a paloták nyúlánk aránya, részleteik csiszoltsága teremti meg azt az eleganciát, ami biztosítja a tér exkluzív, előkelő jellegét.

Bár a paloták azonosnak tűnnek, nem minden ismétlődik pontosan ugyanolyan módon. Az egyenletességen belül megtaláljuk a rendbontókat és a kivételeket is, amelyek sok vonatkozásban élénkítik a képet. A palotasor a betorkolló utcáknál két helyütt megszakad, s a nyolc rizalit kiugrásai nyugodt ütemű ismétlődést teremtenek az azonoson belül. A tér négy sarkát 45 fokban levágó rizalitok a palotasor legfontosabb kivételei. A kiugratott rizalitok fölött timpanonok zárják le a homlokzatokat. Ezekben az esetekben a tetőablakok elmaradnak, és alattuk a korinthuszi pillérek helyett jön oszlopok hordozzák a főpárkányt. Ritmusbontó és ritmust teremtő rizalitok ezek. Az azonosságtól lesz ünnepélyes a tér, míg a bontások felfrissítik a sorozatot, s enyhítik az épület monotoníáját. Az állóablakok és az oszlopok, ezek a vertikális elemek felhúzzák a különben elnyújtott épületsort. Ettől az épületek inkább elegánsak, mint frivolak, könnyebben minősíthetők derűsen előkelőnek, mint pompázónak.

A teret lehatároló épületek részletei sem pontosan egyformán ismétlődnek. Első pillantásra a parányi eltérések beleolvadnak a házsor egyöntetű képébe. A legtöbb verziót a földszinten találjuk, ahol az épület elkészültekor még árkádsor húzódott. Később egy részüket félig befalazták, vagy íves ablakokká, bejárati ajtókká alakították át. Az árkádok helyén a hotelek és főképpen az üzletek portáljai egymással versengenek: hirdetőablak, rácsok, kirakatok és az ajtók díszítései – mind kompetícióban. Az árkádok közül néhány megőrizte eredeti jellegét, és ma is bejáratként szolgál a mögöttes udvarokba, a hotelek előcsarnokaiba, vagy átvezet a környék utcáiba.

Gondos megfigyelők azt is észrevehetik, hogy a manzárdablakok kiképzése sem mindenütt egyforma – van, ahol egy sorban húzódnak, másutt két ablaksor vonul egymás fölött. A kéménycsoportok helyei sem azonosak. Szőrszálhasogatók még azt is felhozhatják, hogy egyes ablakokon van napernyő, másokon nincs, és az első emeleti franciaablakok előtt a rács nem egybehangzó. Ezek azonban mind a kivételrovatba tartoznak. Ha kissé hátralepve tekintjük át a tér egészét, akkor újra az egység, az egyöntetűség lesz a perdöntő.

A palotákkal ellentétben a tér centrális aktusa nem tartozik a szerencsés túlélők közé. A ma is látható oszlopot többször lerombolták, majd kisebb módosításokkal újra fölépítették – noha az oszlop maga is rombolást követően került a helyére, hisz eredetileg királyi szobor állt ott. E szobornak, illetve a későbbi oszlopoknak a történetéből végigkísérhetők az újkori francia történelem jelentősebb fordulatai – mindegyik nyomot hagyott a place Vendôme közepén. Ez a rombolási-építési folyamat még bizarrabb, ha a teret körülvevő kulisszák állandóságával vetjük egybe. Groteszk képlet, hogy az „ál” marad, változatlanul ellenállva a korszakok újabb igényeinek, divatnak, rombolóerőknek. Itt a kulisszák a túlélők, míg a szimbólumok gyors ütemben cserélődtek – tehát a „semleges” épület a szimbólumoknál időtlenebbnek bizonyult. Pedig a homlokzatok is egy meghatározott korszakot ünnepelnek, XIV. Lajos akarta magát általuk az öröklétbe átmenteni. A történelmi fordulatok élharcosai azonban másképp döntöttek, noha megelégedtek a királyi lovas szobrának, a királyi hatalom szimbólumának lebontásával.

A mai place Vendôme környéke, a Saint-Honoré negyed a XVI. század végén kezdett kiépülni. A Marais beépülése után Párizs nyugat felé terjeszkedett. Az arisztokrácia azonban továbbra is megmaradt a Marais-ban és a Saint-Germain negyedben, és csak a jómódú polgárok – főleg a vidékről a fővárosba költöző gazdagok – telepedtek le itt. A negyed új épületei közé tartozott a IV. Henrik természetes fia számára 1652-ben felépült, François Mansart által tervezett Hôtel Vendôme. Ezzel egy időben alakultak ki a különböző rendházak épületei is, mint 1586-ban a kapucinusok és 1587-ben a feuillantinek rendháza. Száz év múlva, a XVII. század végén, új királyi teret akartak létrehozni XIV. Lajos tiszteletére. A Saint-Honoré negyedben kijelölt hely az Hôtel Vendôme lerombolása és a kapucinusok monostorának áthelyezése és újraépítése után tér kiképzésére vált alkalmassá. Az Hôtel Vendôme-ot 1685-ben vásárolták meg XIV. Lajos megbízásából, míg innen délre a kapucinusok és a feuillantinek kolostora egy ideig még érintetlen maradt (a kapucinusok új monostorát 1806-ban rombolták le).

Az első elképzelést Jules Hardouin-Mansart dolgozta ki. Mansart koncepciója szerint az új királyi teret a IV. Henrik számára felépült place des Vosges kétszeresére kellett volna tervezni. A teret először „place Louis le Grand”-nak nevezték, ezt 1793-ban, a forradalom alatt „Piques”-re keresztelték át. Mai nevét 1799-ben kapta, amit a kommun alatt rövid időre felváltott az „Internationale” elnevezés. Az eredeti tervnek megfelelően a teret három oldalról paloták vették volna körül. Már az első elképzelés is azonos homlokzatú palotákat sorolt egymás mellé, amelyeken a legkisebb részletek is megegyeztek. Ez a terv is álpalotákból állt volna: térre néző homlokzati falak – házak nélkül. 1686-ban kezdődött el az építkezés, és a falakat már húsz méter magasságig felhúzták, amikor a király megváltoztatta döntését, és leállította az építkezést. Új tervet kellett készíteni, miközben a már felépült homlokzati falakat lerombolták. A bontási költségek az építési költségek felére rúgtak.

1699-ben a király újra J. Hardouin-Mansart-t bízta meg Germain Boffrand-nal együtt az új terv és építkezés megvalósításával. A téгла alakú alaprajzról áttértek a szabálytalan oktagonálisra, amit – az északi és a déli oldalt kettévágó utcákat kivéve – mindenünnen paloták vettek körül. A tér így kapcsolatba került a környék utcarendjével. Ez az elképzelés, a bezárt tér koncepciója, mégis elszigetelte a teret környezetétől. Negatív sziget Párizs rengetegében. A körülzárt térből néhány helyen, az épületek földszinti árkádjain keresztül is, mégis át lehetett jutni a szomszédos utcákba.

A király pénzügyi nehézségek miatt végül átadta a telkeket a városnak. Ezzel a döntéssel együtt változott a paloták rendeltetése is. A kiegyensúlyozott arányú színházi díszletek mögé kulturális intézmények helyett – üzleti számításból – gazdag spekulánsok palotái kerültek. A paloták XIV. Lajos körének és udvaroncainak lettek a gyűjtőhelyei. Kivétel a 11–13-as számú épület, amelyet a régens 1717-ben a kancellár számára szerzett meg, s a későbbiek során a Chancellerie Royale székhelyévé vált. 1815-től kezdve máig az Igazságügyi Minisztérium lakja az épületet. A 16-os számú épületet vidéki szenátorok számára tartották fenn párizsi tanácskozásaik idejére. A mögöttes épületek tervezésével a kor jelentős építészeit bízták meg – Mansart-on kívül Jacques V. Gabrielt és Pierre Bulle-t. A paloták felépítése 1720-ra befejeződött.

Az ismétlődő homlokzatok mögé a legkülönbözőbb rendeltetésű és alaprajzú épületek kerültek, anélkül, hogy az arcuatlon egyetlen részletet is változtattak volna. Így maradt fenn a place Vendôme mint Párizs legegységesebb tere. Mansart most is pontosan olyan egységesre tervezte, mint az első esetben, de ez a második terv már jobban tükrözi a klasszikus építészet szellemét. A homlokzat mértéktartó a korszak más épületeihez képest, egyszerűbb díszítésű, egyes részeit III. Napóleon idején újra dekorálták. Az épületfal 20 méter magas, míg a teljes magasság a tetővel eléri a 25 métert. A tetőtérnek viszont meg kellett várnia, míg a mögöttes épületek felépülnek, azokkal együtt készült el.

A place Vendôme az eredetileg tervezettnél valamivel kisebb lett (124 x 213 méter), de megváltozott az aránya is, ugyanis megnyúlt. A tér burkolását és a lanternák felállítását a város vállalta. A tér közepére tehát – az eredeti tervhez hűen – XIV. Lajos lovas szobra került, amely már 1692-ben elkészült, de csak 1699-ben avatták föl, hogy aztán 1792-ben, napra pontosan száz évvel a bronzba öntése után lerombolják. A szobor és talpazat 17 méter magas robusztus tömegével a tér valódi központi főeseménye lehetett – példás arányban a környező épületekkel.

Helyére Napóleon idején, az austerlitz-i győzelem emlékére oszlopot emeltek. Példaképpül Traianus római császár oszlopa szolgált. Az ütközet eseményeit spirálisan egymáshoz fűzött domborművekben ábrázolták, s a 425 táblából 43 méter magas oszlop született. Az 1810-ben felszentelt emlékmű tetején cézári öltözékben, tógába öltöztetve jelent meg a császár. Az első restauráció idején, 1814-ben levették a szobrot, és egy fehér zászlót tettek a helyére. 1818-ban hatalmas liliommal helyettesítették a szobrot, a restauráció, a királyi ház visszatérésének jelképeként. Lajos Fülöp alatt (1833) újra Napóleon szobra került az oszlop tetejére, de redingot-ban és „petit chapeau”-ban. 1853-ban III. Napóleon ugyancsak elődjét helyeztette az oszlop tetejére, császári öltözetben. A párizsi kommün idején Courbet javaslatára szobrostul lerombolták az oszlopot, majd 1873-ban újra csak az ő kezdeményezésére visszaállították a szoborral együtt, a megelőző állapotnak megfelelően.

Ellentétben az eredeti szoborral, a mai – egyszerre robusztus és sudár – oszlop kettévágja a teret. Az oszlop önmagában impozáns, de a körülvevő homlokzatoktól elkü-

lönülve él. Nem húzza össze a teret, inkább az éggel teremt kapcsolatot. Túlságosan is kimagasló, kilóg a kulisszák közül. Ma már megszoktuk, s a két elemet egymástól elválasztva, külön nézegetjük – ettől függetlenül továbbra is kérdéses lehet a formája.

A tér a történelmi korszakoktól függően különböző ünnepeknek, vásároknak szolgált színhelyül. A XVII. században Szent Ovidiusra emlékezve tartottak ünnepségeket és vásárokat a kapucinusok temploma előtt, 1764-től kezdve minden év augusztusában négy héten át a kötél-táncosok, a bábosok és más mutatványosok vették birtokukba a teret. Az újonnan ide költöző gazdagok azonban nem nézték jó szemmel az ünneplésnek ezt a fajtáját, és a játékokat áthelyezték a mai place de la Concorde-ra. A főurak menyegzői, házassági ceremóniái léptek a helyükbe, egészen a forradalomig, amikor népi ünnepségek váltották fel az arisztokrácia szórakozási formáit. 1825-ben Párizsban elsőként kapott gázvilágítást a tér, s ez újabb lehetőségeket kínált a szórakozásra. A második császárság idején győzelmi felvonulásokra használták, napjainkban pedig luxuskiállításokat tartanak itt.

A tér a XVIII. században is divatos, sikk volt itt lakni. Hasonlóan a rue Rivolihoz és a rue Saint-Honoréhoz, ide is csak divatos üzletek költözhetek. Mészárosok, pékek és más kemencehasználók már kezdetben sem bérelhettek itt helyet, ahogy munkásemberek sem költözhetek az itteni lakásokba. A XX. században sem változott a helyzet – napjainkban pedig a tér a legdivatosabb, drága ékszerüzletek gyűjtőhelyévé vált: Cartier, Bulgary, Chanel, Fred, Reza, Van Cleff & Appels, Patek, Mikimoto költözött be az épületek földszintjeire, vagy divatüzletek, mint Armani vagy a Comme des Garçons. Egyes paloták helyét luxusszállodák foglalták el, mint a ma is meglévő Hôtel Vendôme (1. szám alatt), a César Ritz (1898-ban költözött be) vagy az Hôtel d'Évreux, míg az Hôtel le Bristol (3.) és az Hôtel du Rhin (4.) már a múlté.

1991-ben visszarendezték a teret – fölelevenítve Mansart eredeti elképzeléseit. A rekonstrukció azonban új elemek beültetésével is járt. A régen lebontott szobor helyén ma is az oszlop áll, melynek vertikálisa újabbakkal, 71 haussmanni kandeláberrel kiegészítve bővült. Ott állnak rendben, sorban, szigorú geometrikus mintát követve. A kandeláberek rendje mégis nehezen követhető, mert ugrálva, folytonosan más módszerhez alkalmazkodva állították fel őket. Bár az oszlopok száma soronként azonos, helyük mégsem követi a szomszédost, inkább zavart, mint rendszert teremtenek. Ezek mellé műkőből vagy rozsdamentes acélból készült zömök ütközőbakok kerültek, csak a tervező számára követhető sorrendben. A tér egész berendezése rendszertelenül szétdobált pontoknak tűnik. Hosszabb tanulmányozás után értjük meg a felosztás logikáját, de így is csak bizonyos szemszögből nézve. Az ütközők az autóközlekedésnek kijelölt utat jeleznék, mindez a parkolókkal megtűzdelve fokozza a tér látványának káoszát. Az ütközők elhelyezése túl sok szempontot, utat, rendszert követ, a jelzők jelentéktelenek, és inkább zavart okoznak, semmint eligazítanak. A kandeláberek és a kis ütközők egymás rendjét is megbontják, s a tér közepén az oszlop, bármilyen impozáns is, az elszórt térelemek fölé emelkedve sem tud rendet teremteni.

Van még egy nagyjából láthatatlan változtatás. Az utolsó átépítés során kibővített parkológarázs került a föld alá, amelynek csak a le- és felhajtó rámpái és mellvédfallal körülbástyázott gyalogos megközelítői látszanak. A place Vendôme ritka kivétel Párizs terei között, kezdettől fogva egyaránt szolgálta a kocsiforgalmat és a gyalogosokat. Volt rá hely. Túl sok is. Ezért tűnik olyan üresnek. A teret szélről szél felé kő burkolja, egy szál fa sem díszíti, és egy csipetnyi zöld folt sem tarkítja. Következtesen urbánus tér – a fá-

kat a kandeláberek helyettesítenék, de nem teszik. A virágokat a lámpaoszlopok tetején a szétnyíló lámpatartók mint bimbók pótolnák. Elégtelen pótlás, de miután bealkonyodik, és bekapcsolják a lámpákat, ezek a művirágok kivirulnak, és a fény felvidít.

A burkolatnak követnie kellene a homlokzat sugallta ismétlődő játékot, de a téren szintben van minden – csak a széleken emelték meg a járdát. A burkolati kövek mintája sem különül el, mert az elválasztásra hivatott sávokat a belső betéttel azonos színű kőből fektették le, nagyobb méretük belesimul a mezőnybe. Márpedig ilyen hatalmas felület méretbontás nélkül sivár marad. A homlokzatok üres síkkal állnak szemben, a méretekhez képest jelentéktelen elemekkel beszórvva. A kandeláberek kivételt jelenthetnének, ha több volna belőlük, s főleg, ha rendbe szedték volna a komponenseket. Méltatlan megoldás.

A tér nevezetességei, a klasszikusan mértéktartó körkörös barokk homlokzatok és az oszlop a centrumban odavonzzák a látogatókat, ugyanúgy, mint ahogy a kirakatokba kitett ékszerek is a maguk rajongóit. De magának a térnek a bontatlan területe, a sok szétszórt és sokszor jelentéktelen objektum, a hideg, kemény kövezet nem hívogat, nem marasztal, nincs hová leülni, nincs mit tenni, a tér látogatói futóvendégek lesznek. Hiányzik innen a kedvesség, kivéve talán az estét, amikor a kandeláberek mellett az ablakokon keresztül is kiáramlik a fény. Ilyenkor minden csillog-villog. Mesevilág. Romantikus álomképpé alakul át a tér. A kocsik érkezése, távozása még inkább fokozza az eleganciát, de az elidegenedést is. Ámbár a tér egykoron kocsik és gyalogosok számára készült, ma egyoldalúan az előbbieket szolgálja. Olyan, mint amilyenre eredetileg is tervezték, a kiváltságosoké, a látogatók pedig a privilegizáltak rövid időre megürt vendégei csupán. Pedig az építészet csak a keretet adja, a feltételeket biztosítja, ezek után azon múlik minden, hogyan tölti meg élettel a teret a lakosság. A place Vendôme esetében az építészeti keretek vonzanak, de nem marasztalnak. A tér jellegét ez a kettősség határozza meg.

3

Place du Marché Sainte-Catherine

A Sainte-Catherine tér egyszerre meghitt, bensőséges, derűs, színes és eleven. A párizsiak kedvelt helye, de a turisták kevéssé ismerik, pedig a sűrűn látogatott Marais belsőjében, híres, ismert paloták, múzeumok közelében fekszik; csak barangolás közben fedezik fel e negyed renetegében: nem várt meglepetés, vonzó pihenőhely, hajdani piacra emlékeztető mozgalmassága felüdít. Varázsa a tér emberi léptékein (házmagaságok és térméretek harmóniáján), egyszerű építészeti megoldásain (keresetlen, szerény házsorán), a tér sokrétű elemein (fák, padok, lámpaoszlopok), valamint a házakból kinyúló kisvendéglők színes képsorán alapul. Ez az adottság, az építészeti feltétel, s ezen túl minden attól függ, hogyan töltik meg a kereteket élettel a teret felkereső emberek. A keret magához csalogathatja, sőt fogva is tarthatja és inspirálhatja a látogatókat, hogy kielégítsék vágyaikat s megvalósítsák kedvteléseiket. Ezek a keretek bizonyos értelemben határt is szabnak az ember térbeli életformájának. A kérdés az, hogyan élnek a résztvevők a tér lehetőségeivel.

A térre látogatók egyéni módon értelmezik ezeket a lehetőségeket, s módosításokat követelnek, illetve hajtanak végre. A tér nem megváltoztathatatlan állandó, a környezet folytonosan alakul. Új fákat ültetnek, és több árnyék esik a padokra, új kerítés zárja el a tegnap még nyitott terepet, gypet, kevesebb a bejárható terület. Nem mindent lehet előre megtervezni, a hely elkészülte után is fejleszthető vagy tönkretelhető: a sak-

kozók kirakják asztalaikat, és a kibicek körülülük a játékosokat, a boule-ozók ledöngölik a földet, míg a szabadidejüket élvezők napsütötte területre húzzák székküket. A tér méretei, határai, a térbe torkolló utcák illeszkedései, a teret körülvevő házak tektonikus formái, a terület tisztasága a használókkal közösen határozza meg a terek karakterét. Ezeken múlik, hogy nyugdíjasok, ebédjüket fogyasztó dolgozók, randalírozó bandák vagy szerelmesek töltik-e be a teret, hogy aki könyvvel a kezében érkezik, az leül-e vagy megy tovább, maradnak-e a gyerekes anyák vagy továbbsétálnak, betelepdednek-e a vendéglők és a kávéházak vagy sem. Minden egyes tényező közösen, egymást erősítve vagy gyengítve alakítja ki a tér karakterét.

A place du Marché Sainte-Catherine amellet, hogy belső, elrejtett tér, rendszerében is hasonlít az előzőekben leírt rue Furstemberghez és a place Vendôme-hoz. A Marchét is egy utca (rue Caron) szeli ketté közepén, észak–déli irányban, ami egyben a tér szimmetrikus tengelye. Helyszínrajzát nézve, a formája is azokéhoz hasonló, bár méretét tekintve a rue Furstembergnél valamivel nagyobb, majdnem négyzet alakú (29 x 31 méter). Csak a déli oldalon, a tér mentén elvezető út, a rue d’Ormesson miatt észleljük nyújtott téglalagnak. Ezt a látszatot az utca emelkedése és a tengelyre tapadó, a térhez felvezető utca perspektivikus illúziója is elősegíti.

A tér aszimmetrikussága ebből a déli oldalon utcával megtoldott területből ered. Az egyenlőtlenség eredménye: a tér kiszélesedik és megbillen. Közlekedés szempontjából is jelentős a különbség: ezen a téren nem lehet kocsival áthaladni, beton ütközőbakok állják el az autók útját. A kocsiforgalom körülkerüli a háztömböt. A terület közepén, az előző két térrel ellentétben itt nincs semmi, a centrum negatív módon hangsúlyos. Nem magaslik ki sem oszlop, sem fa, sem lámpatest, sem egyéb fajta súlypont, ami rendezőelem, kiindulópont lehetne. A terület üres. A macskaköves utca szintjéhez képest két lépcsőfokkal megemelt tér objektumai, a fák, a padok, az ütközők, a vendéglők teraszai több sávban veszik körül a jeltelen térközeget.

A teret leggyakrabban délről, Párizs egyik főútőere, a forgalmas rue Saint-Antoine felől közelítük meg. Abban a pillanatban azonban, ahogy a rue Caronba befordulunk, magunk mögött hagyva az autók robogásától zajos, nyüzsgő forgatagot, csendesebb lesz a környezet. Ez a tér felé emelkedő út nyugalmasabb a környék többi utcájánál, mert nincs átmenő forgalma. A rue Caron felvezet a térre. Csak a parkolót keresők és a gyalogos látogatók pásztázzák. Már a rue Caronba betérve érezzük, bekerültünk a régi Párizst átfonó kis utcák egyikébe. A Marchét elérve világossá válik, hogy Párizs egyik belső terére jutottunk, amely a XIX. század hangulatát őrző utcaszövevény hálózataiban, ráadásul egy lakótömb belsejében fekszik. Nézhetnénk udvarnak is.

Az ellentétes oldalról, északról, a rue de Jarente felől közelítve a tér az események koncentrált, mozgalmalms helye. A rue de Jarente az előbb említett bevezető utcához, a rue Caronhoz képest is nesztelen. Így fordított az élmény. Mozdulatlan utcából lépünk át az eseménydús térbe. A tér fokozást jelent. A két megközelítés két egymásnak ellentmondó élményt kínál, mert a sürgés-forgás, a zaj szintje az első esetben csökken, míg a túlsó oldalról közelítve erősödik. A rue Furstemberghez képest további különbség, hogy a tér mögötti látvány, a lezáró utca képe nem számottevő. Bármelyik utca felől lépünk be, csak a tér és annak eseményei kötik le a figyelmünket. Megérkezve a Marché objektumai dominálnak.

A teret közrefogó házak sora egyöntetű, bár nem azonos épületek sorozatából áll. Az egyenletes párkánymagasságok alatt a lakóépületek öt- vagy hatemeletesek. A házak ritmusa is egybevágó: az épületek szélessége megegyezik, az állóablakok aránya

következetesen ismétlődik, a homlokzatok felületkezelése (sallangmentessége), anyaga (vakolat) és az összehangzó világos színek egységes alkotó korra utalnak, míg a párkánykiképzések, ablakrácsok, korlátok megmunkálása ízlésbeli rokonságról tanúskodik. E homlokzatok a tér szerény keretei; befogadnak, és elősegítik a tér kibontakozását, biztosítják az intimitását – hasonlóan a rue Furstemberghez. A homlokzati részletek és az arányok hasonlósága azonban közel sem jelent azonosságot – ez a place du Marché Sainte-Catherine, nem pedig a place Vendôme.

Azt, hogy a homlokzatfalak hasonlítanak, inkább csak sejtjük, mint észleljük, hiszen a fák lombja, különösen nyáron, eltakarja a felsőbb emeleteket. Télen viszont a csupasz ágak és árnyékuk organikus rajzot írnak a falakra. Ágak és árnyékfirkák közösen kuszálják össze a különben egységes jellegű homlokzatokat. A fák a középső, üresen hagyott terület két szélén sorakoznak fel, négy-négy egy-egy oldalon, a rue Caronnal párhuzamosan – ezek a tér kiemelkedő eseményei. Közöttük padok, villanyoszlopok és szeméttartó kosarak. A sor felezőpontjában villanyoszlop áll, tőle balra és jobbra szigorú szimmetrikus rendszerben helyezkedik el minden más elem: kétoldalt két-két fa, közöttük egy-egy pad. Még a szemétkosarak helye sem önkényes, ott ülnek a sor két végén, a fák árnyékában. A különböző magasságú és tömegű elemek összehúzódkodnak, le-föl ugrál rajtuk a szem. Ritmikusan váltakoznak, de betartják a szimmetria szabályait.

A tér két szélének objektumai egészen mások. Ugyanis míg az északi oldalon csak padok, addig a délin kizárólag beton ütközőbakok állítják fel a sort. Az egyöntetű elemekből álló sorok ellenpontokká válnak. Az ütközők mögött vasrudak is magasodnak, hogy az utca járdájára még véletlenül se mehessenek fel a kocsik. Csak egy felhajtó maradt szabadon a tér boltjait, vendéglőit ellátó kocsik számára. Mindezek a sorozatok – oldalanként másként – önmagukban is, együttesen is rendszert alkotnak.

Ha a tér objektumait tekintjük, más-más ütemben váltakozik, ismétlődik és felesel egymásnak a természeti és a művi, a magas és az alacsony, a horizontális és a vertikális, a filigrán és a testes, a vonalas és a foltokból álló, a fából, a vasból és a műanyagból való. Csupa játék – rendbe szedettek és véletlenszerűek egymás mellett. Az egyes rendszerek azonban egymással összefonódva, egymás soraiba belépve zavart is keltenek – habár nem nagy zavart. A ritmus szinkópás, az azonos elemek újra és újra felbukkannak – virgonckodik a tér. Még akkor sem érezzük magunkat magányosnak, ha egyedül ülünk le a padra, mert a tárgyak körülvesznek minket, beülünk közéjük a sorba. A kép sohasem válik kaotikussá, mert a kimagasló fák maguk alá parancsolják a kisebbeket. Hierarchia alakul ki: a fák alatt a lámpák, a padok, az ütközők, a rudak és az úttestburkolat együtt – egyfajta sorozatát képezik a vertikálisan egymás alá rendelt elemeknek.

A játékoság folytatódik a kövezetben is. A macskaköveket – a négyzetesen elhelyezett kváderkövek rasztere között – egymást váltó ívekben fektették le, hogy a felület rusztikusabb és gazdagabb legyen. A kép rendszerint még tarkább, hiszen ide vetődnek járókelők is, akik inkább tévovázva, mint céltudatosan választanak vendéglőt, vagy leülnek egy padra. Így a látványhoz maguk a nézők is hozzájárulnak.

Sajátos színsorozatot képeznek a téren a vendéglői teraszok és a házak földszintjébe fúródó éttermek, amelyek révén a tér odabent is folytatódik. A kinti színes napernyők, terítők és bútorok odacsábítják a vendéget – tárgyakkal és vendégeknek egyaránt köszönhető az, hogy eleven a tér. Sürgés-forgás, tányércsörömpölés, az ételek illata, az étkezők csivitelése és a színes háttér mind együtt adja ki a Marché eleven at-

moszféráját. Körös-körül, a semleges fehér falak tövében ez jelenti a fordulatosságot, változékonyságot.

Ha ezen a téren megrajzolnánk a nyugalom és mozgalmasság gyűrűit, akkor a fal nyugalma után a vendéglők élénk hangulatú köre következne, aztán a fák alatt egy kisebb nyugalmasabb kör, a padon ülők, olvasók, beszélgetők köre. Végül pedig közepesen marad az üresség csendje, amit csak a téren téblábolók neszezése zavar meg néha. Hármass rendszer – más-más gyűrűk a tér nyitott közepe körül, ahol a fák koszorúja között az ég felé nyílik kilátás. A nyílás felhúz, felszabadít, s ezért a Marchét számos eleme ellenére sem érezzük zsúfoltnak, és a természetnek ez a fölfelé nyíló kupola lanternája, ez a negatív közép, valamint a hármass gyűrűrendszer úgy összefogja ezt a teret, hogy a sokféleség ellenére sem esik szét darabjaira.

Nehéz eldönteni, mitől tűnik valamely tér harmonikusnak, elragadónak, izgalmasnak, illetve nyomasztónak, kaotikusnak vagy éppen semmitmondónak. Belépve a térbe mégis rögtön megérezzük a karakterét, és legtöbb esetben pontosan tudjuk, kedveljük-e a hangulatát vagy sem. Nehéz pontosan megfogalmazni az építészeti jelenségek szubjektív hatását, mert mindig ellentmondásos elemekből áll össze a térkompozíció. Tiszta rendszerek nem léteznek, inkább a különböző összetevők arányairól vagy egyesek túlsúlyáról beszélhetünk.

A Sainte-Catherine téren sem egységes a kép. Miközben tele van egymásnak ellentmondó objektumokkal, a tér rendszere mégis egyöntetűséget sugall – ismétlődésekkel, szimmetriákkal, egységesítő gyűrűkkel, középtűt pedig a negatív szervező centrummal. De hol álljon meg az ismétlődés rendszere, hogy ne monotóniáról, hanem harmóniáról vagy egységről beszélhessünk? Igaz, a tér változó alkotóinak a száma csekély, és ezek sem ismétlődnek az unalomig. A formák, az anyagok, a színek ugyan változnak, de nem a végtelenségig. A Sainte-Catherine-t meghatározó leghangsúlyosabb tényező a tér arányrendszere, mely ugyanúgy alapul a tér és az épület egymáshoz viszonyított méretein, mint az alkotóelemek relációin. Ebből az arányrendszerből következik a Marché vonzereje. Ezen a kereten belül lehet egyszerre játékos és rendszeren alapuló, puritán és sokrétű. A megoldások különbözők, az ellentétes tényezők mégis egyensúlyba kerülnek. Izgalom és béke megfér egymás mellett.

A tér karaktere végső fokon az emberek jelenlététől függ. Akkor is, ha hiányoznak, akkor is, ha tolonganak, leülnek vagy ha átfutnak a téren. A padra leülők belebújnak újságjukba, a mamák babakocsijuk fölé hajolnak, vagy tereferélnek szomszédaikkal. A lepihenők egy idő után folytatják útjukat, az éttermek, bisztrók vendégei tovább maradnak. Sokan csak a változatos agora miatt néznek be, ahogy a padokon és a teraszokon egymást váltják az emberek, ahogy kihúzzák vagy visszatekerik az árnyékvetőket, kiterítik vagy lecserélik az abroszt. A tevékenység és a színtér szüntelenül alakul – különösen az esti órákban, amikor kigyulladnak a fények, és vendégek lépik el az éttermeket. Az állandóság mellett a szemmel látható változás hasonlóképp emlékförmáló. Koreográfia a színpadi háttér előtt. A tér a múltban más akcióknak adott helyet – a történelem mégis áthatja a tér hangulatát ma is. A falak közé könnyű odaképzelné a valamikori piacot. A túlélő környezet napjainkban is valami hasonlóra ösztökél.

A teret a Sainte-Catherine du Val des Écoliers-kolostor egykori területén alakították ki. A kolostort Szent Ágoston szerzetesei alapították 1201-ben, s a Marais – a rue Saint-Antoine, a rue de Sévigné, a rue de Turenne és a rue des Francs-Bourgeois által hatá-

rolt – meglehetősen széles területét vette igénybe. Az 1230-ban elkészült templomot a mai rue d’Ormesson helyén, valamint az egész komplexumot – beleértve a kolostort, a kerengőt és a parkot – fallal vették körül. A Marais-nak ez a környéke a kolostor keletkezése idején még nem épült ki, s a terület Párizs határán kívülre esett. Csak a város bővülésével került – az V. Károly által emelt újabb falaktól (1367–83) védetten – a város fennhatósága alá.

Az új városfalak adta biztonság elősegítette a városnegyed gyorsabb ütemű urbanizációját. A XIV. századtól, különösen e század utolsó éveitől kezdve a Marais vidékén is egymás után épültek fel az arisztokrácia és a polgárság palotái, valamint a prelátusok rezidenciái. A vidék nagy része azonban továbbra is zöldségeskertekből, megművelt földterületből állt, vagy ezután is üresen maradt. Ennek megfelelően a Sainte-Catherine-kolostortól északra fekvő terület egy időre még megőrizte mezőgazdasági jellegét.

A XVI. században az újabb paloták már az új építészeti irányzat, a reneszánsz szellemében és formájában épültek. Az építkezés feltétele, különösen a század második felében, az üres vagy megművelt földek parcellázása volt. Ebben az időszakban kezdtek a Sainte-Catherine-kolostor területét telkekre bontani, bár az együttestől északra fekvő területekre még mindig nem terjedt ki az urbanizáció. Az első időszakban még évente fizetendő bérért adta ki a szerzetesrend a telkeket, és a 66 parcellára felbontott 34 000 m²-nyi terület még számos nagy kiterjedésű házhelyet foglalt magában. A Sainte-Catherine birtokát átlagban 16 méter széles telkekre osztották fel, míg hosszúságuk 28 és 40 méter között változott. Kizárólag paloták foglalhattak el ekkora területet. A XVII. században egyre több bankár és főtisztviselő építtetett ezen a környéken palotát – most már klasszicista stílusban. Végül a XVIII. század második felében a szórványosan felépült nagyméretű paloták közötti területekre is sor került, és a Sainte-Catherine vidéke Párizs legsűrűbben beépített körzetei közé tartozott.

A mai teret 1783–85 között alakították ki egy nagyobb háztömb belsejében, abból a célból, hogy vásárokat tartsanak. Manapság – különösen enyhe évszakokban – koncerteket és ünnepélyeket rendeznek itt; olykor megjelennek kameráikkal a filmesek is, ha régi hangulatú párizsi térre vadásznak. A házak előtt ma már hét vendéglői terasz sorakozik, míg a térhez csatlakozó utcákban újabb hétre bukkanunk. A tér identitásához ezek a bisztrók jelentősen hozzájárulnak. Noha mindegyiknek más a légköre – van köztük lengyel, olasz, koreai, kínai és francia, valamint egy még különösebb, kártyabűvészkedéssel szórakoztató bisztró –, éppen e vegyes kínálattól vált sokszínűvé a Sainte-Catherine tér.

Vajon érzik-e ezt a fordulatos, sokoldalú múltat a téren ülők? Vajon maguk elé képzelik-e a piacot, a bódékat, a szekereket, hallják-e a vásárosok kiabálását vagy a kintornások muzsikáját? Megelevenedik-e előttük a palotákban lakó előkelők élete? Tudják-e, hogy itt valamikor templom volt és kolostor, szerzetesekkel, akik a kerengőket járva zsolozsmáztak? Látják-e a földművelőket, akik hajdan itt mélyesztették a földbe ekéjüket, és hajladoztak veteményeskertjükben? Pedig valamilyen értelemben ez a sokoldalú múlt is része a mának, a folytonosság átmenti a tegnap egy darabját. A múlt nyomai, maradványai beépültek a térbe, ha másképp nem, méreteibe, falaiba – a tér körülzártságába és az előző korszakokra emlékeztető történelmi légkörbe. A felhalmozott és tovább élő múlt ugyanúgy karakteralkotója a térnek, mint ahogyan meghatározója napjaink életformája.

Csengery Kristóf

EURÜDIKÉ RUHÁI

Ha meghal, akit szerettél – tegyük fel,
hogy meghal (vagy elhagy: nincs nagy különbség,
a gyász folyóján így is, úgy is át kell
evezned) –, s itt marad a kedvenc, ám már
kissé kopottas kabátja s a bordó
pulóvere, hever a széken, lóg a
fogason, őrizve az illatot,
mely egykor ő volt, elkerülhető-e
a pillanat, mikor megállva, kézbe
veszed a ruhát, arcodra szorítod,
s belélegezve a múltat, hagyod,
hogy az anyag átnedvesedjen és
elnyelje szaggatott sírásod, mellyel
kérelve hívod vissza, aki itt járt?

FÖLFELE A LÉPCSŐN

Úgy jött mögöttem, mintha én mutatnám
az utat, s ő lenne a vendég. Nem volt
bennem tapintat, túl gyorsan haladtam
fölfelé a lépcsőn – vonzott talán
a fénysáv fönt, a súlyos pincejtó

körül, mely a nyárvégi hógutába
hívott vissza, szabadulást ígérve
borkóstolásból és beszélgetésből?
Iparkodott, kicsit zihált is. Aztán
mikor fölértünk, a kezembe nyomta

a gyertyát, és zavartan kérte: én
oltsam el. „Tudja, még gyerekkoromban
öreganyám azt mondogatta: minden
láng – egy lélek. Ha elfújta a mécsest,
mindig elhadart egy fohászt. Nekünk már

csak itt a pincében nincs villanyunk,
s hogy megvénültem, úgyis egyre inkább
a fiamék jönnek le énhelyettem,
de ha nem muszáj, hát mégse nekem
kelljen... Magának mindegy, gondolom.”

Acsai Roland

AZ ÉG MADARAI A FÖLDEN

Egy tollpihe milyen nehéz!
Azt játssza veled,
Hogy élsz.

A gyógyszert hiába szeded:
Az az apró izom mindig
Kész szívedben elnyomni az eret...

Szüretelni sincs mit –
Taposom a kádban
Mezítláb a semmit.

Anyám a kardiológián van.
Ereiben, mint villany-
Pásztorban: fut az áram.

Csak ennyi: „kibírjam!”,
Csak ennyi: „bírja ki!”,
Amíg van.

Nincs, hogy: „hány seregélyt lőttem!”,
Nincs, hogy: „az ég madarai”,
S az sincs, hogy: „a földben”.

Henry James

A MESTER INTELMEI (II)

Szabó Szilárd fordítása

III

Summersoft dohányillatú társalgója méltó volt a ház többi helyiségéhez – a kényelem netovábbját nyújtotta, és oly gazdagon díszítették a finom művű, ódon faragványok és ötvösmunkák, hogy inkább lakosztálynak illett be, ahol hölgyek hímezgetnek rámájuk fölé hajolva, mint tanácssteremnek, ahol urak szivaroznak, csípős füstöt eregetve. Az urak szinte valamennyien összegyűltek itt ezen a vasárnap estén; legtöbbször a szobának abba a felébe húzódtak, ahol az a hűvös és sima fehér márvány kandalló állt, melynek párkányzatát egy kedves kis itáliai „mútgárgy” koronázta meg. A másik kandalló a szemközti falból ugrott elő, és a meleg nyári estének hála, tűz egyikben sem égett; de az innenső sarokban egy boros- és likőröspalackokkal, karsú poharakkal megrakott asztal enélkül is kellő vonzóerőt gyakorolt. Paul Overt nem volt megszállott dohányos; ha mégis pöfékelt, olyan céllal tette, amihez a dohányynak semmi köze. Ez alkalommal, amelyről beszélek, kiváltképpen így állt a helyzet; azt remélte ugyanis, hogy a cigaretta segítségével neki és Henry St. George-nak sikerül majd néhány közvetlen szót váltaniuk. Arra a „rettentő” nagy beszélgetésre, amelyet a nagy ember a nap folyamán kilátásba helyezett, egyelőre nem került sor, ami roppantul elszomorította, hiszen bizonyosnak látszott, hogy másnap, reggeli után a társaság feloszlik, mindenki megy a maga dolga után. Csalódva tapasztalta azonban, hogy a *Shadowmere* szerzője ma minden jel szerint korán nyugovóra tért. Nyoma sem volt a Paul előtt érkezett urak csoportjában, sem a következő tíz perc során betoppanó estélyi ruhás vendégek között. A fiatalember várt még, nem tartva lehetetlennek, hogy megint valami bonyodalmas szeszélye támadt; ez magyarázatul szolgálna késésére, ugyanakkor igazolná Paulnak azt a gyanúját, hogy föltett szándéka megmaradni a jól bevált felszínességek mellett. De mindhiába, nem bukkant elő – a szeszély, semmi kétség, ezúttal a vártnál bonyodalmasabbnak bizonyult. Hősünk végül lemondott róla; kissé becsapva, kissé sértve érezte magát a három-négy elmaradt mondat miatt, amely után annyira sóvárgott. Nem haragudott, de sóhajtozva fújta a füstöt, olyan érzéssel, hogy talán valami ritka élményt szalasztott el. Bánatát meghorodozva lassan körbejárta a szobát, és a falon függő metszeteket nézegette. Ilyen lelkiállapotban volt, amikor váratlanul kéz nehezedett a vállára, és barátságos hang ütötte meg a fülét. – Helyes! Számítottam rá, hogy itt találok. Ha maga nincs, nem jöttem volna le. – St. George állt ott, anélkül, hogy ruhát váltott volna, kipihent és immár komolyabb arccal; fiatalemberünk pedig lázasan igyekezett összeszedni magát. Magyarázni kezdte, hogy csupán a Mester kedvéért – egy kis beszélgetés végett – maradt ébren, de mivel nem találta, már indult volna lefeküdni.

– Én, tudja, nem dohányzom... a feleségem megtiltotta – mondta St. George, és körbepillantott, hogy ülőhelyet találjon. – Ha hiszi, ha nem, a javamra vált. Nézze csak, ott egy pamlag.

– Úgy érti, a dohányzás a javára vált?

– Nem, nem... az, hogy megtiltotta. Nagy kincs az olyan asszony, aki távol tartja az embertől mindazt, ami fölösleges. Magunktól sose jönnénk rá, hogy mennyi minden az. Szerinte a cigarettának még az érintése is veszedelmes. – Miközben St. George beszélt, helyet foglaltak a pamlagon, némi távolságra a dohányzók körétől. – Magának van...?

– Úgy érti, cigarettám?

– Te jó ég, dehogy... felesége!

– Nincs; de ha volna, a kedvéért lemondanék a cigarettáról.

– Sokkal többről is le kéne mondania – felelte St. George. – De cserébe még annál is többet nyerne. Van egy-két érv, ami a nősilés mellett szól – tette hozzá, és összefonott karral, keresztbe tett lábbal elnyújtózott. Végleg felhagyott a dohányzással, és most sem vett tudomást a mellette izzó parázsról. Társa, megilletődve ettől az udvariasságtól, eloltotta cigarettáját; s mivel a pamlag egy félreeső sarokban állt, végre semmine-mű füst nem érhetette el őket. Hiba lett volna, folytatta St. George, súlyos hiba mindkettejük részéről, ha elválnak egy kis csevegés nélkül – ...mert én mindent tudok magáról – tette hozzá –, tudom, hogy magára figyelni kell. Egészen kiváló könyvet írt.

– És honnan tudja? – kérdezte Paul.

– Hogy honnan? Drága öregem, hát a levegőből, az újságokból, mindenhonnan. – St. George beszédében leginkább a kartárs közvetlensége lepte meg szomszédját, az a hang, amely felér a babérszigéssel. – Mindenki magáról beszél... a nőket is beleértve, aminél nincs kellemesebb. Én is épp most olvastam el a könyvét.

– Épp most? Egy délután talán kevés hozzá – mondta Overt.

– Hogy érti ezt?

– Azt hiszem, tudja jól, hogy értem – nevetett a fiatalember.

– Úgy, szóval Miss Fancourt mondta...?

– Ó, nem; ő inkább azt akarta elhitetni velem, hogy olvasta.

– Igen... kissé túllőtt a célon. Magát is elkápráztatta a rózsás hajnalpír, amely árad belőle? Nem, gondolom, maga nem hitt neki – állapította meg St. George.

– Amikor maga odajött hozzánk, akkor már valóban nem.

– Komédiáztam volna? És a tetejébe rosszul? – Erre azonban nem várt választ, mert máris folytatta: – Hallgasson rám: higgyen el mindent az ilyen lányoknak... mindent, de mindent. A legtöbb nővel nem kell sokat vesződni, elég, ha szemet huny, és ha kel-lőképpen óvatos; de *őt* mindenestül el kell fogadnia olyannak, amilyen.

– Nagyon kedvelem őt – mondta Paul Overt.

Volt valami a hanghordozásában, amin társa szemmel láthatóan megütődött, mint aki egyszerre a lehetetlennel szembesül; talán az a határozott komolyság, ami Paul részéről a kijelentés kísérte. St. George felnevetett, úgy válaszolt: – Kedveli? Látja, en-nél okosabbat nem is tehet. Ilyen hölgyet nem talál egykönnyen. No jól van, üsse kő, bevallom: ma délután tényleg nem magát olvastam.

– Akkor nyilván belátja az is, hogy igazam volt, amikor ebben a kérdésben nem hittem Miss Fancourtnak.

– Igaza...? Hát hogy az ördögbe érhetnék egyet olyasmivel, ami meghazudtolja a szavaimat?

– Szóval továbbra is abban a szerepben kívánja látni őt, amelyet a maga számára megtestesít? Hát persze, hiszen így nem érheti csalódás – állapította meg Paul.

– Ó, drága fiatal barátom, ne riogassa szerepekkel a magamfajta szegény ördögöt! Énrám már csak egy szerep vár: lelépni a színről, és kész. Neki meg ott az ő gyerme-

ki képzelete (pompás, ugyebár?); ez teszi boldoggá, nem holmi „szerep”, amit eljátszhat egy fáradt, kiegészített roncs előtt. – A társalgásnak ez a keserű fordulata tiltakozásra ingerelte Pault; de mielőtt a tiltakozásnak hangot adhatott volna, a Mester máris visszaterelte a szót Paul nagy sikerű regényére: – Nem gondoltam volna, hogy maga tényleg érti a dolgát... az emberek annyi mindent fecsegnek. Maga azonban érti a dolgát... meglepően jól érti.

– Bárcsak azzal lephetném meg, hogy idővel egyre jobban értem! – vágott vissza vakmerően Overt.

– Így lesz, és ettől máris borsószik a hátam. Ha körülnéz az ember, nemigen lát olyasmit, ami idővel egyre jobban menne. Minden csak romlik és romlik... szakadatlanul. Romlani persze sokkal könnyebb... ezt, sajnos, a magam bőrén tapasztalom. Tudja, bennem már nincs meg a régi lelkesedés, pedig mostanában sokan keresnek új utakat. De magának *muszáj* fejlődnie; tartania kell a formáját, bármi áron. Én persze már nem tartom. Ez a legnehezebb... az egészben ez a legpokolibb: tartani a formánkat! Maga képes lesz rá, ebben biztos vagyok. Ha mégsem, az kudarc lenne, óriási kudarc.

– Nagyon érdekes, amit magáról mond; de nem értem, miért célozgat arra, hogy tönkrement – jegyezte meg Paul Overt bocsánatos képmutatással. Olyan szeretet ébredt benne a másik iránt, hogy ahhoz képest a tehetség vagy a műgond nyilvánvaló hanyatlása egyszerre lényegtelennek látszott.

– Ugyan, ugyan... hagyja ezt – felelte St. George komoly hangon, miközben tarkóját a pamlag támláján pihentette, és a mennyezetet bámulta. – Tudja maga pontosan, mire célzok. Húsz oldalt sem kellett elolvasnom a könyvből, hogy lássam, maga is vesélyben van.

– Félelmetes, amit mond – lehelte Paul áhítattal.

– Örülök neki, mert akkor talán figyelmeztetésnek is megjárja. Egy fiatal lelket, te-le hittel és lendülettel, bizonyára mélyen megrendít egy olyan ember látványa, aki jobb sorsra született, de ifjan vagy vénen ilyen szánalmassá vált. – St. George tágra nyílt szemmel, mozdulatlanul ült; beszéde szelíd volt, de határozott, mentes bármiféle érzelemről. Hangja olyan erővel hordozta ezt az áttetsző személytelenséget, ami valójában kegyetlenség – kegyetlenség önmaga iránt –, hogy ifjú barátja, mintha vigasztalni akarná, önkéntelenül a karjára tette a kezét. Ő azonban folytatta, miközben tekintete a tizenyolcadik századi mennyezet cirádáin kalandozott: – Nézzen meg engem, és véssé jól az eszébe, amit most mondok... a *leckét*, ugyanis annak szánom. Sovány lecke, de a javára válhat: egy szánalmas impresszió gyakran megóvja az embert attól, hogy maga is lépre menjen. Vigyázzon, nehogy öregségére olyan legyen, mint én... nyomasztó, siralmas példája annak, hová vezet a hamis istenek imádása.

– Miért emlegeti az öregségét? – kérdezte a fiatalember.

– Ebben öregedtem bele. De a maga ifjúsága tetszik nekem.

Paul nem felelt – egy percig csak ültek ott némán. Hallgatták, ahogy a társaság nagy hangon a kormánytöbbségről vitatkozik. Aztán Paul megkérdezte: – Miféle hamis istenekre gondol?

Társából most valósággal kibuktak a szavak: – A piac bálványai; a pénz, a fényűzés, a „nagyvilág”; révbe juttatni a gyerekeinket, ruházni a feleségünket; minden, ami a sima és könnyű megoldásokra csábít. Istenem, az a rengeteg hitványság, amire rákényszerítik az embert...!

– De hát az embernek nincs joga ahhoz, hogy révbe juttassa a gyerekeit?

– Nem az a dolga, hogy gyereket tartson – jelentette ki St. George eltökélten. – Legalábbis akkor, ha valami maradandót akar alkotni.

– De hát ők nem inspirálnak... nem ösztönöznek?

– Hogyne ösztönöznenek: arra, hogy elkárhozzunk... művészi értelemben.

– Nagyon súlyos témát érint... szeretném, ha erre még visszatérnénk – mondta Paul. – Szeretném, ha éjszakákon át beszélne magáról. Nem is hinné, micsoda ünnep lenne ez számomra!

– A *maga* számára, hát persze, kegyetlen gyermek! No jól van; mélyre süllyedtem ugyan, de megmutatom, hogy erre a színjátékra még futja az erőmből: a maga kedvéért máglyára kötözöm és porrá égetem a hiúságomat. Jöjjön hát el, és látogasson meg... engem, azazhogy minket – helyesbített gyorsan a Mester. – Mrs. St. George elbűvölő; nem tudom, volt-e alkalma beszélgetni vele. Örülni fog, ha eljön; ő aztán imád mindent, ami ünnepélyes, legyen az bál vagy fogadás. Jöjjön, és vacsorázzék velünk... a feleségem majd ír magának. Hol érhetjük el?

– Ezen rajta van a címem. – Overt előhúzta zsebéből a tárcáját, és átnyújtott egy névjegykártyát. De nyomban mást gondolt, és visszakarta a kezét, ugyanis, jegyezte meg, nem várhatja el barátjától, hogy őrizgesse; jobb lesz, ha mihamarabb személyesen teszi tiszteletét nála Londonban, és leadja az ajtajánál, ha éppen nem sikerül kieszközölnie, hogy fogadják.

– Ha nem sikerül, a feleségemet okolja; mindig házon kívül van... vagy ha történetesen *belül*, akkor a kívüllét fáradalmait nyögi. Jöjjön el vacsorára... vagy mégse, nincs értelme; a feleségem kizárólag hatalmas vacsorákat ad. – St. George tovább tépelődött, de aztán rátalált a megoldásra: – Tudja, mit? Jöjjön akkor, amikor vidéken vagyunk... igen, ez lesz a legjobb; rengeteg szobánk van, és tűrhető a környezet.

– Házuk van vidéken? – kérdezte Paul irigykedve.

– Ó, nem olyan, mint ez. De legalább van hová mennünk... egyórányi út Eustontól. Ez az egyik oka.

– Az egyik oka...?

– Annak, hogy rosszak a könyveim.

– Valamennyi okát tudni szeretném! – csillant fel mohón Paul szeme.

Barátja kitért a nyílt válasz elől, és megint másra csapta a szót. – Hogy lehet az, hogy mi még nem találkoztunk?

A kérdés hangsúlyában hősünk, a maga személyére nézve, fölöttébb hízgelő méltánylást érzett: a nagy emberét, aki most döbben rá, hogy éveken át nélkülözött valamit. – Gondolom, főleg úgy, hogy magának nem volt oka érdeklődni irántam. Az én világom... nem egészen ugyanaz, mint a magáé. Évekig távol éltem Angliától, külföldön, egyszer itt, egyszer ott.

– Akkor sürgősen hagyjon fel a cigányélettel. Anglia nem elég jó magának? Itt nincs meg mindene, ami kell?

– Ha jól értem, azt tanácsolja, hogy Angliáról írjak. – Paul most új hangot ütött meg: az őszinte, tanulni vágyó gyermekét.

– Hát persze! És bitang jól, ha szabad kérnem! Látja, ezért nem tudom magát fenntartás nélkül dicsérni... mert a könyve külföldön játszódik. Pokolba a „külfölddel”! Maradjon szépen idehaza, és itthon tegye a dolgát... olyasmiről írjon, amit meg tudunk ítélni.

– Követem a tanácsait – bólogatott buzgón Paul. – De bocsásson meg, nem értem, hogyan volt ideje belenézni a könyvembe – tette hozzá. – Egész délután egymás sze-

me előtt voltunk, először azon a hosszú sétán, aztán teázás közben lenn a parkban, míg át nem öltöztünk a vacsorához, majd vacsora közben egész este, végül itt és most.

St. George arca felderült, és tett egy fordulatot. – Pedig rászántam egy negyedórát.

– Negyedóra nagy idő, de nem értem, hogyan keríthetett rá sort. Vacsora után a dolgozószobában nem olvasott... láttam, hogy egész idő alatt Miss Fancourtal beszélget.

– Jó helyen tapogatózik, ugyanis a *Ginistrelláról* beszélgettünk. Leírta nekem, milyen a könyv... kölcsönadta a saját példányát.

– Kölcsönadta...?

– Mindenhová magával viszi.

– Hihetetlen! – Paul elpirult.

– A dicsőség a magáé, de a körülménynek én is hasznát láttam. Amikor a hölgyek este visszavonultak, Miss Fancourt kedvesen felajánlotta, hogy leküldi nekem a könyvet. A szobalánya adta át a szalonban, aztán én is visszavonultam olvasni. Addig meg se fordult a fejemben, hogy idejőjjek, olyan ritkán éjszakázom. Azon nyomban, így, ruhástul nekiültem a maga könyvének, éppen csak a kabátomat dobtam le. Azt hiszem, ez annak a jele, hogy alaposan felpiszkálta a kíváncsiságomat. Átolvastam azt a bizonyos negyedórát, és a végén úgy éreztem magam, mint akit fejbe kölintottak.

– Ó, igen, az eleje nem a legjobb... sajnos, ez igaz – mondta Overt, aki visszafojtott lélegzettel hallgatta ezt a beszámolót. – Aztán letette a könyvet, és a keresésemre indult...? – kérdezte.

– Pontosan; a lelkembe lát. Azt gondoltam: „Tessék, csinált valami egyedülállóan jót, ráadásul itt járkált az orrom előtt egész nap, én meg arra se méltattam, hogy három mondatot váltsak vele.” Ekkor eszembe jutott, ha a társaságban megtalálnám, talán még ki lehetne köszörülni a csorbát. Szerettem volna leköteleezni magát valamivel, úgy-hogy vettem a kabátom, és idejöttem. Mihelyt újra fönn leszek, folytatom a könyvét.

Barátunk alig tudott a helyén maradni – ez a feléje áradó látványos érzelemnyilvánítás jobban meghatotta, mint bármi hasonló, amit eddig átélt. – Maga egyszerűen... nem is tudom, mit mondjak. *Cela s'est passé comme ça?*... Én meg csak ülök itt maga mellett, és föl se fogom, meg se köszönöm a kedvességét.

– Köszönje Miss Fancourtnak... ő csigázott fel ennyire. A regénye valósággal életre kelt a szemem előtt, miközben beszélt róla.

– Földre szállt angyal! – jelentette ki Paul.

– Az bizony. Nincs párja ennek a lánynak! Bámulatos, hogy mennyire érdeklí az irodalom... minden gondolata ekörül forog; nem is hinné, milyen komolyan veszi. Érti a művészetet, és akarja is érezni. Szinte megszegényíti azt, aki gyakorolja... ez a sugárzó kíváncsiság, ez a szimpátia, ez a határtalan hit! Bár olyan gyönyörű volna minden, amilyenek ő látja!

– Páratlan teremtés! – sóhajtott a fiatalember.

– Mindennel meg van áldva... a művészi érzéke egészen elsőrendű. És a forma, amelyben ez a gazdagság lakozik...! – kiáltott fel St. George.

– Vonzó feladat lenne ábrázolni egy ilyen lányt – folytatta Paul.

– De még mennyire... egy élő modellhez semmi nem fogható – mondta a társa. – Ha már végzett mindennel, ha kifacsarták és eldobták, ha azt hiszi, hogy kiürült a tartalma, akkor egyszerre hívást érez, megérintik, megremeg, az eszme felröppen a valóság öléből, és íme, a lelke újra készen áll a feladatra. De hiába, a feladat másra vár... ez a lány nem nekem termett.

– Nem magának...? Hogy érti ezt?

– Ó, én ezen már túl vagyok... *magának* termett, ha szabad ilyet mondanom.

– Ugyan, hová gondol! – mondta Paul. – Nem, ő nem egy szürke kis tollforgatónak termett; ő, aki egymaga az egész világ, az a gazdag nagyvilág, amelyet a pénz és a kapcsolatok mozgatnak. És ez a világ előbb vagy utóbb a hatalmába keríti... magával ragadja.

– Igen, biztosan megpróbálja... de hát éppen így válik lehetségessé a küzdelem. És az a férfi, akinek célja van, akit az ifjúság és a tehetség támogat, talán nem küzd hiába.

Ezek a szavak szöveget ütöttek Paul Overt fejébe – kis ideig némán meredt maga elé. – Csoda, hogy megmaradt ilyennek; pedig mennyire odaadó... mennyi mindent képes adni önmagából.

– Mit csodál? Hogy ilyen őszinte maradt... ilyen természetes? De hiszen nincs is tudatában... ad, mert van mit adnia, árad belőle. Saját érzelmei, saját elvei vannak; eszébe se jutna, hogy felvágjon. Az a kis idő, amióta hazajött, még nem hagyott nyomot rajta; felkapott egy-két divatos szokást, de csak olyat, ami mosolyt fakaszt. Vidéki lány, és mint ilyen, tökéletes – melegedett bele St. George –, elbűvölő, ha ügyetlenkedik, és érdekes, ha butaságokat mond. Visszajött Ázsiából, és most tele van lázas kíváncsisággal, szeretne mindenbe belekóstolni. Első osztályt érdemelne, és másodosztályon utazik. Elevenebb, mint maga az élet, és közben azért lelkesedik, ami mesterkélt. Mindent összekever, de nincs olyasmi, amiről ne volna véleménye. Mindent messziről néz – akár a Himalája csúcsáról –, és mindent nagyra lát, ami felkelti a figyelmét. A túlzások világában él... úgy értem, ő maga túloz el mindent. Bennünket is nagyobbra lát, mint amilyenek vagyunk.

Ez a jellemrajz merőben alkalmatlan volt arra, hogy csillapítsa fiatalabbik barátunk izgalmát, amit a vonzó tárgy még vázlat formájában keltett benne. Műalkotásnak érezte, mely St. George avatott kezét dicséri, és önfeledten bámulta a látomást – mert hirtelen látomása támadt –, amelyben egy jövődöbéli regényt dicsőít meg a belőle kiemelkedő nőalak. De egy pillanat múlva a képet füstfelhő homályosította el, a füst pedig – egy nagy szivar utolsó pöffenése – Fancourt tábornok hangját hozta, aki, miután egyenes léptekkel otthagya a társaságot, egyszerre a pamlagon ülő két úr fölé magasodott. – No nézd csak, a két szaktárs összedugta a fejét... nekik aztán fújhatnak az ébresztőt!

– Ébresztőt...? *Jamais de la vie!* Elszólít a higiénia – mondta St. George, és talpra állt.

– Értem én... maguk üvegházi palánták – nevetett a tábornok. – De hát aki virágot terem, vigyázzon magára!

– Én reggel virágozom, tíz és egy között... mindennap ugyanakkor bontok szirmokat – folytatta St. George.

– És milyen pompás szirmokat! – vágta rá készséggel a tábornok, és Paul észrevette, hogy a *Shadowmere* szerzője egyáltalán nem jön zavarba attól, hogy ünnepezt íróként üdvözlik – mert Paul így értette a tábornok szavait. A fiatalember úgy képzelte, hogy ő soha nem tudná megszokni ezt; kínosnak érezné – a gyanú miatt, hogy csupán kötelességérezetből teszik –, és igyekezne elhárítani. Neves kollégája természetesen már megedződött és megkérgesedett – megvolt a maszkja ezekre az alkalmakra. A többiek is végeztek szivarjukkal, és a hálósobájukból hozott gyertyatartók után néztek; de mielőtt mindnyájan kimentek volna, Lord Watermouth felszólította két vendégét, akik teljesen elmerültek egymás társaságában, hogy „hajtsanak fel” valamit. Úgy esett, hogy mindketten nemet mondtak; amit Fancourt tábornok nem hagyott szó nélkül: – Hát ez az a híres higiénia? Nem öntözik a virágokat?

– Abba belefulladnának! – felelte St. George; de amikor újra fiatal barátjához szegődött, és kettesben elhagyták a szobát, magyarázatként szórakozottan odasúgta neki: – A feleségem megtiltotta.

– No, én ugyan semmi pénzért nem lennék a maguk szaktársa! – vonta le a tanulságot a tábornok.

Summersoft és London közelsége reggeli után a ház elé rendelt hintók sorával dermesztette meg a családias légkörű vasúti kupék híveit: a társaság zöme így, saját kocsiján tért vissza a városba; vonaton csak a poggyászt cipelő szolgálk utaztak. Három-négy fiatalember is, köztük Paul Overt, alkalmazkodott ehhez a kényelmes szokáshoz; ott álltak az oszlopcarnokban, és nézték, ahogy a többiek tovagördülnek. Miss Fancourt apja társaságában egy *victoriába* ült, előtte azonban kezét fogott hősünkkel, és a világ legszívélyesebb mosolyát rávillantva így szólt: – *Mi* még találkozunk. Mrs. St. George nagyon kedves volt; azt ígérte, hogy egyszerre hív meg minket vacsorára. – Mrs. St. George és férje egy tökéletesen felszerelt *broughamba* szállt – a hölgy csukott kocsit rendelt –, és amikor fiatalemberünk kalapját megemelve feléjük intett, hogy viszonozza a biccentést és a kézmozdulatot, arra gondolt, hogy ez a pár, így, egymás oldalán, dicséretes jelképe lehetne annak a sikernek, jólétnek és közmegebecsülésnek, ami az irodalom révén érhető el. Vannak ugyan más értékmérők is, de ő azért érzett némi büszkeséget – az irodalom nevében.

IV

Nem telt belé egy hét, és találkozott Miss Fancourttal a Bond Streeten, egy „fekete-fehérben” dolgozó fiatal művész magánkiállításán, aki volt olyan figyelmes, hogy őt is meghívja erre a szűk körű eseményre. A rajzok elbűvölték, de az apró helyiségben tolongó vendégek között úgy érezte magát, mintha csak a feje látszana ki egy bekötött gyapjúzsákból. A tömeg szélére szorult nézők görnyedt háttal és még annál is páncélosabb akarattal, tünetően állták a többiek nyomását, hogy megóvják a látóteret orrhegyük és a fénylő kartonok között; a belső csoport tagjai pedig a félhomályban, melyet egy széles, vízszintes ablakellenző vetett – a természetes fény ellen szolgált, és a napvilágnak csupán egy keskeny sávot hagyott –, rezzenetlenül, egyenes derékkal merengtek, sorra elidőzve tétova gondolataik fölött. Erről a merengésről kivált női fejek árulkodtak, egy-egy szomorú szempár a kalapok különös csigái és tollai alatt, ha a szépen ívelt nyak fordulata látni engedte. E fejek egyike, amelyet Paul első látásra a gyűjtemény legszebb darabjának ítélt, a következő pillanatban Miss Fancourt fejének bizonyult. Szépségét csak fokozta a boldog mosoly, amelyet a közbeeső akadályokon át feléje küldött; a mosoly hatására Paul azonnal utat tört magának a lány felé. Már Summersoftban megfigyelte, hogy semmi nem olyan idegen a természetétől, mint az affektált közöny; de még ennek biztos tudatában is örömmel lepte meg, hogy közledekor eszébe se jut nyugalmat színlelni. Olyan sugárzóan mosolygott, mintha hívná, sürgetné, és mihelyt hallótávolságba ért, boldog izgalommal kiáltott felé: – Itt van... itt van ő is; mindjárt visszajön!

– Ó, az édesapja...? – kérdezte Paul, és megfogta a kinyújtott kezét.

– Jaj, dehogy, szegény papát hat lóval se lehetne idevonszolni. Mr. St. George, vele vagyok! Csak egy percre hagyott itt, beszélni akar valakivel... mindjárt visszajön. Ó hozott el... ugye, milyen kedves?

– Ó, akkor megelőzött... de *nekem* úgyse engedte volna meg, hogy „elhozzam”. Vagy igen?

– Hát, ha eszébe jut, hogy felajánlja... megtehetette volna, éppen úgy, mint ő – felelte a lány, és arcán nyoma sem volt az olcsó magakelletésnek; csak a pusztá tényt állapította meg.

– Hm, végül is ő a *père de famille*. Előjogai vannak – jegyezte meg Paul. Aztán gyorsan hozzátette: – De azért néhány képet velem is megnézhet, ugye?

– Akár az összeset – mosolyodott el. – Tudom, mire gondol: egy lány mellett mindig legyen valaki...! – majd arcán felhő suhant át: – De én ezt nem akarom. Szabad vagyok, mindig is az voltam... engem bárki elkísérhet. Annyira örülök, hogy találkoztunk! – váltott újra hangot, és a mondatban olyan kedves őszinteség csendült, hogy a körülötte állók figyelmét is magára vonta.

– Ha megengedi, hálából a szép szavakért, kiragadom ebből a csődületből – mondta a barátja. – Úgy látom, itt senki nem érzi jól magát.

– Igen, rémes, hogy milyen *morne* ez az egész. De miattam ne aggódjon, én jól érzem magam... és megígértem Mr. St. George-nak, hogy egy tapodtat sem mozdulok, amíg vissza nem jön. Ő akar elvinni. Állandóan ilyen helyekre hívogatják... és néha már elege van. Igazán kedves volt tőle, hogy rám gondolt.

– Engem is hívogatnak, és néha *nekem* is elegem van. De ha magára gondolok és arra, hogy magának ez... – meledgett bele Paul.

– Ó, nekem itt minden tetszik... minden, ami eleven, minden, ami az igazi London!

– Ami meg Ázsiát illeti, arról egészen sajátos a véleménye! – nevette el magát Paul. – Sajnálhatja, hogy idén már aligha jön össze ekkora társaság... akármilyen nagy ez a város.

– Hát, élet lesz jövőre is, mi pedig barátok maradunk, ha maga is úgy akarja. Ó, már jön is! – kiáltott fel Miss Fancourt, mielőtt Paul válaszolhatott volna.

Paul a kavargó tömegben észrevette St. George-ot, és talán ez adott neki lendületet a folytatáshoz: – Remélem, nem azt akarja mondani, hogy ebben az évben már nem láthatom?

– Nem, dehogy... ugye, ott lesz azon a vacsorán, huszonötödikén? – A kérdésben olyan vágy remegett, amely szinte felülmúlta a férfiét.

– Hol van az még? Hamarabb nem találkozhatnánk?

A lány csodálkozva rámeredt: – Úgy érte, hogy *meglátogatna*?

– Hogyne, bármikor... csak egy szavába kerül.

– Akkor hát vasárnap?... Most vasárnap?

– Talán valami rosszat tettem, hogy kételkedik bennem? – kérdezte mosolyogva a fiatalember.

Miss Fancourt válasz helyett St. George-hoz fordult, aki ebben a pillanatban lépett oda hozzájuk, és diadalmasan kijelentette: – Ő is eljön vasárnap... most vasárnap!

– Hohó, az a nap az enyém... azt is nekem ígérte! – mondta a híres regényíró, és fogait a jövevényre villantotta.

– Igen, de nem csak magának. Eljönnek a Manchester Square-re, leülnek, beszélgetnek... olyan csodálatos lenne!

– Mi nem látjuk egymást valami gyakran – mondta St. George, és kezét nyújtott tanítványának. – Minden összejön... mindig minden összejön! De szeptemberben mi is összejövünk lenn vidéken. Megígérte, és remélem, állja a szavát!

– De hát ő is ott lesz huszonötödikén... akkor beszélhet vele – mondta a lány.

- Huszonötödikén? – kérdezte St. George tanácstalanul.
- Vacsora lesz maguknál, már nem emlékszik? Még képes, és elígérkezik máshová! – kacagott fel a lány, és Paulra pillantott.
- Te jó ég, csakugyan... hát ez nagyszerű! És maga is ott lesz? A feleségem egy szóval sem említette – mormolta St. George, aztán újra kifakadt: – Tessék... már megint minden összejött!
- Minden? Talán inkább mindenki! – szisszent fel Paul, és megpróbált kitérni egy könyök elől, amely csaknem az oldalába fúródott.
- Nono, csak ne szidja őket! Ezek az emberek itt mind magát olvassák.
- Engem? Szeretném én látni azokat az olvasókat! Azt a kettőt vagy hármat... – felelte a fiatalember.
- Hallott már ilyet? Őkelme fenn hordja az orrát, mert tudja, hogy jó, amit ír! – jelentette ki St. George, és Miss Fancourtra nevetett. – *Engem*, látja, olvasnak, talán élveznek is, de örömem nincs belőle. El innen, el innen, minél messzebb! – azzal hátat fordított a képeknek, és elindult kifelé.
- A Parkba akar vinni – közölte lelkesen Miss Fancourt, amikor Overt oldalán végigment az utcára vezető folyosón.
- Csak nem? Ilyen helyekre jár? – lepődött meg Paul, mintha ez az adalék új oldalát tárná fel előtte St. George erkölcsleinek.
- Ma jó idő van... biztosan nagy lesz a tömeg. Az embereket akarjuk megfigyelni, a jellegzetességeiket – folytatta a lány. – Leülünk a fák alá, sétálunk egyet a Row-n...
- Évente egyszer kimegyek oda... szakmai érdeklődés, semmi több – magyarázta St. George, aki meghallotta Paul kérdését.
- És a vidéki unokahúga?... Elöttem órá hivatkozott! Képzelve, én vagyok az! – A lány válla fölött Paulra nevetett, miközben barátjuk egy kétkerekű bérkocsiba tessékelt, amelyet gyorsan odaintett. A fiatalember mozdulatlanul állt, és nézte, ahogy beszállnak; viszonzta a barátságos kézmozdulatot, amellyel St. George búcsút vett tőle, ahogy a lány mellé dőlt a kocsikulcsra. A kocsi nekilódult, és ő földbe gyökerezett lábával figyelte, ahogy eltűnik a Bond Street forgatagában. Csak bámult utána; a látvány megzavarta az érzéseit. „Ez a lány nem *nekem* termett!” – a neves író nagy nyomatékkal ejtette ki ezt a mondatot Summersoftban; de viselkedése, ahogyan ragaszkodik hozzá és kisajátítja, most megcáfolni látszott ezt a nyilatkozatot. Vajon másként viselkedne, ha úgy vélné, hogy a lány igenis *neki* termett? Valami nehezen megfogható irigység ébredt Paul szívében, ahogyan társtalanul hazafelé bandukolt; és ez az érzés furcsa módon egyformán illette a bérkocsi mindkét utasát. Micsoda boldogság lenne Londonban kocsikázni egy ilyen lánnyal az oldalán! És micsoda boldogság lenne emberekre és „jellegzetességekre” vadászni St. George társaságában!
- Vasárnap négy órakor megjelent a Manchester Square-en, ahol titkos vágya teljessült: egyedül találta Miss Fancourtot. Egy tágas, napfényes, lakályosan berendezett szobában ült; a szoba valamennyi fala vörös volt, és körben mindent az az olcsó és bizarr, virágmintás kárpit borított, amely azonnal felidézi a trópusi és a távol-keleti országokat, ahol állítólag a legközönségesebb ágyneműanyagoknak számít; a polcokon jobbra-balra színes kerámiák sorakoztak, a falakon mindenfelé rajzos akvarellek fügtek, melyek, mint rövidesen kiderült, az ifjú házigazda kezét dicsérik, és változatos témáikkal arra szolgálnak, hogy felidézzék a naplementék, az indiai hegyek, szentélyek és pagodák emlékét. Egy óráig üldögélt itt – nem is, inkább két óráig –, és közben senki nem nyitott be. Vendéglátója figyelmesen és kedves tapintattal meg is jegyezte: milyen jó,

hogy nem zavarják őket; Londonban ritka az ilyesmi, kivált a társasági szezon kellős közepén. De hál' istennek, szép ez a vasárnap; a társaság fele vidéken van, aminek az itthon maradók igazán örülhetnek, már akkor, ha kedvelik egymást. Ez a rossz Londonban – az egyik; bár azért olyan sok rossz nincs ebben a nyüzsgő világvárosban, amelyet annyira imád –: hogy olyan kevés az alkalom a meghitt beszélgetésre, hogy soha nincs idő végigcsinálni valamit.

– Minden összejön; mindig minden összejön! – ismételte Paul a panaszt, amelyet St. George-tól hallott pár nappal azelőtt.

– Igen, neki minden összejön, több is a kelleténél... olyan bonyolult az élete!

– Maga már belepillantott? Én is ezt szeretném; így talán fény derülne néhány titokra – folytatta a látogató. A lány megkérdezte, miféle titok érdekli, mire így felelt: – Ó, hát ami a munkája mögött van; ez a furcsa kettősség, ez a felszínesség. Aki művészszemmel nézi az ilyesmit, csak a feneketlen rejtélyt látja.

A lány erre nyomban izgalomba jött. – Jaj, beszéljen még erről... olyan érdekes! – unszolta kipirulva. – Nekem nincsenek ilyen kétségeim. Annyira kíváncsivá tett! Ó bukkott embernek tartja magát... ugye, milyen hihetetlen?

– Attól függ, mi a célja. Ekkora tehetséggel akármit elérhet. De amíg nem sejtjük, mire törekszik...! Vagy *maga* talán sejtji? – szegezte neki a kérdést a fiatalember.

– Ó, saját magáról nem szeret beszélni. Én meg nem faggathatom. Még felbosszantanám.

Paul már majdnem megkérdezte, hogy akkor vajon miről beszél, de a tapintat megálljt parancsolt, és inkább így folytatta: – Nem gondolja, hogy odahaza talán boldogtalan?

A lány rábámult: – Odahaza?

– Odahaza, a feleségével... úgy értem, talán rossz a kapcsolatuk. Amikor őt említi, általában kissé homályosan fogalmaz.

– Én nem vettem észre. – Marian Fancourt ráemelte kristálytisztá szemét. – Az nem volna helyes dolog, ugye? – kérdezte elkomolyodva.

– Nem, egyáltalán nem; örülök is, hogy maga előtt nem beszél róla. Ha a dicséretét zengené, azzal csak untatná, mást meg igazán nem mondhat. De azért magával közlékenyebb, mint velem.

– *Magát* viszont annyira tiszteli! – kiáltott fel a lány szinte már irigykedve.

Vendége meghökkent, majd nevetésben tört ki. – Ugyan, magát talán nem tiszteli?

– Hogyne tisztelne, de az egészen más. Magát azért tiszteli, amit alkotott... a minap szó szerint ezt mondta.

Paulnak jólesett a dicséret, de megőrizte hidegvérét. – A minap? Amikor „jellegzetességekre” vadásztak?

– Igen, és találtunk is... ha tudná, milyen éles a szeme; mindent észrevesz! Sokat beszélt a maga könyvéről is. Azt mondta, hogy fontos mű... igazán fontos.

– Fontos! Ó, a jótét lélek! – és a szóban forgó mű szerzője kéjesen felsóhajtott.

– Káprázatos volt, olyan szórakoztató, olyan végtelentül szellemes az egész séta alatt. Nagyon jó megfigyelő, és mindenről eszébe jut valami; rengeteg ötlete van, és mindig egyik telibe talál. *C'est d'un trouvé*, ahogy mondják!

– Igen, ekkora tehetséggel a találat úgyszólván kötelező – hümmögött Paul.

– És azt gondolja, hogy ő nem tesz meg érte mindent?

Ez az, helyben vagyunk. – Dehogynem, sokat tesz, és amit eddig tett, bárkinek a becsületére válna. Ő azonban a legnagyobb is lehetett volna. De hagyjuk ezt, ne rontsuk

el a délutánt azzal, hogy őt méricskéljük. Akár jó, akár rossz – vonta le nagylelkűen a tanulságot –, minden írása aranybánya.

Ezzel az ítélettel a lány teljes szívéből egyetértett, és a következő félórában a pár végigtárgyalta a Mester legfontosabb műveit. Miss Fancourt jól ismerte valamennyit – még talán jobban, mint vendége, akit egészen meglepett ez a kritikusi intelligencia és az a nagyvonalú, vakmerő lendület, amellyel a lány a művekhez közeledett. Amit mondott, egyenesen a lényéből fakadt, és Pault szinte megijesztette – helyénvaló volt, nagyon is az; mentes az elhasznált frázisoktól. St. George-nak igaza volt, a lány első osztályt érdemelne: nem riad vissza attól, hogy kitárulkozzék, és eszébe se jutna, hogy felvágjon. Valami hirtelen átfutott az arcán, és így szólt: – Emlékszem, egyszer beszélt nekem Mrs. St. George-ról. Azt mondta – nem is tudom, miért hozta szóba –, hogy őt nem érdekli a tökéletesség.

– Nagy bűn ez egy művészfeleségtől – állapította meg Paul.

– Igen, szegény! – és a lány felsóhajtott, mintha futó gondolatai közt olyan is akadna, amely okot ad a megkönnyebbülésre. De aztán nyomban így folytatta: – Ó, a tökéletesség!... Másra nem is volna szabad törekednünk. Bárcsak én is elérhetném!

– Mindenki elérheti a maga módján – vélekedett a társa.

– Ó, igen, a férfiak... de nem a nők. A nők olyan esendők... olyan kiszolgáltatottak! És ez... nem is tudom, valahogy szégyenletes, pedig az ember *tenni* szeretne valamit... maga nem gondolja? – folytatta Miss Fancourt, és sietségében az elejtett gondolat helyett egy másikat kapott föl; ez a baleset gyakran megtörtént vele. A két fiatal így, magasröptű témákon vitatkozva üldögélt az eklektikus nappaliban, a londoni „szezon” kelles közepén – a tökély magasröptű témáján vitatkoztak halálos komolysággal. E kicsapongás mentségére legyen mondva: a tárgy mindkettejüket érdekelte. Szavaikban ott volt az igazság, érzelmeikben a szépség; nem pózoltak sem egymás, sem senki más előtt.

Mivel a tárgy kimeríthetetlennek látszott, kénytelenek voltak leszűkíteni; meg-egyeztek abban, hogy a tökéletesség terén folytatandó vizsgálataikat egyelőre a példaadó, vérbeli műalkotásra korlátozzák. A fiatal hölgy képzelete a megszorítás ellenére is messzire kalandozott, és vendége azt a ritka gyönyörűséget érezte, amit egy eszmecsere tökéletes harmóniája okoz. Ezt a délutánt évek múlva sem feledi majd, sőt áhíttattal őrzi emlékei közt – mintha a sors váratlanul egyetlen cseppbe sűrítette volna mindazt, amit adni tud, olyan cseppbe, amely balsamként szolgál minden későbbi horzsolásra. Bárhol, bármikor fel tudja majd idézni a szoba vízióját, a fényben álló, ott-honos, vörös szobát a függönnyel, melyen a kék szín remegni látszott a vadul áttörő napsugarak dőfései alatt. Emlékszik majd, hol álltak a tárgyak, hogyan hevert kinyitva az asztalon egy ritka könyv, milyen áthatóan illatoztak a virágok valahol a bal vállamögött. Ezek a benyomások adták a keretét annak a semmihez nem fogható finom izgalomnak, amelyet ez a két óra segített világra benne, s amelynek talán ez az önkéntelenül, újra meg újra elsuttogott mondat volt a legfőbb jele: „Nem is hittem, hogy létezik ilyen... nem is hittem, hogy létezik ilyen!” A lány önállósága meglepte, és imponált neki – úgy érezte, leveszi válláról a cselekvés terhét. Olyan bánásmódot követelt, mint bármelyik független személyiség – ez a félárva lány, aki alig nőtt ki a bakfiskorból, de már tudja, mi a méltóság és a felelősség, aki nem ismeri az átlagos „kisasszony” gátlásait. Nem kísértette magát fájós derekú *duennával*, egyedül fogadta a látogatókat, s noha jelét sem adta annak, hogy akaratos, a védelem vagy a pártfogás gondolata vele kapcsolatban föl sem merülhetett. A könnyedség és a természetesség egyesült benne mindazzal, ami tiszta és nemes, következésképp idegen volt tőle bármínemű „sza-

badosság” – legalábbis ilyen benyomást keltett, annak ellenére, hogy valósággal megtestesítette mindazt, ami modern. Igen, modern volt ízig-vérig, és Paul Overt, aki szerette a régi színeket, az óarany patinát, némi aggodalommal képzelte maga elé a jövő kusza palettáját. Nem tudná megszokni, hogy a lány befolyással van a műre, amelyen dolgozik; túl szép volna ahhoz, hogy igaz legyen – túl kockázatos kaland volna elmerülni az együttérzésnek ebben a forrásában. Könnyű eltévedni a sivatagban – ez a sors vár mindenkire, ez az élet törvénye; de kristályvizű forrásra bukkanni csak keveseknek adatik meg. Mégis, a vágy, mely az első pillanatban túl szertelennek tűnt ahhoz, hogy igaz legyen, a másodikban már azzal lepte meg, hogy túlságosan szellemi, tehát nem lehet hamis. Homályos volt, ugyanakkor határozott célra irányult, és szeszély ide vagy oda, ő sürgetőbbnek érezte azoknál, amelyek a társasági érintkezés során teljesülhetnek. Elég valószínűnek látszott, hogy a lány nem sokáig lelné örömét benne – fölváltaná az intrika, a „szalonélet” vagy egyszerűen a termékeny anyaság örömeivel, ahogyan az írogató, festegető, jól nevelt és körülrajongott lánykák tenni szokták a fényűzés korszakaiban és a felső tízezer köreiben. Nyugtázta, hogy a szoba falán lógó vízfestmények határozottan naiv jellegűek, és arra gondolt, hogy a naivítás olyan a művészetben, mint a számok között a nulla: értéke attól függ, milyen számjegy áll mellette. De hiába, addigra már beleszeretett a lányba. Távozás előtt mindenestre megjegyezte: – Azt hittem, ma St. George is eljön; vajon hol lehet?

Egy pillanatig arra számított, hogy a lány felkiált: – *Comment donc?* Csak azért látogatott meg, hogy vele találkozzon? – De aztán nyomban rájött, hogy ez a beszéd milyen kevéssé illene a kokettálásnak azokhoz a jeleihez, amelyeket a lánynál eddig megfigyelt. És csakugyan, az mindössze így válaszolt: – Ó, nem hiszem, hogy ma eljönne. Annyit mondott, hogy inkább ne várjam. – Aztán évődve, de egész illendően hozzátette: – Azt mondta, nem lenne korrekt dolog magával szemben. De én kettejükkel is elboldogultam volna.

– Én is magukkal – ríposztzott Paul Overt tréfásan, de kissé kényszeredetten. Amit az alkalom csodájának hitt, valójában oly maradéktalanul azonos volt az előtte ülő nő csodálatával, hogy újabb szereplő a színen, bármilyen nagynevű, akár maga St. George, egy percig se tudta volna lekötni a figyelmét. Miközben elhagyta a házat, azon töprengett, hogyan is értse a nagy ember szavait, mi az, ami „nem lenne korrekt vele szemben”; s főként azon, hogy tényleg emiatt maradt-e távol ma délután. Ahogy botját pörgetve, zavaros és fortyogó érzésekkel a lelkében átvágott a vasárnapi Manchester Square kongó ürességén, úgy érezte, valami idegenszerű, végtelenül nemes világ veszi körül. Miss Fancourt közölte vele, hogy jövő vasárnap feltehetően nem lesz otthon sem ő, sem az édesapja, de ha mégis, akkor reméli, hogy meglátogatja. Szavát adta, hogy ha programjuk netán meghiúsul, időben értesíti. Mikor Paul befordult a térről nyíló utcák egyikébe, megállt, és határozott szándék nélkül, tétován körülnézett, nem lát-e valahol bérkocsit. Megpillantott egy kétkerekűt, amint a túloldalon kigördül a térre, és lassan feléje közeledik. Kiáltani akart a kocsinak, de észrevette, hogy „fuvarja” van; így hát várakozott, figyelte, ahogy a jóember gyepelőt ránt az egyik ház előtt, és cihelődni kezd, hogy lerakja utasát. A ház mintha ugyanaz volna, amelyikből ő maga lépett ki az imént; legalábbis annak kell lennie, suhant át a fején, amikor a bérkocsi utasában St. George-ra ismert. Paul villámgyorsan elfordult, mint akit leskelődésen kaptak. Hagyta a kocsit – jobb lesz, ha sétál egyet; úgyszincs semmi dolga. Örült, hogy St. George végül nem mondott le a látogatásról – miért is tette volna? Igen, végtelenül nemes ez a világ – még akkor is így érezte, amikor zsebórájára pillantott, és magá-

ban gratulált követőjének, amiért az hattól hétig nyugodtan elüldögélhet Miss Fancourt nappalijában. Neki is lenne még ideje vizitálni valahol, de mire a Marble Archhoz ért, a gondolat elpárologott a fejéből. Elsétált az építészeti mestermű alatt, és ment, egyenesen be a Parkba, amíg a szépen nyírott gyepek köréje nem terült. Ezen a helyen folytatta a sétát; keresztülvágott a ruganyos pázsiton, és kiért a Serpentine-hez. Gyöngéd szemmel figyelte a londoni nép vidám nyüzsgését, bátorító pillantásokat vetett a fiatal hölgyekre, akik szívszerelmük karján andalogtak a tó körül, és a gárdatisztekre, akiknek medvebőr kucsmája lágyan csiklandozta a vasárnapi művirágokat partnerük kalapján. Míg töprengett, a lába magától vitte; belépett a Kensington Gardensbe, leült egy út menti padra, nézte a kis vitorlás csónakokat, ahogy a kerek tavon imbolyognak, és örült, hogy ma sehol nem várják vacsorára. Amikor késő este ilyen céllal állított be a klubjába, még a rendelés is nehezebbre esett; csak annyit mondott a pincérnek, hogy hozza azt, ami van. Meg se nézte, mit raknak elé; az éjszakát az intézmény könyvtárában töltötte, és úgy tett, mintha egy amerikai magazin cikkébe temetkezne. Nem jutott el a tudatáig, mit olvas; úgy rémlett neki, hogy a cikk rejtélyes módon Marian Fancourtról szól.

A hét vége felé a lány megírta neki, hogy nem utazik vidékre – a dolog éppen most vált bizonyossá. Apja, tette hozzá, nem képes elrendezni semmit, inkább órá hárítja a felelősséget. Érezte is a súlyát – éreznie kellett –, s minthogy kényszerhelyzetbe került, végül így határozott. Okokat nem említett, amivel tág teret hagyott barátunknak a merész találgatásra. Ezen a második vasárnapon a Manchester Square-en már nem érezte magát annyira szerencsésnek, mert a lánynál vendégeket talált, hármat vagy négyet egyszerre. Három-négy apró dolog azonban kárpótolta, és az egyik nem is volt olyan apró: amikor megtudta, hogy a tábornok az utolsó pillanatban mégis elutazott a városból, a merész találgatás, amelyről beszéltem, egyetlen, még merészebb sejtelemmé állt össze. A lány így lett igazán önmaga, jelenléte igazi jelenlét, így töltötte be maradéktalanul a vörös szobát, amely ott volt, létezett, akármilyen fantomok jártak-keltek, akármilyen szellemhangok lebegtek is a falai között. Nagy nehezen kívárta, amíg a jövevények eltűnnek, és közben elhitette magával, hogy jelenléte a lány kedvére van, bár ennek semmi jelét nem tapasztalta. Amikor kettesben maradtak, azonnal a tárgyra tért: – St. George mégiscsak eljött... a múlt vasárnap. Láttam őt, ahogy a sarokról visszaneéztem.

– Igen, de utoljára.

– Utoljára?

– Azt mondta, nem jön többé.

Paul Overt rámeredt. – Hogyhogy?... Nem akarja látni magát?

– Nem tudom, hogy akar-e – mosolyodott el merészen a lány. – Mindenesetre itt, velem, még egyszer nem találkozik.

– De hát miért nem?

– Sejtellem sincs – válaszolt Marian Fancourt, és vendége soha ilyen természeteleneznek nem látta még ezt a fenséges arcot, mint most, amikor megvallotta, hogy magára maradt.

(Folytatása következik.)

Határ Győző

ALAPIGAZSÁGOK, MELYEK MINDEN ALAPOT NÉLKÜLÖZNEK

PASKIJEVICS¹

(I. W. Roberts
történésznek)

sátrát bámulja a sereg
dirrent durrant szellent s máris
óbesterek kucséberék
pópa kukta generális:

fürdőkádját körülállják
gyűlnek megudvarlására
mossa csűdjét tökit hátát
Kuzmics Kuzma Klára Sára

golyvát görvélyt podagráját
hadmenetben kit felszedett
ezerfőzettel kúrálják
kuruzslók és főfelcserek

világ szája! vértés tűzér
markotányos sereghajtó
olvastatja tábortűznél
Moszkva–Pétervári Sajtó

„poroszra lőj ne magyarra!
eszednél légy cár atyuska
hadijáték nem megy babra:
másra kell a drága puska”

Miklós cár kifingott – halott
ellobbant a szegény pára
nem-és-nem-és-nem hallgatott
Paskijevis vén szavára:

„ha mit főztek hadd egyék meg
ne pártold a Habsburgokat
cár atyuska!” – be se léphet:
Miklós süket és Nem Fogad

¹ A vers megjelent a *Hitel* 2002. júliusi számában.

*rongyos Tizennegyediknek
révnél besegíti Kháron
ott ül háttal – mást kit visznek –
az Aradi Tizenhárom*

(álomkezdeményből: 2002. 03. 24.)

I. MIKLÓS CÁR ÉS AZ OROSZ BEAVATKOZÁS MAGYARORSZÁGON (NICHOLAS I. AND THE RUSSIAN INTERVENTION IN HUNGARY). Kiadta: MacMillan/University of London, 1991. Szerzője Ian William Roberts, ugyanaz, akinek a fenti verset ajánlottam. Annyit tudok róla, hogy hosszú diplomatakarriert futott be, magyarországi állomáshelyén három évet töltött (1961–63), jól beszél magyarul, és azonfelül, a latinon-görögön kívül még másfél tucat nyelven ért és olvas. Mint történész, mindig a közép-európai térség foglalkoztatta; mint diplomata, levéltári kutatásai során olyan egykorú okmányokba is betekintethetett, amilyenekről akkortájt más jámbor professzor tudhatott ugyan, de vagy csupán a diktatúra protokolláris, átszűrt, szűkszavú tartalmi kivonataiból értesülhetett, vagy sehogy.

A monográfia szerzője skót születésű, angol beállítottságú szaktörténész, s innen van az, hogy mind könyvének adalékait, mind stílusát a mértéktartás és a rideg tárgyilagosság jellemzi; ez a távolságtartás végigvonul minden fejezetén.

Hogyan élte meg Európa a fővárosain végigrontó, 1848–49-es sorozatos forradalmakat? A válasz amilyen felkavaró, olyan ábrázolatos. S jöllehet tiszta sor, hogy a mi hosszán tartó szabadságharcunk volt a legvéresebb, a leglátványosabb és az, amely a legnagyobbat robbant, Roberts könyvéből tudtam meg, hogy a hatalmi központokban *sideshow*-nak tűnt, annak számított.

A francia visszahatás elegendő volt, az angol világos és egyöntetű. Elutasító. Lord Palmerston nem rokonszenvezett Kossuth törekvéseivel, és leszögezte: Anglia érdeke, hogy Ausztria intakt fennmaradjon.

Máshonnan is mintha harangoztak volna róla, de ilyen részletesen csak tőle, Robertstől tudtam meg, hogy előtte-utána, ugyanakkor mekkora forradalmi megmozdulások voltak Besszarábiában/Moldvában/Romániában, s hogy ezek elfojtására milyen közös katonai intézkedésekben állapodott meg Szentpétervár és a Fényes Porta. Hogy a lázongó Bukarest utcáin éveken át janicsárkülönítmények tartották fenn a rendet.

Paskjevics (akinek a nevét „Paskijevicsre” magyarította nyelvünk és gyűlöletünk) igazában hetven felé járó, reszketeg, rozoga aggastyán volt, aki a hadjáratra mindenhozá magával hurcolta vasbádóg fürdőkádját, hogy gyógyfüves fürdőivel elviselhetővé tegye köszvényét, reumáját. Miklós cár nem szívlehetette, hadvezére váltig a beavatkozás ellen volt, visszatérő rögeszméje (vagy inkább jóslatos látomása) lévén, hogy a cár trónjának és országának inkább a poroszoktól van félnivalója. A „hítségő” Ausztria a krími háborúban nem támogatta Oroszországot, dühében a cár elátkozta Bécset, és „azt a tacskót” (ahogy a fiatal Ferenc Józsefet nevezte), a „koronás árulót” a pokol fenekére kívánta.²

² „Alávaló árulása felülmúlt mindent, amit azok az infernális jezsuiták valaha is kieszeltek” – írta róla tábornagyhóhoz intézett utolsó levelében. 1855 márciusában a cárt elvitte a szívroham. Férje haláláért a cárné az osztrák uralkodót okolta, és egyenesen „gyilkosának” bélyegezte. Paskijevics (akit a cár váltig „batyjuskának” aposztrofált és ki nem állhatott) csakhamar követte; 1856 januárjában halt meg.

S itt mi jut eszembe, mi nem. 1964. június végén Oslóban részt vettem a Nemzetközi PEN világkongresszusán. Sulyok Vince kiváló költőtársam jóvoltából meghívott estebédre gróf Zichy Nándor, ott élő magyar arisztokrata. Szűk körű irodalmi vacsora volt s utána hosszúra nyúló szóczata vagy inkább kuruc–labanc háború. Ennek a párharcnak jómagam csupán tisztelettudó hallgatója voltam (és eleven magnó, hogy „szalagra vegyem”). Óriások küzdelme volt, Kerényi Károly képviselte a labanc álláspontot („48-ban a nyakára akartunk ülni a nemzetiségeknek, mintegy kiütve a nyeregből az osztrákokat”), Illyés Gyula az ultrakurucok nevében ágált („Jelasics gazember, Janku Ábrahám akasztófára való: nem igaz a vád, a nemzetiségek aljas koholmánya!”). Gyula bácsi tajtékozott, és verte az asztalt, Kerényi tanár úr falfehéren hallgatta, és magában dühöngött (én némán „magnóztam”).³

Indiában úgy tudják, a vaddisznó és a tigris ősellenségek. Népünnepélyeken nagy gödröt ásnek, ebbe a gödörbe behajítják az elfogott két vadállatot, s azoknak odalent több se kell, nyomban egymás torkának esnek; a körülállók meg kedvükre nézhetik, és kiélhetik szadistaösztöneiket az életre-halálra küzdő ősellenségek láttán. Ilyen bámsz képpel, majdhogynem elképedve hallgattuk őket, s figyeltük a hadmozdulatokat.

I. W. Roberts angol nyelvű monográfiája 1848–49-ről éppen huszonzét évvel annak előtte íródott, s az a könyv volt, amitől Gyula bácsinak vérbe borult volna a szeme (ha olvas angolul; mert jobbára csak franciául olvasott).

Távolságtartásával, rendíthetetlen mértékletével, rideg tárgyilagosságával az angol történész-diplomata tanulmányában abból a se nem kuruc, se nem labanc alapállásból mérte fel az angol szigetországtól térben amúgy is távol eső, időben amúgy is rég-es-rég lepergett eseményeket, amely az átlag magyar nemzetmítosz pábulumán nevelkedett átlag magyar szemének szembántó, az átlag magyar olvasónak felháborító, „ilyen nincs”. Elképzelhetetlen, megengedhetetlen.

Pedig Roberts, a történész „felülemelkedése” nem volt se fölnyeskedő, se vállvergető, se lenéző, se rendreutasító, még csak paternalisztikusnak se mondható. Úgy ábrázolt bennünket, ahogy valaha akkor Európa diplomatái alkalmasint láthatták a magyarokat. Felhorgadásukat. Igazukat. Küzdelmüket. Máskor, ha könyvet ismertettem, a folyóiratok kapva kaptak rajta. Roberts könyvének recenziójával csúnyán felsültem. Hónapokig házaltam vele, amíg valahára egy vidéki lap megkegyelmezett, és lehozta róla szóló írásomat.⁴ Ennyit előljáróban ahhoz, ami itt következik.

*

Provinciális óriásvárosban élek. A tizenhatmilliós „Nagy-London” átlagos párkánymagassága alig haladja meg a nyolc métert. Vagyis mintha csupa egy- és kétemeletes házsorokban élnénk, kertvárosokban/villanegyedekben; ami hol üdítő, hol lehangoló. A milliós Birmingham, a közel milliós Leeds a maga öt-hat emeletes, eklektikusan barokkos/renaissance-os, Glasgow a maga szecessziós palotasoraival sokkal inkább emlékeztet Európa fővárosaira. „Lekonkurálja a Szent Pál-székesegyház kupoláját!”, tiltakoztak sírva-ríva a londoniak, amikor a főváros „legmagasabb” felhőkarcolója az új

³ Bővebben erről az „összecsapásról” önéletrásom harmadik kötetében: H. Gy. ÉLETÚTJA III. A PARTRA VETETT BÁLNA. 190–195. o. A „Nyugati Magyar Irodalom Gyöngyszemei” sorozatban, Életünk Könyvek, Szombathely, 1995. Olvasható az interneten is: www.irodalmiakademia.hu

⁴ AZ ÉREM MÁSIK OLDALA (Ian W. Roberts: NICHOLAS I. AND THE RUSSIAN INTERVENTION IN HUNGARY). In: HATÁR. 1992. 4–5/190–193. o.

Canary Wharf negyedben felépült (240 méteres tömpe hegyű toronyház; Chicagóban jó félszáz, Kuala Lumpurban jó két tucat van, amely magasságával felülmúlja). Mégis, mindazonáltal. Soha nem bántam meg, hogy rám szakadt ennek az óriásvárosnak ez a kanonizált, hangos provincializmusa ott, ahol élek, és ahol csupán a központokban, itt-ott akad szemet szűrő monumentalitás, bár germán gigantomania még mutatóba se. Vannak ugyan itt is sokemeletes, magas koronapárkányos *boulevard*-ok, *avenue*-k, mint pl. a banknegyedben (a Cityben) vagy a West Enden; de nem az a hangadó.

A meglakott szuburbia alacsony házsorai belém marattak egyfajta „angolos” józan-ságot. Fanyalogva fogadom a „déliabos történelemlátást”, a sovinizmus csőlátását, a történelmi térképeken az elrajzolt-elnagyolt kontúrokat. Skóciában például a piktonok, kaledonok kiszínezett romantikus hóbölyéből a kiábrándulást még a XVIII. század sem hozta meg. Voltak, akik az Egyesült Királyságot megteremtő „Uniót” váltig felhánytorgatták, és maga Boswell, dr. Johnson kísérő árnya is nemegyszer elsiratta „Nagy-Skócia” (?) függetlenségét. De miféle Skócia volt az? A kálvinista barbárság hazája, ahol a XVII. században még eretnekeket, boszorkányokat, vallásgyalázókat égettek; és az abbeville-i De La Barre lovagnak (akinek haló porában, igazáért maga Voltaire szállt síkra), neki is megvolt a skót megfelelője. 1696-ban Thomas Aikenheadet, az edinburghi egyetem fiatal hallgatóját blaszfémia vádjával bíróság elé állították, és 1697. január 8-án hóviharban, ezek szeme láttára felakasztották. Még nem töltötte be a 19. életévét. Nem telt bele fél évszázad, és David Hume ámuldozva kérdezte magától: „*Nem különös-e, hogy épp akkor, amikor elvesztettük fejedelmünket, parlamentünket, független kormányunkat, nemességünk vezetőinek java nincs jelen, förtelmes kiejtéssel, rútul beszéljük a nyelvet, noha mindennaposan használatos idiómánk, mondom, nem különös-e, hogy épp ilyen körülmények között mi skótok a literatúrában egész Európa elejére hágtunk?!*”⁵ Amiben nagyon is igaza volt. Hiszen a XVIII. század közepén olyan nevek fényesedtek „Észak Athénja” egén, mint Hutcheson, Lord Kames, David Hume, Adam Smith, Thomas Reid, Dugald Stewart és sokan mások.⁶ Jóllehet (Hume kivételével) valamennyien templomba járó keresztyének voltak, szellemtörténetünkben fő érdemük, hogy a bölcseségtől kiküszöbölték a teológiát. Mégis, ennek az ikertörzszű óriás terebélynek, a francia–skót felvilágosodásnak volt fattyúhajtása is: az ún. nemzeti historiográfia.

Századvégi születését örömujjongás kísérte, keresztszülői nem sejtették, miféle Briareiosz bölcsőjét állják körül. A hordák, a törzsek, a népek, sokadalmak, seregek fogalma elhalványult, megszületett a Nemzet mítosza. Európa-szerte nagy impulzust kapott a nemzeti történetírás, és csakhamar olyan, szinte utolérhetetlen előképe támadt, mint a *MONUMENTA GERMANIAE HISTORICA*. Maga a *GESELLSCHAFT FÜR ÄLTERE DEUTSCHE GESCHICHTKUNDE*, a tudós társaság *Freiherr vom Stein* (1773–1845) porosz államminiszter műve volt. Mint a fontolva haladó liberalizálás híve és a német egység megálmodója, *mutatis mutandis* afféle porosz Széchenyi lehetett, aki történelmi alkotá-

⁵ „*Is it not strange that at a time when we have lost our Princes, our Parliaments, our independent government, even the Presence of our chief Nobility, are unhappy in our accent and pronunciation, speak a very corrupt Dialect of the Tongue which we make use of, is it not strange, I say, that in these Circumstances, we shou'd really be the People most distinguished for Literature in Europe?*” In: *THE SCOTTISH ENLIGHTENMENT: THE SCOTS' INVENTION OF THE MODERN WORLD*, by Arthur Herman (Fourth Estate, London, 2002).

⁶ Francis Hutcheson (1694–1747) ír származású glasgow-i akadémikus, bölcselet; Lord Henry Home Kames (1696–1782) skót jogfilozófus; David Hume (1711–1776), aki Kantot „*felébresztette metafizikai álmából*”, a lélekelmélet első elvetője Nyugaton; Adam Smith (1723–1790), a politikai gazdaságtan megalapozója; Thomas Reid (1710–1796) Hume ellenlábas, ontológus bölcselet; Dugald Stewart (1753–1828) bölcselet, edinburghi egyetemi tanár.

sára élete végén a germán népek őstörténetének feltárásával tette rá a koronát. Frankfurt am Main-i palotájában 1819. január 20-án alakult meg a Német Történelmi Társaság, amelynek ő maga volt az elnöke; és 1826-tól kezdve évről évre megjelentette a Társaság impozáns, nagyalakú kiadványait, melyek előzéklapján ott díszelgett akadémikus mottója: *Sanctus Amor Patriae dat Animum*.⁷ Bullák, krónikák, dekrétumok, szabadságlevelek, korabeli episztoláriumok, alázatos felterjesztések és fejedelmi leiratok tömegére alapítva, különös polarizált fény derült a teuton múlt, németiség/germánosság előidőire. Trónöröklés; jogalkotás; grávámenek orvoslása/megbüntetése, hatalmaskodó egyházfejedelmekkel való jogi viaskodás/kiegyezés; szekták, eretnokségek ügyének rendezése – volt abban minden. Ömlött-özönlött, ami csak a germán filológiától kitellett. Mihamar kiderült, mi különös replikatív látásmód rejlik a tudós Társaság látomása mögött: osztrigótok Burgundiában, vizigótok az Ibériai-félszigeten (a későbbi Spanyolországban), germánok Lombardiában, emitt a Merovingok, amott a Karolingok; ahova néztek, nem volt Európa térképének olyan zegzuga, hegye-völgye, al- és felföldje, amit ne színeztek volna *teutonra*, ne satíroztak volna *germánra*. Hogy, hogy nem, mi derült ki végtére, mi nem. Csak az, hogy a teljes európai földség egyébként se volt, mint a germánosság eredetvidéke.

Nem mintha a „Két Gallia” kései historikusai ölbe tett kézzel ültek volna. Gondoljunk csak Michelet⁸ óriásművére, a tizenhét kötetes HISTOIRE DE LA FRANCE népnemzeti, romantikus víziójára, amely jószerével az előtte járók pionírmunkájának betetőzése volt. Az első hat kötet – Clovis megkeresztelésétől⁹ 496-ban a középkor végéig – tíz év alatt íródott, 1833-tól 1843-ig, a befejező tizenegy kötet a renaissance-tól a forradalom kitöréséig követi Franciaország történetét, s ez 1855 és 1867 között keletkezett. Michelet elméleti alapvetése szerint a történetíró küldetése a múlt feltámasztása, újjáteremtése, módszere a múlt újraélése, a vele való azonosulás. Stílusa szuggesztivitásának, mítoszteremtő erejének és képelképzelése eksztatikus hömpölygésének köszönheti, hogy műve a népnemzeti mítoszteremtés evangéliuma lett. Persze más lapra tartozik, hogy a kívülállóknak bámulatos módon e roppant opusból meg az derül ki, hogy a hun Attila ármádiájának szétszórata a *franciaországi* Troyes és Châlons-sur-Marne között, a legendás catalaunumi csatától, az arabok–mórok–berberek vereségétől kezdve 732-ben a *franciaországi* Poitiers-nél, a jórészt *francia földről* elinduló kereszties hadjáratok sorra mind, Burgundia, Akvitánia, Ausztrázia stb. fel- és eltűnő királyságai, egész Európa hadmenetei, kataklizmái, pestisjárványai, történetének terhe mindenestül a *francia* nép vállán nyugodott, és mi édes mindnyájan Franciaország történetébe tartozunk annak alfejezete/lábjegyzete gyanánt. A michelet-i szellemi táplálékon nevelkedett francia kisiskolás előtt vitán felüli, hogy Európa története: Franciaország története.

Még a kis népegységeknél is mindez úgy értendő, hogy bárhol, ahol államalkotóként felmerülnek vagy oda betoppannak, államalkotásuk mintha demarkációs vona-

⁷ A. m. „a Haza szent szeretete átszellemt”.

⁸ Jules Michelet (1798–1874) Gianbattista Vico hatása alatt írta „történelmi diorámáit”. A Collège de France történészprofesszora, de 1845-ben antiklerikális vitairata miatt (DU PRÊTRE, DE LA FEMME ET DE LA FAMILLE) katedrójáról a jezsuiták eltávolították. Szenvedélyes hangvételű hétkötetes mesterművét az egyház és a monarchia megérdemelt bukásáról a forradalomban (HISTOIRE DE LA RÉVOLUTION FRANÇAISE), 1847 és 1853 között írta.

⁹ Clovis Remigius reimsi püspök keresztelte meg. Legendájáról és az ún. Clovis-paradoxonról részletesebben I. szerző ANTIBARBARORUM LIBRI I–II. c. munkájának első kötetében: A FÜLEM MÖGÖTT. 596–597. o. Argumentum, 2001.

lak/határok kitűzésével, kardcsörtető határmegvonással járna, s csodalényük nemzeti kisugárzása kiterjed egész Európára, legyenek bár osztrogótok–vizigótok–bajuvárok–gotunok, litvánok, bolgárok, szkippetárok, normannok, roxolánok, gaél-írek, kaledonok, szvévek, vendek, rúgok–szkírek–illírek–reutungok–szarmaták, trákok/dákok, pecsenyegek („besenyők”), agatirszek, avarok, szigünnák, kvádok, markomannok, gepidák; valamennyien úgy vezetik le a maguk hét-nyolcszáz évének, egy vagy másfél évszázadának politikai történetét, mintha nem is számos, rokon vagy félrokon nyelven povedáló törzs vagy laza törzsszövetség lett volna az a „hatalmas néptömb”, amely a történelem millenáris kőgörgetegében s azzal velegurulva, hol felbukkant, hol elmerült. Ahogy nyomtalanul eltűntek az allobrogok, nitiobrogok, vezunnik, vandálok, osztrogótok, s az, ami maradt, és belőlük ami lett, az egyéb se volt, mint az, amit a sötét vagy kora keresztény századok küszöbén a késő Római Birodalom adóbérlői úgy neveztek, hogy *Sanguine Mixto*. Igaz, a romantikus Rózsaujjú Hajnal előidőben a kiskirályok, ha nem az istenektől, hát legendás dinasztiaiktól származtatták magukat, a vizigótok a „Balth”-októl, az osztrogótok az „Amal”-októl, a vandálok a „Hasding”-ektől; míglen maguk e legendás királyi ősök is eltűntek álvadékostul, s maga a törzs is, amely rájuk hivatkozva valahol ősi jogon földet-füvet-vizet követelt az őslakóktól, kiskirályostul felszívódott, s elenyészett az is, akit „szebbnél szebb csatákban” elűztek földjéről.

Nem csillaghomlokú, eperajkú nemtők az előszajkózói ezeknek a műeposzoknak, toldott-foldott krónikáknak; hanem XIX. századi pohos prelátusok, kobzos álmokkal vemhes egyházfejedelmek, a délibábos történetírás mesterei.¹⁰ Olyanok ők, mint a kockavetés vásári csalafintái: kockáikban a kellő helyen parányi ólomgöböcske van elrejtve, s ezért akárhányszor csörgetik poharukat, mindig hatot vetnek ki, és váltig nyernek. A délibábos történetírás beprogramozott elképzeléseiben a Jézus Krisztus második eljövételét megelőző fél évezred zsidó-keresztény Európája a kereszténységbe becementezve eleve zsidó-keresztény volt, az akart lenni, mondhatni, mind prominensebben az volt, aminek lennie kellett; és bármely törzsszövetség, népvándorlási horda, martalóc rablóbandérium vagy üldözői elől menekülő néparadat, ha polgárjogot akart váltani az Európába való belépésre, a zsidó-keresztény valláskonglomerátum valamelyik nagyegyházához csatlakozni célirányosnak tartotta, ha istent ismert, és tömeges megkereszteltetéséért, akár az esedékes vérfürdő és népirtás áldozata árán is, esedezni tartozott.

¹⁰ A „délibábos történetírás” nagymesterét, Horváth Istvánt (1784–1846) Szerb Antal „*lángeszű mániákus*”-nak írja le, aki mind az Ószövetségben, mind az ókor görög/latin világában ahova néz, ősmagyarokat, „szitytyákat” káprázik. A pártusok „pártosok” voltak, pártoskodásukról megismerszik a magyar visszavonás; Heródes neve, „Arad” elárulja a szityta magyart stb. (Sz. A.: *MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNET*. Magvető, 1958. 306–308. o.) Horváth István előképe alkalmasint Sevillai Szent Izidor érsek, egyházatya (Isidorus Hispalensis, 560–636), korának jeles polihisztor-történetírója lehetett, aki *ETYMOLOGIAE* c. munkájában becserekészte kora klasszikus/biblikus történettárának egész korpuszát, és argumentatív szófejtéseivel hasonló alaptalan, „délibábos” következtetésekre jutott. Izidorus *CHRONICA MAIORA* c. műve viszont jelentős, egyedülálló forrásmunka; tőle tudom, hogy Nagy Konstantint egy *ariánus* („eretnek”) pap, bizonyos Euzebiosz keresztelte meg a halálos ágyán, a haldoklót vagy a mozdulatlan hullát. Hogy az areioszi keresztység érvényes-e a „Tizenharmadik Apostol” kivételes esetében, s a hulla kétes hátterű megkeresztelésének van-e fogantaja, ennek hosszas vitája a teológia ásatag történetébe tartozik; ám a hullakeresztelés gyakorlata a III–IV. században főrangúaknál szükséges és általános volt, lévén, hogy a keresztység minden életbűnt eltöröl, s így javallatos volt a legvégre hagyni. Lásd H. Gy.: *KÖPÖNYEG SORS (IULIANOSZ IFJÚSÁGA)*. Életünk Könyvek, Szombathely, 1997.

Európa igazi történetének ismerői tudják, hogy mi sem áll távolabb a valóságtól.

Felemás történet ez; az egyik fele abból áll, hogy a Római Birodalom infrastruktúrája, a hadi utak hálózata mindinkább elrongálódott, a burján alatt elveszett. Európa területének kétharmadát vadonerdő borította, egyötöde lakhatatlan vad vidék, lápok, morotvák, sztyeppek, hómezők, sziklasivatagok. E rengeteg erdőben nem csoda, hogy germánok, szaxonok, gotunok egy-egy faóriásban látták azt az isteni entitást, amelyet imádniuk kell, és az erdőlakó törzsek évszázadokon át rendesen lemészárolták a hittérítéssel zaklató hívatlanokat. Észak-Európában litvánok, dánok, jüttök, svédek erdeibe nem is merészeltek behatolni katonai fedezet nélkül.

Hontalanok, menekülők, sodródók, vándorok csakúgy, mint rabló hadjáratra, kalandozásra induló gyülevész hadak, „gyökértelen” nomádok a ma „Európa” néven ismert földség rengeteg erdőin, tundráin, mangrovemocsarain kellett, hogy átvergődjenek. Míg a végső döntő vereségeik után biológiailag fel nem szívódtak s nyelvükkel bele nem olvadtak a semmibe, hunok, avarok erről hírhedtek el. Foglalkozásszerűen úzták a rablást/megrohanást. Az életért/kíméletért járó sarc, a felajánlott „fegyveres védelemért” járó évi adó, élelem/arany/ékszer/fegyver behajtása, a védenccikkel való lepaktálás/vérkeveredés életforma volt, amiben nemcsak hogy tolmácsok, de terepismérő eligazítók nélkül sem igen boldogultak. Ha nem üldözik csataordítása elől menekültek, akkor az éhség vezette e csikaszhorpaszú desperádókat, a szó szoros értelmében: az üres gyomor.

A vizigótok kiéhezett ármádiája, amely eredetileg a hunok elől menekült, néprajzi szempontból tarkább már nem lehetett volna. A gotun gyűjtőszó alatt tucatnyi, egymás idiómáját alig értő üres has követelte Rómától a bőséges, azonnali élelmezést; és amikor a sorozatos félreértések, a római adminisztráció lomhasága miatt a mállás szekérsor napokat késett, megrohanták a latinok emisszáriusait, és 378-ban, Hadriánopolisnál (a mai Edirne) elsöpörték a római lovasságot; a gyalogos veteránokat kardélre hányták, s maga Valens császár is ott maradt a csatatéren; holttestére soha nem találtak rá; Szent Ambrus a „*világvégét*” látta e csatavesztésben, s erről írta, hogy „*ímhol a végidők elkövetkeztenek*”.

410-ben a vizigótok az Örök Város kirablása/meggyalázása után újabb követelésekkel álltak elő, de belefáradva a latinokkal vívott szóharcokba, megszállták Bordeaux (az akkori Burdigala) környékét a Garonne völgyében, ám kérészetű „királyságukra” megint csak Rómától kérték és várták a pátenst. Mert a történet másik fele az, hogy jóllehet az infrastruktúra, a hadi utak alámerültek az elvadult vidék bozótrengetegében, ahol még az ösvényt is visszahódította az aljnövényzet, fennmaradt és sokáig tovább vegetált az impérium közigazgatása és mindenekfölött: *nimbusza*. A „honfoglaló” vizigótok lélekszámát a bizonytalan becslések 80 000-re, ill. 200 000-re teszik, ami elenyésző a „leigázott” őslakosság lélekszámához képest; ám a magukkal hurcolt alánokkal, gepidákkal, osztrogótokkal és más egyéb törzsbeliekkel egyetemben azonos nyelvet beszélő „vizigót” etnikus egységről szó sem volt (s hogy ilyesmi „szükséges” vagy „lehetséges” lenne, szóba sem került). A vizigótok első, ún. „államának” fővárosa Toulouse volt, ahol hol „fellázdak”, hol ellenük lázdak, míglen 507-ben, Vouillénál Clovis szétverte utóvédeiket; seregük átmenekült a Pireneusokon, és így került sor uralmukra az Ibériai-félszigeten. Mint marakodó, harcias kisebbség, több erőközponttra, ill. városállamra szakadva váltakozó szerencsével kormányoztak, hol megalkudtak a mórokkal, hol szolgálatukba álltak; végezetre, 711-ben egy arab-

berber ármádia véget vetett államcskáiknak, és váraikra kitűzte félholdas lobogóit az iszlám.¹¹

A történelem iróniája, hogy a *vizigótok* eredetileg az *osztrogótok* elől menekültek: mégis utóbb egy bilingvis, görög–osztrogót püspök „megmételyezett” ariánus fordításában ismerték meg a bibliát. Wulfilas/(Ulfila), mint fiatal pap, történetesen, szerencsétlenségükre (vagy jó szerencséjükre) épp akkor talált Bizáncaba érkezni, amikor a zsidó-keresztény ortodoxia „eretnekségnek” számított; a szent palotában a császár, országszerte a klérus és az egész birodalom Areiosz püspök protoprotestantizmusát, az ariánus vallást hitte és vallotta. Az areioszi hitvallás volt az érvényesülés útja. Utóbb osztrogótokat, vizigótokat, vandálokat, burgundokat a latin földesurak megvetéssel *barbari* vagy *ariani* gúnynévvvel illették, egészen addig, amíg fegyvereik védelmére rá nem szorultak. Ekkor vagy megvásárolták védőőrizetüket hasonszőrű lator vámszedőik ellen, vagy merész fordulattal vezérükhöz hozzáadták lányukat/húgukat. A rablólovag kapva kapott rajta, hogy benősülhessen a helyi arisztokráciába. Ez a dolgok természetes menete, ez az igazi eredete Európa nagy fejedelmi családjainak. Markgráfok, hercegek, palatinusok, a kereszties hadjáratokban hadurak, a Szentföldön latin kiskirályok, Balduin, Bohemund és társai. Valamennyi latrokból elmagzott főnemes, ki mihamar beletanult rangjába-mesterségébe. Majd mind egy szálíg írástudatlan volt (mint kevés kivétellel maga a klérus is), és, akárcsak Charlemagne, elég hatalmasnak tudta magát ahhoz, hogy pennaforogató amanuensiszek seregét tartsa és etesse udvarában, de maga rangján alulinak tartotta az írni-olvasni tudást.

Határok helyett határvillongások voltak; az erdőrengetegben, tundrákon-lápokon határokat megvonni/őrizni nemigen lehetett; ami pedig e bizonytalan határok közötti „államiságot” illeti, ahogyan a „nemzetállamot” a kései delibábos történetírás megálmodta, a késő ókor rabszolgamilliói és a kora középkor rabemberei között egykönnyen nemigen lehetne választóvonalat húzni. A rabszolga-felszabadítás századokra elhúzódot, legnagyobb akadályá maga az egyház volt, mivel megörökölte vagy abba fektette vagyonát, és rabszolgaállományától nehezen (s a dolgok természeténél fogva csak nagy sokára) válhatott meg. Rabemberek millióin uralkodott az „államalkotó” arisztokrácia; öreg mindegy volt, hogy a rabember-zsellér hány nyelven varcsog, vagy melyik idiómát s annak milyen *patois* változatát beszéli.

A háborúskodások elkötése végén adták-vették a tartományokat néprajzi hovatarozásra való tekintet nélkül; etnikus egységnek a bizonytalan határokon belül hírehamva sem volt, a latinul deliberáló főnemeseknek kisebb gondjuk is nagyobb lévén annál, semhogy törődjenek „koronabirtokaik” nyelvi tarkabarkaságával. A „rabember” fogalmában még váltig kísértett a „rabszolga” eszméje, ahogy azt Szókratész is, Szent Pál is és Szent Ágoston nemkülönben, istentől háramlott dogmaként tisztelte. A „rabszolga” nem szorosan az emberfajhoz tartozó lény, hanem dologi vagyontárgy, ahogy Arisztotelész meghatározta. Az idősebb Cato tanácsa szerint a rabszolgából har-

¹¹ A vizigót trónviszályban Roderic és Achila között, az utóbbi pártoló Oppa, Sevilla katolikus érseke úgy akarta védené javára billenteni a hadi mérleget, hogy Tarik arab hadvezérhez folyamodott katonai segítségért. A 12 000 főnyi sereg harcias berberekkel Gebel-Tariknál (Gibraltárnál) átkelt a tengerszoroson, és „megsegítette” mindkettejüket. Jerez de la Frontera mellett, a Guadalete partján hétnapos csatában elvesztett a vizigót királyság és az egész Ibériai-félsziget. Az érsek máig is csodálkozik, hogy a berber–arab zsoldosok a kialakított zsákmány bezsebelése után miért nem mennek „haza” Afrikába. *Difficile est satiram non scribere*: végelemzésben a *katolikus egyháznak* köszönhatték, hogy az arabok közel nyolcszáz évre ott felejtkeztek, és az *iszlám* megvetette lábát a spanyol félszigeten.

mincéves koráig „*mindent ki kell facsarni, amit csak lehet*”, s utána ki kell hajítani az országuóra, hogy éljen-haljon, ahogy tud. A XII. században a normann statútumok szerint a várúrnak, ha télvíz idején vadászatáról megtért, és lábát gémberegett hidegnek találta, jogában állt, hogy valamelyik rabembert kiszemelje-előszólítsa, és hasfalát kardjával felmetszve, meztelen lábfejét meleg vérében, beleiben-zsigereiben megmelegítse.

Ahogy a bolgárok Nagy Sándort („déliabos” érzelmi alapon) maguknak vindikálják, ugyanúgy minden alapot nélkülöz a törökségnek az a hiedelme, mely szerint olyan, időben és térben távol eső népgyülemeket, amilyen a hun vagy a hettita, vér szerinti őseinek tekint. Már ami a hunokat illeti, róluok maga Gibbon is óvatosan csupán mint „*nomád konföderáció*”-ról beszél, amely 370 táján a Fekete-tenger partvidéki sztyeppein feltünedezett. Az a birodalmi fürgeteg, amely Attila alatt (444–453) Európa szívéig toltá ki állítólágos „határait”, inkább fürgeteg volt, mint birodalom: születése szétesőfélben történt. A „Nagykirály” ármádiája jó két tucat, egymás nyelvét nemigen értő, nem beszélő, harcos törzsből állt. Utóbb az avarok (akiket egy bizánci krónikáíró a hunokkal tévesztett össze, s bizonynyal jó okon) az Attiláéhoz hasonló „buborékbirodalmat” alapították a pannon térségben, s ez jóllehet harmadfél évszázadig fennmaradt; ennek is inkább nomadizáló „fővárosa” volt: mozgó szekértábor vagy fejedelmi sáíortábor: ha felszedelődzködött, másnap már nem volt sehó.

Itália előtörténete túlságósan ismert, semhogy ildomos volna itt hosszásabban kiterjeszkedni rá. 568-ban Alboin, az osztrogóíók királyá (aki a legendabéli „Gauti” dinasztia sarjának hírelte magát) betört Észak-Itáliába heterogén seregével, melyben a pannon provincia latinjain kívül vele tartották svévek, szarmátók, gepidák, herulók, szászok, turingók. Ki ariánus, ki ortodox, de többségében pogány; ami természetes, hiszen még a VII. században is Keleten minden tizenkettedik, Nyugat-Európában minden huszadik ember volt „keresztény” az olümposziákat tisztelő konzervatív pogányság tengerében. Nem telt bele ötven év, és a longobárd törvények longobárd–latin vegyesházasságot tilalmazó rendelkezése is feledésbe merült; nem telt bele két évszázad, a longobárd törvénykönyv és a római jog összemósódott/egybeolvadt. Minekutána a longobárdok „honfoglalása” azzal a különös fordulattal vonult be a befejezett tények annaleséibe, hogy a latin többé latinnak, a „langobardus” többé longobárdnak („hosszú szakállúnak”) nem volt tekinthető. A népek olvasztóháímorában megjelent Itália protoolasz vérvegyüléke, s véle az új idióma: Dante nyelve.

Vikingek, normannok, saxonok, frankok, longobárdok, agatirszek, avarok, szarmátók, szlávok, szlovénok, kunok, besenyők, morávok, horvátok, szerbek, bolgárok, albánok valamennyien, akik és ahányan csak a felbomló Római Birodalom testén megszóíztak, mindje elsőbbet mint szoldos védősereg épült be, ill. szakadt le belőle: „államot” rögtönzött, s úgy kapaszkodott fel rablólovag törzsi vezéréivel, akik iparkodtak beházásodni az egykori provincia régi keletű, latin eredetű prokurátor-adó-bérlő-nagybirtokos arisztokráciájába. Ám ezeknek az efemer „államalakulatoknak” (valami olyat formázó uradalmaknak) egyfelől a „nemzeti állam” délibabos ábrándvilágához édeskevés köze volt (lévén ez előídőkben, Európa térképén minden *in status fluctuandi*), másfelől e kezdetleges államalakulatok „legitimizálása” a zsidó-keresztény hiedelemvilág elfogadása árán: dajkamese. Hogy ez lett volna a belépőjegy az akkor sehó, de sehó nem létező „nemzetek fölötti európai közösségbe”, mikor még se nemzet, se közösség nem volt sehó, s még Európa földrajzi fogalma is a jövő zenéje volt csupán, mindez a XIX. század erőszakolt, kenetes-klerikális szellemiségének történelemhami-

sító visszavetítése; a múlt „kiigazítása” a vérrel-vassal tető alá hozott, ún. egynyelvű nemzetállamok bokrétaünnepe alkalmával. „Mi szép, mi jó, mi nemes, mi dekoratív, mi üdvös és célirányos lett volna/volt volna, ha így lett volna” alapon, végelemzésben Freiherr vom Stein porosz ősmintájára; jöllehet Kis-Közép-Európában és a Balkánon sokkal inkább kilóg a papi lila cingulus.

Ne felejtjük el, hogy minden szervezett vallásszédelgés ösztöneiben mélyre horgonyzott ingrediense, hogy ahol ami szekuláris tömörülést/kongériát/államkezdeményt lát, azt befalja/megeméssze, tegye az ő testvére és szárnyává. Bárhogy próbálja magáról elhessegetni a gyanút, a zsidó-kereszténységnek is leglényege ez a fel-feltörő ösztöne, mely benne *nolens volens* érvényesül, hogy így a politika életműködését a maga képére, hasonlatosságára és jól felfogott hasznára átrendezze.

Az iszlám mindebben persze még sokkalta rosszabb: azon kezdte, hogy az állam spermáját méhébe nyelte, és a maga kizárólagos javára kihordta. Nemcsak a mindenség van Allah bendőjében, az állam is Allah kreatúrája.

Ha azt mondom, hogy a demokrácia ismerve és mértéke a valláshiedelmek és az állam teljes különválasztása, keveset mondok.

Ez a különválasztás az iszlámban elképzelhetetlen; nemcsak hogy eszméjét csírájában fojtotta meg, hanem benne ilyen eszme sohasem volt, fel sem merült. Európában a XVIII. század végén az istenfenségnek a népfenség fölébe kerekedett; az istenuralom, a teokrácia eszménye, befolyása és intézményei leépültek. De valami itt páráll, gőzölög, itt csiklandozza az orrunkat, és mindmáig itt van, ránk maradt. Nem egyéb, mint a „nemzetállamok” történelmi mítoszának szemétdombja.

Hadd tartsam mindjárt pajzsként magam elé, hogy ez a terminus nem az én leleményem; hiszen okulva az utolsó évtized etnikus tisztogatásainak rémtörténetéből, akár „Balkán-komplexusnak” is mondhatnánk; de ott, ahol a szó született, a világtérkép paramétereiben gondolkoznak, és kis pont a Balkán.

A „szemétdomb” olvastán/hallatán persze vérben forgó szemek keresztüztüzebe kerülünk. Nem csak nagy szakállú kopaszok: fiatal bozontosok is kapkodják már a követet, ahol megkövezésünkre körbefognak. Vadabbak az iszlám hanbalitáinál, kik a hívő szent kötelességévé teszik, hogy ott, ahol éri, mártsa meg kését az Allah-tagadóban; vagy tán inkább a MALLEUS MALEFICARUM szakértőire emlékeztetnek, akiknek e „nemzetmítosz”-gyalázó eretnek tanok megtorlására minden malasztos eszköz eszébe jut a kerékbetöréstől a máglyáig, amely a kútmérgezőket jobb belátásra bírja és üdvre meneszti.¹² Fenyegetésük ne riasszon meg; van már új történetíró-nemzedék: fiatal tudósok, akikben a múlt nosztalgikus érzelmi kötelékei fellazultak; az ilyenek világosan látják, milyen ártékony, mennyire veszedelmes és úgyszólván elhordhatatlan ez a szemétdomb, amely méreganyagaival megmételjezi a jelent, és boldog-boldogtalant etnikus kiritkításra-kinyírásra biztat. Patrick J. Geary, az egyik Los Angeles-i magánegyetem történésztanára például, aki a délibábos történetírást „pszeudológiának” nevezi (a „szemétdomb” terminus is tőle való), monográfiájában e történelmi „hamispénz-verésről” így ír: „Az, hogy a kora középkor és az újkor »népei« közt teljes az átfedés, legenda [...] A modern történetírás a XIX. században született, és az európai nacionalizmus eszközeként fogant és fejlődött. Európa népeinek történetírása és a nacionalista szellemiség eszköze gyanánt roppant

¹² A „délibábos” történetírásról szóló fejezet végén, idézett könyvében Szerb Antal azt írja: „Vigasztalásunkra szolgálhat, hogy szomszédaink történetírása most ott tart, ahol a mienk Horváth István napjaiban.” E kitéltelt a MAGYAR IRODALOM 1958-as kiadásából a diktatúra cenzúrája kihagyta; de megtalálható a könyv 1936-os kiadásában, a 276. oldalon.

*sikeres volt, ám a múltak megértésében toxinokkal telített szemétdomb lett belőle, szaturálva az etnikus nacionalizmus mérgeanyagaival, és ez a mérgeanyag a népek tudatába mélyen beivódott. Ennek a szemétdombnak az elhordása az a félelmetes kihívás, amellyel ma a történetírónak szembe kell néznie.*¹³

*

Kisdiák koromban egyszer Máriabesnyőn nyaraltam. A panzió hátsó kertjében egy fürdőnadrágos nagydiák fejjel előre úgy talált beleesni a hatalmas darázsészek gödrébe, hogy a darázsármádia a félmeztelen diák mellét-fejét-nyakát körös-körül agyoncsíp-pte. Kórházba szállították. Harmadnapra belehalt.

Semmi kedvem darázsészekbe zuhanni, olyanba, ami még annál is hatalmasabb, már csak azért sem, mert egyfelől ami mondanivalóm volt a magyar „déliabós történetírásról”, az ultrasoviniszta őstörténet-kutatásról és kapcsolt részeiről, azt egyik könyvemben már megírtam;¹⁴ másfelől már amúgy is a fejemmel játszom (amennyi vaj van rajta), nemsokára rákerülök a proskribáltak listájára, semmi szükség, hogy ezzel csak még hosszabbra nyújtsam bűnlajstromomat.

Bűneim egyike, hogy kíváncsiságom történelmi szenvedélye Gibbontól tanult józanságot, mértékletet, bizalmatlanságot, irodalmi jó modort, s ugyanakkor a történelmi megézésnek is helyet ad ott, ahol támpontok/adatok/adalékok keresve sem találhatóak. Hány „honfoglalás” volt, egy vagy kettő? Tudja a manó. Mi a jögalap a hódítónak arra, hogy magának vindikálja a „hont”? Amaz ősi, tapasztalati képlet, hogy „ember az embernek farkasa”? Avagy ama „vagyok, aki vagyok” Jehova, aki az Ígéret Földjét odaigéri az őslakók megkérdése nélkül, mert elvetemült gyalázatos gonosz szándéka szerint kedvenceinek kezébe adja a Kánaánitát meg a Filiszteust minden jószágával egyetemben, hogy olyan öldöklést a világ még nem látott?

Kell-e jogcím egyáltalán kalandozáshoz, sarchoz, asszonybecstelenítéshez, más ország bekebelezéséhez, meghódításhoz?

Jóllehet a „nemzetmítoszt” szigorú szemmel méregetem, belátom „igazát” a maga helyén, a maga idejében. Joggal hozhatná fel valaki a „déliabós történetírás” védelmére, hogy valamiképp a népvénnyben a talpas pór, a nomadizáló közember kelepcebén találja magát, az emberélet léptékén nemigen lát túl, mivel reá a buborékbirodalom szörnyeteg prezenciája olyan hatással van; és tetszik, nem tetszik, tudomásul kell vennie, a Nagyfejedelem, a Hetman, a Kagán él, az uralom tart, míg a világ világ, nemhogy harmadfél évszázadig, mint a vizigótoké Burgundiában vagy az avaroké Közép-Európában, hanem ki tudja, ezer esztendeig.

A föld göröngvének az ilyen uralom mintegy „megdönthetetlen”.

Hogy is ne fogadná el „történelmi ténynek” a korabeli „országimázs”-legendákat, amelyek a Nagykirály születését középpontba helyezik, lévén, hogy anyja „szűzen foganta méhében a napsugártól”, mint Dzsingisz (a „Szűztől szűzen fogant” világhódítók/valáslapítók száma légió); már hogy ne hinné el a múltak kódébe vesző mitikus uralko-

¹³ „Congruence between early medieval and contemporary »peoples« is a myth [...] Modern history was born in the nineteenth century, conceived and developed as an instrument of European nationalism. As a tool of nationalist ideology, the history of Europe's nations was a great success, but it has turned our understanding of the past into a toxic waste dump, filled with the poison of ethnic nationalism, and the poison has seeped deep into popular consciousness. Clearing up this waste is the most daunting challenge facing historians today.” Patrick J. Geary: THE MYTHS OF NATIONS; THE MEDIEVAL ORIGINS OF EUROPE. Princeton University Press, 2002.

¹⁴ L. SZENTFÖLD A FÖLD. ANALEKTA. 147. o. Kortárs, Phoenix Könyvek, 2000.

dók királylistáját, amellyel a lókoponyákkal körülkerített hadúri cölöppalota vagy szeptábor a Kagán uralmát legitimizálja.

A VI. századig a regionalizmus volt a közember kelepceje: Neusztria, Ausztrázia, Akvitánia, Bajuvária, Bretonföld, Frízia, Szaxónia, Alemánia, Tüvingia, Szeptimánia, Burgundia, a Provence; kit hova pottyant a jósors. De már a VII. század elejétől fogva kezdtek enni egymást, II. Pipin és Martel Károly alatt Ausztrázia felfalta Neusztriát, egyesítették az éppenséggel nem mindig „frankokat” frank főség alatt, de már a VIII. században, a Karolingok alatt törvénykönyvüket II. Clothárra (584–623) és a legendás Nagy Dagobertre (623–639) vezetik vissza. Így került az európai Egyvelegnépek Tarkasága abba a szemantikai kelepcebe, hogy a keresztes hadjáratok idejétől és még sokkal utána is görögök és mozlímok a nyugat-európaiakat „frankoknak-francúzoknak” nevezik.¹⁵

Tudatában vagyok annak is, hogy a magyar „délibábos történetírás”, bármilyen józan és kópéságaival, filologizáló felültetéseivel szórakoztató, nyomába se jön a morva/szlovák, szerb, horvát, román, albán, moldvai és bolgár „délibábos történetírásnak”, amely, együtt és külön-külön, a kívülálló számára a hóbölyök hóbölye, s amilyen félelmetes, olyan kacagtató. Hogy a „délibábos történetírás” mennyi gyilkolhatnékkal, etnikus tisztogathatnékkal telített, politikai töltése mekkora veszedelmet jelent, azt a közelmúlt sorozatos balkáni háborúi bebizonyították. Közelnézetből leküzdhetetlen/lerázhatatlan s jószerével akkora szeméthej, hogy azt ugyan senki a zsebkendője négy sarkában el nem hordja.

Am az ilyen és hasonló pszichózisoknak is van történelmi remediuma; és ha számos mitomániás üres lélek a „délibábos történetírásnak” jóféle peckelődő, hitbuzgó badarságaival töltekezik, olyannyira, hogy számukra ez a Világ Világossága, akkor is. Nincs olyan szövétnak, amelynek a történelemben ne lenne koppantója. Máris ígérkezik egy ilyen, s ennek a nagy tüzes lobogású „Fénynek” a lekoppantója semmi más, mint – *wait for it*. Az Európai Egyesült Államok.

Hm. Vajon.

Az alkati sötéten látó, aki ösztönösen a háború tűzfélszékének parázsolására voksol, hitetlen Tamás volt és marad. Minden mondatát ne adj’ istennel vagy adja istennel kezdi, és sanyarúan latolgatja-forgatja elméjében a maga nostradamusi, harmadik évezredre beütemezett „előrejelzéseit”. Való igaz, hogy a földség föderációja mintegy varázsütésre eltörli/megszünteti a régi határokat? Értelmetlenné teszi az egykori határon való hagyományos marakodás rituális nyújtását? Jön-e új nemzedék, amely a feledés fátylát borítja évszázadok traumatikus öldökléseire, amelyeket freskók, táblaképek örökítenek meg? A gyilkolásra uszítók, a bosszúállásra esküvel fogadkozók csontjai vajon elegendőképp elporladnak-e dacos emlékműveik alatt vagy jeltelen sírjaikban?

¹⁵ Amilyen oldaltámadás volt a történetírásra a belga Pirenne elmélete az iszlám meghatározó szerepéről a maga idejében, olyan oldaltámadás volt Európára nézve az iszlám villámháborúja az indiai szubkontinensen, a Közel-Kelet térségében és végig Észak-Afrikán. A kalifátus roppant karéjban fogta körül Bizáncot, leköttötte véderejét, ugyanakkor a mozlím kalózhajók lebénították a Földközi-tenger kereskedelmét. Végelemzésben a második évezred az Európai Földség középtérségére beszorult „kereszténység” védekező-elhárító hadviselésének története. Az iszlám térhódítás veszedelme még korántsem szűnt meg. Henri Pirenne (1862–1935) belga medievalista, ghenti egyetemi tanár. Az együttműködés megtagadásáért a Belgiumot megszállva tartó németek a történészt három évre bebörtönözték (1916–18). Szakmunkák és minden könyvtári segédlet nélkül, emlékezetére hagyatkozva írta meg főművét, melyet csak halála után, 1937-ben adtak ki. A MAHOMET ET CHARLEMAGNE megosztotta Európa történezeit, s a vita körülötte máig sem ült el. Bővebbet az iszlám nem szűnő kihívásáról l. szerző A FÉNY MEGISTENÜLÉSE c. monográfiájában (Terebess Kiadó, 1998).

Nincs az a kristálygömb, ami erre feleletet adhatna.

Ám ha egyszer a határátlépő járlatlevelek/útlevelek/marhapasszusok utolsó példányai elrongyolódva a múzeumok üvegszekrényeibe kerülnek, és azon, hogy Európát keresztül-kasul beutazhatjuk, senki sem ujjong, sem nem csodálkozik, hanem természetesnek veszi: vajon elképzelhető-e, hogy addigra a „déliábos történetírás” kölcsönös uszításai, Greary kifejezésével „*a nemzet ártékony mítoszának szemétdombja*”, anélkül, hogy elmozdítanák/elhordanák, ott helyben, ahol van, *elolvad*: vajon elképzelhető-e?

Ez az a mainapság sokat emlegetett titkos nagy remény. Az én legtitkosabb reményem az, hogy jön idő, amikor erről az oly sokunk váradalmas nagy *reménységéről* magáról is – megfeledkezünk.

S akkor tán még engem is levesznek majd a proskribáltak feketelistájáról.

Lackfi János

NINCS MÁS ÚT

Liliane Woutersnek

Nincs más út: ma már libabőrös,
Nem sima, mint rég, a nyakam,
S borotválnom kell. Nyers erőhöz
Megjött a tekintély, fiam.

Úgy hiszi, hogy a legerősebb
Ember én vagyok, nem lehet
Kiábrándítani egyelőre,
Lesz még, hogy másként emleget.

Lesem ablaknál állva mások
Sorsát, pedig jól ismerem,
Magamról, hogy próbál a vásott
Test kifogni az Istenen.

Hogy próbál el nem öregedni,
Testét kenőccsel bekeni,
Társak nedvével összefesti,
Bőrén vér, sperma foltjai.

Koponyámban egyszerre robban
Minden bomba, s mind a halott
Vérembe fül, jajgatva onnan –
Bennem zuhan, ki botladott.

Ablakomnál egy ázott ember
Öreg kordét vonszolva jár,
Kínai? Indiai? Berber?
Pár perce? Ezer éve már?

Beletöröl a lomb az égbe,
Letöröl egy-egy felleget,
Visszakarmol az ég, s elégve
Szárak levél el-elpereg.

Bennem vív meg kicsi a naggyal,
Egyszerre győz, vesz mindegyik,
Sántít Jákob, biceg az angyal,
Az est, ha úr, csak reggelig.

A távolnak és a közelnek
Metszéspontja, lám, így vagyok,
Pincém tetejére kifekszem,
Belém csobbannak csillagok.

NYÁRI VILLAMOS

Sanzonett

Körös-körül a vad forgás,
pénz, ruha, test, anyag,
a végeredmény csak forgács:
hússzobrok mállanak.

És minden mellhez melltartó,
és popsikon bugyik,
és minden nőhöz eltartó,
eltartott tartozik.

És mire föl e torlódó
lábak, farok, karok,
ha elviszen a tornádó,
s meghalunk, meghalok?

NÖVÉNYEVŐK

Hogy az emberi test kívánatos
domborulatait idéző, duzzadó,
leveses gumókat megkívánjuk, nem csoda
Vonz az ártatlan, növényi erotika,
az áramvonalas banán becsapódása,
a narancs foszladozó odaadása,
hagyma ropogása, ízének szétszaladása,
sebtiben bekapott fiatal retek
kamikaze-halála
De ugyan mit eszünk a csenevész,
nedvszegény növényi részeken,
miért harapdáltam mindig lelkesen
a narancshéj ízetlen, vattás, fehér
bélését, miért kutattam az akácvirág
szirmai közt a foghegyre alig elég bibét,
miért pusztítottunk sóskát, petrezselymet,
fűszernövényt és gyógyfüvet?
Ínyenc mohóságunkat
mi indokolhatja meg?
És ki próbál bosszút állni a maga szerény
eszközeivel a növényevők nemtelen nemén?
Csak a húsevő növény.

Imreh András

A VÁLTÓTÁRS

Simon Balázsnak

Más világban éltél. Szürke lapályodon
szénként parázslott kitakart, fekete napod,
fekete pelyhekben kavargott a hó, akár a pernye,
vagy mint a felzavart varjúcsapat,
mely betölti a levegőeget – – –

vagy legalábbis másik kontinensen.
Nagyjából felváltva aludtunk,
egyikünk egy egész munkanappal lemaradva.
Azt hiszem, én. Azt hiszem, ha én voltam Budapest,
te semmiképp se New York, inkább Közel-Kelet.

Hányszor gondolok rád, felebarátom. Pedig találkozásainkat
majdnem mindig elmosta valami:
egy kavicsbordalékos nyári zivatar,
vagy egy pohár kidöntött tej a viaszosvásznon,
amely lassan lábadra csöpögött.

Maradt a telefon. Maradtak a látatlan beszélgetések,
vákuumhangod, hahóid egy távolodó hajóról,
az interurbán agyonhallgatások
Buda és Pest között. Maradt a csend,
tengermély csendje a kábeleknek.

Nem jöttél fel hozzánk a hegyre, a fénybe,
csak kétszer. Először három éve,
aztán, mint egy visszatévedt, elhanyagolt barát,
most nyáron, amikor a lányom első cipőjét nőtte ki,
agyad a koponyád.

FIGYELŐ

KÉSEI KÍSÉRLET, KORAI VÉG

*Simon Balázs: Parafakönyv. Naplóregény
Jelenkor, Pécs, 2002. 277 oldal, 1800 Ft*

A nemrég megjelent PARAFAKÖNYV olvasása közben képtelen voltam eltekinteni attól a tényről – és most, amikor írok a könyvről, még kevésbé hagyhatom figyelmen kívül –, hogy a szerző, Simon Balázs nem él. A PARAFAKÖNYV megjelenése előtt pontosan egy évvel, tavaly júniusban halt meg; harmincnégy éves volt. Am a korai, szörnyű halál pusztá tényénél és ennek érzelmi terhénél is jobban befolyásolja számomra az olvasást a mű keletkezési körülményeinek ismerete. A szerkezet és az előadásmód jellegzetességei nagyrészt e körülményekből, ezek alakulásából érthetők meg. Úgy is mondhatnám, hogy a szerző szoros értelemben vett, testi halála a metonimikus értelemben „szerző halálának” nevezett jelenség ellen dolgozik, a szerző személyisége tudomásulvett követel. Anélkül, hogy ennek konzekvenciáit mérlegelném jelen írásomban, mindössze annyit állítok, hogy *erről* a műről a személyiség és a sors ismerete nélkül nem állapítható meg, miféle szerzői szándékok milyen hatásokkal valósultak meg, és nem helyezhető el a könyv az életművön belül. Sőt az említett ismeret nélkül az immár lezárult életmű értelmezését és értékelését sem lehet – majd – elvégezni.

Simon Balázs lírikusként vált ismertté, életében hat verseskötete jelent meg. A hagyatékban maradt utolsó versekből összeállítható egy hetedik kötet, a legkorábbiakból – esetleg – egy nyolcadik. A verseskötetek közt első látásra idegen testként hat a PARAFAKÖNYV egész elgondolása, a belemesélés, tovább mesélés, öszszemesélés, szétmesélés egyre nehezebben (végül sehogyan sem) fenntartható egyensúly; és az egyszómondatos versimpulzusokból építkező költészettől látványosan elüt a nagyívűnek elgondolt próza (kénytelen vagyok így mondani) szaggatott hömpölygése. Valójában ép-

pen arról van szó, hogy Simon Balázs a kilencvenes évek közepe óta szeretett volna prózai nagyepikát írni, egy olyan nyelvi történéssort, amely akkoriban kialakított versformájába „nem fért bele”, prózában levezényelni. (Epikára tett verses kísérlete, az 1994-es NIMRÓD, néhány orientalista és ókorfilológus szóbeli elismerésén kívül teljesen visszhangtalan maradt, és ezt ő súlyos kudarcként élte meg.) Ezt a megírandó nagyepikai munkát alapvetően mégis költői jellegűnek képzelte, amennyiben legfőbb tétje a költészet, a költői gondolkodás „kívülről”, valamilyen fabula vagy cselekmény felől való megközelítése lett volna.

Hosszas készülődés (valamint kisebb, alkalmi jellegű prózai szövegek megírása) után 1999 elején kezdte írni a naplóregényt; ezt, mint az első szövegrészekből kiderül, naplóban feloldott esszének képzelte, amelyben külön cselekményszálat, afféle novellisztikus betéteket képeznek (képeztek volna) az önálló életre kelő olvasmányok. Az év nyaráig elkészült a jelen formájában olvasható munka első harmadával. 1999 nyarán súlyos csapások érték: agydaganata, amely miatt 1995-ben egyszer már műtötték, váratlanul kiújult, ismét műteni kellett.

A műtét az eset súlyosságához képest ezúttal is, mint először, jól sikerült, ám a rá következő sugárkezelés annyira tönkretette szervezetét, hogy csaknem belepusztult. Ezenkívül orvosi tudomására hozták, hogy amennyiben az agydaganat ismét kiújul, azt már harmadszor nem lesz mód műteni. Ettől fogva állandó halálfélelemben élt, pontosabban: az addig bizonytalan szorongás a bizonyosság tudatává súlyosbodott. Annak tudatában szedte össze minden erejét, hogy némi haladékat kapott, és voltak sejtelmek róla, hogy ez az idő nem lesz valami sok. Az alig kihevert műtéthez egy magánéleti megrázkódtatás is társult, s ez felerősítette benne az elszigeteltség, magára hagyatottság érzését is. Ilyen körülmények közt jött létre a PARAFAKÖNYV második harmada, 1999 őszétől 2000 tavaszáig.

Ezután kiderült, hogy a tumor megjelent

harmadszor is, hogy nem műthető, és hogy különféle okokból kemoterápiát sem lehet alkalmazni. Főleges volna felidézni a 2001 márciusáig tartó bő fél esztendő részleteit (valamint arra vonatkozó nézeteimet sem akarom itt kifejteni, miképpen függ össze a Simon Balázsnak osztályrészül jutott rendkívüli testi és szellemi energia az életmű zárvány jellegével, emez pedig a személyes sors végkifejletével; betegsége és halála felfogható egyfajta végzetessé váló, meg nem írt *agyszüleménynek* is). Elegendő annyit mondanom, hogy versenyfutás folyt az idővel, így jött létre a PARAFKÖNYV utolsó harmada. Lengyel Péter Ottlikra tett emlékezetes megjegyzése, miszerint amíg a könyvét meg nem írta, „*addig nem engedélyezte magának a halált*”, elmondható Simon Balázsról is. Erejét megfeszítve, sőt magát túlerőltetve dolgozott; félig-meddig vakon, bal oldalára megbénulva írta (újra) Cyrano holdbeli utazását és Andreas velencei téntfergését azokba a parafa borítású füzetekbe, amelyekről a címét kapta a könyv. (Ki tudja, miféle külvilági zörejektől, milyen forróságtól vagy hidegtől akarta megóvni a kézirat lapjait.) Utolsó beszélgetéseink alkalmával említette: minden szövegrészt igyekszik úgy formálni, hogy adott esetben az lehessen a könyv lezárása. Március végén mondta, hogy eljutott a zárófejezethez, annak is a legutolsó bekezdésein dolgozik. Néhány nappal később bekövetkezett a teljes összeomlás.

Azért kellett mindezt elmondanom, hogy a PARAFKÖNYV mostani és majdani olvasói méltányolni tudják a szerző teljesítményét. Pontosabban: hogy olvasói tapasztalataikat a körülmények legalább vázlatos ismeretével is alá tudják támasztani, s így ki-ki eldönthesse, mit tekint prózapoétikai újításnak, konstituáló jellegzetességgnek, s mi mutatkozik a fogyó lélegzet, a gyorsan rövidülő perspektíva dokumentumának. Eldönthető az is, hogy a PARAFKÖNYV csakugyan befejezett mű-e vagy (szerzője vélekedésével ellentétben) torzó; hogy valami radikálisan új dolog kezdődött (volna) Simon Balázs írásművészetében, vagy ellenkezőleg, ez a könyv afféle kitérő, az életműnek csupán függeléke, vagy a költő éppenséggel addig is érvényes elgondolásait igyekezett megvalósítani új eszközökkel.

A könyv szerkezetében két jól észrevehető nagy törés van. Ezek pontosan egybeesnek az életrajzi tények törésvonaláival, s a költő kísér-

letet sem tesz, hogy áthidalja őket; illetve az elbeszélői feltételek változását, nyilván önvédelemből, azonosítja az életminőség változásával, ez utóbbira viszont mindössze annyi utalást tesz, hogy az avatatlan, ám figyelmes olvasó megérthesse: a szerzővel valamiféle tragikus dolog történik, de még van benne annyi erő és büszkeség, hogy művének lapjai ne erről szóljanak. Kevésbé patetikus szemlélve, ennek fordítottja is észrevehető: annak révén, hogy valami mást mondunk el, a közeledő összeomlás elodázódik, ez pedig – egy tájainkon jól ismert hagyomány értelmében – magát az életet jelenti. Ezt a narrátor közvetlenül az első törés után („*telvén az idő, és benne múlva majdnem én*”) nyíltan meg is fogalmazza: „*minden mesélés és történetmondás egy lehetetlen haladék kikövetelésére tett kísérlet*” (123. o.).

Ám e kísérlet manifesztálté válása a kitűzött célnak nagyjából az ellenkezőjét eredményezi: az idő, amelynek átjárhatósága a könyv első harmadában fenntartja a valóságreferenciák és az olvasmányokból sarjadó fantáziaképek közti feszültséget („*Ez a jellem stílusértéke, ahogyan dacol az idővel. [...] De ez csupán az én stílusvesztésem tükröződése*”, 14–15. o., illetve „*normális tudattal kölcsönkapni a beteg egy hallucinációját*”, 7. o.), az idő a könyv második harmadától kezdve átjárhatatlanná válik, innen kezdve a fel- és megidézett fabulák válnak átjárhatók: egy névvel jelölt személy, akit az olvasó egy történet, legtöbbször egy irodalmi mű hőseként azonosít, felbukkan egy másik történetben, egy másik műben vagy annak Simon Balázs által vizionált folytatásában is.

Tekinthetnénk ezt radikális prózapoétikai elgondolásnak is, de megítélésem szerint ez nem elgondolás, hanem a megélt sors alakulásának utólag vállalt megírásbeli következménye. Meghökkenítő látni, hogy Simon Balázs, aki egy-egy elemző jellegű szövegrész felépítésekor (ilyen pedig a legutolsó látomásokban is eléggé sok van) kíméletlenül tudatos, milyen kevésbé bizonyult tudatosnak az alapvető formai korrekciók során. Észrevesz egy jelenséget, azt félig-meddig ötletszerűen utánozni kezdi, továbbfejleszti, végül diadalmasan (reménykedve, kétségbeesve) felismeri benne a formaalkotó princípiumot. Rájön például, hogy Lukács György egyfelől különböző korai (!) Lukács-művek szerzője, másfelől egy misztilis levelekből összerakható (s ily módon fikatív) levélregény egyik főszereplője, hogy ez két

különböző fabula, s hogy a kettő közt átjárás teremthető. Majd egy kicsit messzebbre megy, belebotlik Szomory Dezsőbe. (A PARAFAKÖNYV-ben nincsenek előkészített találkozások: rábukkanások, belebotlások, észbejutások vannak. Ilyen szempontból figyelemre méltó a narrátor elsőrnyedése a Brueghel-jelenetben [110. sk. o.]: azért utazik Bécsbe, hogy viszontlássza szeretett Brueghel-képeit, *viszont* azt kell látnia, hogy nem is egy Brueghel volt-van, hanem több, s az alkotói tudatnak ez a váratlan megsokszorozódása őszinte felháborodással tölti el: „A Brueghel család piktorális kriptája. Egy festői tömegsír. [...] Mintha Friderikusz műsorát látnánk.”)

Tehát belebotlik „a” Szomoryba, aki (ellentétben „a” Brueghellel) osztatlan személyiség, viszont mint ilyen, egyrészt maga is regény- és drámahősök kiötlője, másrészt a róla szóló anekdoták hőse, illetve ő a főszereplője Kellér Andor Szomory-életrajzában, amelybe az anekdoták nagyrészt bele vannak dolgozva. Csakhogy Simon Balázst nem Szomory vagy bárki más alakjának továbbélése foglalkoztatja (így tehát Réz Pál monográfiáját vagy Tandori Dezső Szomory-kultuszát nem szerepelteti külön fabulaként), hanem a fabulák átjárhatósága; egyszerre csak rájön, hogy Szomory fabuláiból Kellér másik életrajzi regényébe, a Szemere-portréba is van átjárás. A két név hasonlóságának ürügyén Szemerét és Szomoryt összeolvasztja, és alig leplezetten azonosul mindkettejükkel. (Mindazoknak, akik a későbbiek folyamán foglalkoznak majd Simon Balázs műveivel, ajánlom figyelmükbe a könyvnek ezt a részét. Ezeket a lapokon található a személyiség egyik kulcsa: amint a felső-magyarországi fertálmágnás életművész és az excentrikus zsidó költő összeolvad a vezetőkénev három azonos mássalhangzójában.)

A következő lépés a Winkelried-szál. Winkelriedbe, Thurzó Gábor hősebe végzettszerűbb esemény belebotlani, mint a főt említett szereplőkre: a Thurzó-regényhős, állítja a könyv narrátora, „*társamul szegődött, mint egy pokolbéli kutya*” (107. o.). Egészen pontosan Winkelried nem is egy Thurzó-műből szegődik a narrátor társává, hanem kettőből: szerepel a HAMIS PÉNZ című regényben is, valamint a JÓZSEF ÉS PUTIFÁRNÉ elbeszéléseiben is, és szó szerint ugyanazt mondja mindkét műben, „*és ennek van valami külön aromája, ennek az átjárhatóságnak, ennek a rimnek*”, így a narrátor.

E felfedezés nyomán a szereplővé váló szerzők vagy még-csak-nem-is-szerzők kísértetekként bolyonganak egyik fabulából, egyik motívumból a másikba: Lukács, Popper Leó, Hofmannsthal öngyilkos fia, Celan, Wilde, Szomory–Szemere, a számfűlragasztó Persius, az eperszín arcú Sulla, a bolgakói gáztámadásról tudósító Malraux és egy kórházi gépész. (Ez a kórház a PARAFAKÖNYV-ben, illetve Simon Balázs kései költészetében fontos referenciális mozzanat. A MÁV-kórházról van szó, a költő lakásának ablakai a Rippl-Rónai utcai szárnyra néztek, A TEREP című utolsó előtti verseskötet ezt a kilátást – kilátástalanságot? – idézi fel, s a kötet védőborítóján a kórház tetőzetének egyik romos üvegternyája látható. Ugyanakkor a kórház mitikus-jelképes szerepet is játszik Simon Baláznál: a homéroszi–vergiliusi alvilágjárás kapuja. A kórházi gépész a halál birodalmának szolgája, jelentős többlétezővel rendelkezik e birodalom erőiről, s tudásának morzsáit hajlandó is belevegyíteni az egyik fabulába: „...*a segédgépkezelő állandóan egy döglött kutyáról beszélt, aki voltaképpen nem is döglött, csak látszólag berillé változott, mint ahogy [...] berill az ékköve annak az ékszernek is, amit [az EZEREGYÉJSZAKA-ban – M. L.] a 672. éjszaka főhőse vásárol egy gyanús ékszerboltban. De ki a 672. éjszaka főhőse?*”)

Ezen a ponton, lényegében a Winkelriedszál gombolyításától kezdve észrevehetővé válik a törekvés az EZEREGYÉJSZAKA többszörösen dobozolt mesestruktúrájának utánzására vagy felidézésére. Az EZEREGYÉJSZAKA mint motívum is hangsúlyosan jelen van a könyvben; Simon Balázs történetesen egy *nem* átjárható, nem dobozolt mesét idéz fel belőle, Aladdin történetét (igaz, nem itt, hanem a könyv utolsó harmadában), s a mese átjárhatatlansága ugyanolyan dühöt kelt benne, mint a Brueghel-jelenség. Tulajdonképp nem az háborítja fel, hogy „*az Aladdin-mese különösen blőd és lapos, a képzelet és a varázslat összes kincsével egy közepes családi boldogságot képes csupán megalapozni*” (229. o.), hanem az, hogy Aladdin nem ragadható ki saját meséjéből, nem vihető át más fabulákba, nem áll be az alvilágjárás többi árnyékszerű mesehőse közé. (Csak zárójelben: Aladdin kapcsán az anya felidézése ismét csak valóságreferenciális mozzanat: Simon Balázs édesanyja, Priletsky Csilla volt az, aki az EZEREGYÉJSZAKA teljes fordítását készítette; így az EZEREGYÉJSZAKA elbeszélői terének bejárása te-

kinthető a MAKDÍR című verseskötetben megszólaltatott gyászmunka folytatásának, egyszeresmind a túlvilágjárás következő stációjának is.) Viszont a másik, az átjárható mese, amelynek része a 672. éjszaka is, annyira sokrétű és sok irányba tartó, hogy azt sem lehet megállapítani, ki a voltaképpeni főhőse.

Viszont Winkelried mint pokolbéli kutya az első kötet, a MINERVA BAGLYÁT FAGGATOM MÉGIS hadézi verseit idézi – „*Talán a kutyaugatással / Kezdődhetne*”, vagy: „*Akkor épp fekete kutya vagy, / Unokád csahol ebe, egyedül / Maradsz, és kőborló kísértetállat / Leszel, ha a gazdád / Meghal: és meghal, a / Holdat hagyja rád egyedül*” –: Winkelried, „*aki rám is különös hatással volt*”, a könyv második harmadában egyfajta lélekvezetővé, akarom mondani, narrátorrá és olvasóvezetővé lép elő. Utóbb, a második harmad vége felé Winkelried – Riedl von Winkel néven – feloldódik önmaga elbeszélői tükörképében, illetőleg egy vázlatossága ellenére is bonyolult szerelmi sokszögben, amelyben éppúgy szerepel Hofmannsthal öngyilkos fia, mint a Hofmannsthal-hős Andreas, de szerepel benne Guido Cavalcanti középkori költő és D'Annunzio is, továbbá van belőle átjárás a RÁMÁJÁNÁ-ba és az EZEREGYÉJSZAKA különböző meséibe.

Ezután ismét törés következik a mű szerkezetében: az egyik addig jelentéktelen szereplő, Regina, Riedl von Winkel felesége átveszi a szót, és – közbeékelt rövid narratori szövegeket nem számítva – a továbbiakban az ő beszéde az elbeszélői hang. Ettől kezdve nem a figurák bolyonganak egyik fabulából a másikba, hanem maguk a történetek bolyonganak körvonalazatlan és valószerűtlen térben, amelyet, inkább csak az irodalmi referenciák kedvéért, Velencének hív a narrátor, illetve a Regina nevű médium. A szövegben felmerül mindkét lehetőség, a szereplők mozgása a mesék között („*Vele [Ruzvansáddal – M. L.] meg az történet, hogy nagy bolyongásában átkerült egy másik mesébe. Ez szinte a legnagyobb távolság, ami csak létezhet*”, 149. o.), valamint a mesék egymással vegyülő mozgása egy imaginárius térben („*Aki egy mesébe belelép, mintha olyan folyóba lépne, melyben elegyedik az összes többi, és éppen ezért soha nem azonos önmagával. Aki ilyen folyóba lépett, nem számíthat egyhamar arra, hogy elengedi a bűvös elem, és újra biztos talajt érezhet a lába alatt*”, 140. o.); ismét csak a sors alakulásának utólagos vállalása, nem pedig előre végiggondolt

döntés, hogy az átjárást a könyv utolsó harmadában a sodródás váltja fel.

A mesékben való sodródás képzetét nyilván Szómadéva gyűjteményének címe, a MESEFOLYAMOK ÓCEÁNJA sugallta, ám Simon Balázs nyilvánvalóan nem ezt a mesegyűjteményt akarta utánozni vagy felidézni. Nem gyűjteni akart. Önmaga gyorsuló, kormányozhatatlan sodródásához teremtett a szövegből önmaga számára fogódzókat, mások számára tanújeleket. Ennek a mesebeli sodródásnak kevésbé nyilvánvaló, de nem kevésbé fontos mintája és előzménye Simon Balázs kedvenc filmjének, a Jarmusch által rendezett HOLT EMBER-nek utolsó jelenete, amelyben a főhős, a réges-rég halott könyvelő változatos kalandok végpontján (másképpen szólva, miután halott lévén, normális tudattal kapta kölcsön a beteg agy hallucinációit), egy csónakon kisodródik a semmibe. Simon Balázs végső sodródása – és az egész, sodródásba torkolló PARAFAKÖNYV – egyszerűen teremtő aktus a megélt életre nézve, valamint kései kísérlet a mese integrálására költsézetébe.

Kétségeim vannak afelől, hogy a PARAFAKÖNYV be van-e fejezve. Nem az a kérdés, hogy beveződik-e: a formális vég (Winkelriednek, Reginának és Regina gyermekének a vége) megvan, legalábbis ki van mondva. Azonkívül a szöveg utolsó harmadában annyira felerősödik a belső divergencia, hogy Simon Balázs ezen a módon akkor sem írhatta volna tovább, ha kapott volna további két hónapot vagy két évet a sorstól. Más mód viszont nemigen kínálkozott volna, hacsak nem akar visszakozni. Az pedig nem volt szokása. A PARAFAKÖNYV nem a teljes egész, hanem az üresség, a kínzó hiány érzését kelti. Szívszorító módon vegyül benne az antik szabású hősiesség a tehetetlen vergődéssel.

Kétségeim vannak afelől is, hogy a PARAFAKÖNYV a szó tágabb értelmében olvasható-e. Nem azt az előítéletet óhajtom ismételni, miszerint Simon Balázs írásai – állítólag – „ezoterikusak”, „nehezen megközelíthetők” vagy „nem fogadhatók be”. Ellenkezőleg, a figyelmes olvasó különösebb nehézség nélkül tudja követni a szöveget, annak belső mozgásait. (Figyelem híján pedig semmit nem érdemes olvasni.) A nehézséget az idegen eredetű szereplők továbbmozgatása, az idegen fabulák továbbmesélése okozza. Ha ezek idegenséggé

ről nem veszünk tudomást, a szöveg halvány, vértelen marad. Ha viszont a felidézett lelkek megkapják a kívánt véráldozatot – például oly módon, hogy a figyelmes olvasó nyomon követi a szerző észjárásának ösztönzőit, és végigolvasa azt a hatvan-nyolcvan könyvet Kellér Andortól Thurzó Gáborig, Horatiustól Hermann Brochig, amellyel Simon Balázs foglalkozott élete végén –, akkor az olvasó mindent olvas, csak nem a PARAFAKÖNYV-et, és még így is fennáll annak a veszélye, hogy szem elől téveszti a szerző valamelyik lényegesnek gondolt forrását, vagy továbbmésélésnek olvas valamit, ami valójában idézet.

Végül kétségeim vannak afelől is, hogy a PARAFAKÖNYV lezárja-e az életművet. Vannak fiatalon meghalt költők, akiknek pályája a megszakíttóság, félbetörtség érzését kelti akkor is, ha a korai halál hozzájárult kánonba kerülésükhöz, és az olvasó e tényt – ha szabad így mondanom – hozzáolvasa a költeményekhez. Ilyen Csokonai vagy Petőfi költészete. Nagy a teljesítmény, de még nagyobb a veszendőbe ment potenciál. Ilyen Radnóti Miklósé is, annak ellenére, hogy költészetének utolsó szakaszát a közlegő – és elkerülhetetlennek hitt – halál tudata teszi naggyá. Ezzel szemben nem tartom ilyennek Ady Endre vagy József Attila költészetét, ezek az életművek a lezártság, a megközelítőleg teljes egész benyomását keltik. Ez utóbbiakéhoz hasonlít – legalábbis ebben a tekintetben – Simon Balázs költészete is. (Hogy miért van ez így, miért viseli magán egy harminckét-harminchárom éves férfi költészete a kései pályaszakasz jellegzetességeit, az megint csak az életrajzi tényekkel és a jellemvonásokkal függ össze. Simon Balázs igen korán érő személyiség volt, és bár évei számát tekintve fiatalon halt meg, élete vége felé – nyilván a betegség miatt, de talán attól függetlenül is – sok tekintetben idős ember benyomását keltette.) Az utolsó kötet versei, valamint a rá következő, posztumusz kiadott versek pontosan és maradéktalanul kirajzolják a pálya végét.

Ezzel szemben a PARAFAKÖNYV, miközben az olvasás előrehaladtával a szó Umberto Eco-i értelmében egyre zártabbá válik, szerkezetét tekintve egyre tágabbra nyílik az iránytalanság, a bizonytalanság, a szerzői eldöntetlenség felé. Nehéz úgy olvasni, mintha ebben a műben mondta volna ki Simon Balázs az utol-

só szót költészet és világ ügyében; inkább egy sor új, nyugtalanító kérdést vet fel a PARAFAKÖNYV a maga lezáratlan és lezárhatatlan voltában. Az előbbieken feltett kérdéseken túl például azt is: mennyire párbeszédképes az olvasóval az a költői tudat, amely a halál árnyékában a mesefragmentumok óceánját próbálta létrehozni? Ha pedig nem az (mert a jelek azt mutatják, hogy vajmi kevésbé), úgy nem volt-e ilyesmire lehetőség korábban, amikor a költő még nem a saját haláldémonával viaskodott? Simon Balázs költészete, amíg a költő élt, nem kapott annyi elismerést, amennyit szerintem érdemelt volna; most, hogy a költő már nem él, költészete értő olvasást, tudomásulvételt, számontartást kíván.

Simon Balázs verseinek értő olvasását a PARAFAKÖNYV nagyban segítheti. Nem hinném, hogy az életmű záróköveként megállná a helyét, viszont érdeklődők számára bevezető, egyszerre útmutató és útvesztő lehet.

Márton László

REGÉNYSZERŰ ÖTLETEK JEGYZÉKE

Márton László: *A mennyország három csepp vére (Testvériség II.)*

Jelenkor, Pécs, 2002. 280 oldal, 2100 Ft

Márton László nagyon nem tud, de nem is akar XIX. századi regényt írni – ahogyan erre többször is, olykor nyíltan kimondva, utal TESTVÉRISÉG című történelmi trilógiájának eddig megjelent kötetében. Mint ahogyan például Jókai Mór vagy Gárdonyi Géza, ha akart, se tudott volna nem XIX. századi regényt írni. A banális ténymegállapításból pedig az következik, hogy míg Jókainak és Gárdonyinak nem okozott különösebb problémát a regényírás gyakorlata, addig Márton számára maga a regény problémája válik folyamatos írásgyakorlattá. Hagyományos regények helyett rendhagyó, mert regényszerű ötletekkel kedveskedik olvasóinak, amelyek azonban fura módon mégis egyfajta regényformát gyümölcsöznek.

A „regényszerűség” tehát most nem azt jelenti, hogy kötetünk „olyan, mintha regény volna, de nem az”; hanem azt, hogy szerzőnk a regény, azon belül a történelmi regény hagyományára támaszkodva, azt játékosan átértelmezve s így a formát újra megalapítva, ha tetszik, féktelenül kísérletezve: mégiscsak regényt ír.

Rendhagyó már a témaválasztás is – persze csak a hagyományos, feketére-fehérré mázolt történelmi regénytablókhoz képest: a trilógia hőse Károlyi Sándor, ámde nem a szatmári békét megkötő „labanc”, hanem az István nevű bátyjával (vagy azzal a csalóval, aki annak adja ki magát) örökösödési bonyodalomba kerülő fiatal főispán. Röviden: a trilógia első könyvében, a KÉNYSZERŰ SZABADULÁS-ban a fogságba esett fivérnek mondott ember megkerül Bécs városában; a jelen kötetben pedig immár fanyalagva hazaszállítatik Nagykárolyba, ahol újra otthonra lel, s feltehetően a befejező részben robban majd ki a feszültség az örökségét féltő Károlyi Sándor és a garázda hajlamú „*Mostani Pista*” között. De még inkább rendhagyó a témakezelés – persze csak a hagyományos, XIX. századi, (szerzőnk egyik esszéjének szavával) „*gárdonyizós*” regénybeszédhez képest: minden fejezet (az eddigi könyvek egyaránt hat-hat fejezetből álltak, amelyek közül a legutolsó adja a főcímet), sőt minden nagyobb szövegegység új és új poétikai furfanggal gazdagítja a művet. S ez nem más, mint az (Ottlik Géza óta megúszhatatlan) „*elbeszélés nehézségeivel*” nem is annyira szembesülő, mint inkább azokat megnyergáló retorikus-narrációs zabolátlanság, a dologi kételyből táplálkozó nyelvi bőség. Am míg az első kötetben gyakorta a sajátos regénybeszéd cselekménybe ágyazott önértelmezését olvashattuk (tegyük hozzá, jókora élvezettel), addig itt már maga a nyelv kezd el dolgozni saját magán; s erre a leglátványosabb példa a LOPAKODÓ KÖLTÉSZET című fejezet, amelyben Ilosvai Selymes Péter nagyidai cigányokról szóló elveszett hősköltményének, a TZINGÁRIÁSZ-nak a szinopszisát olvashatjuk – Károlyi Sándor emlékező víziója jóvoltából. De ugyanígy, sőt több ízben felbukkan egy bizonyos Menander nevű szerző KÁRTIGÁM című „*románhistoriája*” a „*páratlanul szépséges török fogolykisasszonyról*”. Az elsődleges fikció (Márton regénye) és a másodlagos fikció (Menander műve) pedig rendre párbe-

szédre lép egymással; például akkor, amikor az EGY RÉGI MAGYAR HÖLGY JELLEMRAJZA című fejezet hősnője, Károlyi Sándor felesége, „*Barkóczy Krisztina úgy érezte, életét mindinkább árnyékba borítja a Kártigámról szóló regény kézírata*”: „*Mintha kinyúlt volna egy kéz a szövegből, és végigsimított volna a szemhéján; ő pedig belekapaszkodott ebbe a kézbe, és hagyta, hogy vezesse*”. S íme a testi-lelki olvasás, a radikálisan érzéki (mondják újabban: női típusú) befogadás eredménye: „*Ráadásul bizonyos testi jelekből azt is meg kellett értenie, hogy a házasságtörés – vagy valami nagyon hasonló dolog – csakugyan bekövetkezett.*” (244–245.) Ez a bizonyos „*nagyon hasonló dolog*” volna Márton regényében a valóság és a fikció közötti aktív cserebomlás metaforikus záloga. Persze a Menander-mű fikciójával szembeesülő Barkóczy Krisztina valóságát csak relatív értelemben nevezhetjük valóságnak, hiszen maga is fikció a javából a szerző vagy az olvasó valóságához viszonyítva; mely utóbbi valóságok persze sosem lehetnek azonosak egymással, s így szintén relatív valóságok: az „abszolút” valóság részben-egészben fiktív leírásai. Az idézőjel meg persze arra utal, hogy az „abszolút” valóság is bizonyos értelemben relatív, amennyiben nincs közvetlen hozzáférhetőségünk, csak is értelmezve hozhatjuk szóba...

A valóság, a történelmi események nyelvi-szemléleti hozzáférhetőségét célzó kételey olyan regényvilágot eredményez, amelyben minden előzetes tudás ironikusan zárójelbe kerül, illetve folyamatosan átíródik. Így például Károlyi Sándor az egyik bekezdésben némi fontolgatás után ekképpen vélekedik a bátyjának mondott emberéről: „*Biztosra vehető, hogy ez az ember csaló.*” De csak a következő bekezdés végéig, ahol az Isten által reá mért próbatétel súlya alatt mégiscsak úgy látja: „*...e sokat túrt ember biztosra vehető, hogy az ő testvére*”. (15.) Sőt nem is kell két egymással szembeállított bekezdés ahhoz, hogy valamely vélekedés vagy tény az ellenkezőjére forduljon, hiszen e retorikus-poétikus mutatóvány akár egyetlen bekezdésen belül is kivitelezhető, például: „*Szerencse, hogy a révlátó háza kőből épült, és hogy maga a révlátó nem aludt, különben a jó Isten sem hátrihatta volna el a tűzvészt...*” – „*Igaz ugyan, hogy a ház kőből épült, ám zsindefyedele volt, és a gerendák be voltak kenve kátránnyal, hogy ne korhadjanak; így a tüzet lehetetlenség volt megfékezni. Maga a révlátó, aki mélyen aludt, benne égett a házban...*” (17–18.)

Mintha két különböző nézőpontból két különböző tanú számolna be a tüzesetről, amely egyfelől a régmúlt idők feneketlen kútjába, másfelől az öntörvényű fikció homályába vész; és amely így ki van szolgáltatva egyfelől a nem éppen szavahihető tanúk (hamis) bizonyosságának, másfelől az önkényes szerző (zabolátlan) fantáziájának. Az elbeszélő vagy leíró nézőpontja egyébként is állandóan változik: van úgy, hogy egy falra akasztott kép felől, tehát felülről látjuk a szereplőket; de van úgy is, hogy egy kisfiú szemével, tehát alulról követhetjük figyelemmel az eseményeket, ám csak addig, amíg az ajtó kilincsébe kapaszkodó kis Károlyi Lackót nem kapja ölébe az ajtón beviharzó apja, aki azon nyomban átveszi a látás és láttatás hatalmát. (211.) Egyébként a „háromszáz évvel ezelőtti kisfiú szemével” végigélhetjük Buda visszavívását búzaszemek, babszemek és egyéb alkalmi bábok jóvoltából. Míg Károlyi Sándor „*lelki szemei*” a czestochowai Fényes-dombra nyílnak.

Márton regényében tehát hangsúlyosan nem az van, ami egyébként is volna, még akkor sem, ha történelmi eseményekről van szó; hanem az, amit éppen látunk, amit szerzőnk történetesen látni enged. Ám a látvány sem mindig egyértelmű. A könyv utolsó fejezetének első bekezdésében például ezt olvashatjuk, illetve láthatjuk: „*Őt hagytuk félbe az imént, az előző lapon, hogy Barkóczy Krisztina mindjárt magára marad a Szmirnából szabadult emberrel. Vagy inkább magára maradna, ha volna időnk rá, hogy figyelemmel kísérijük...*” A feltételes móddal Márton tehát elvágja a leírás fonálát. Ám a következő bekezdésben ugyanez a feltételes mód éppen hogy megnyitja a leírást „*a régi magyar télről, a téli álmodó, hóval borított Magyarországról*”, hiszen: „*Ha százharminc évvel ezelőtt ír-tuk volna ezt a regényt, lapjain híven tudósítottunk volna...*” – és folytatódik a tudósítás feltételes módban, a meg nem írt, mert meg nem írható XIX. századi regény helyett. Továbbá, azaz még tovább ironizálva a Jókai–Gárdonyi-féle regénybeszédet, szerzőnk sokszor nem is annyira a főcselekmény elmesélésében, mint inkább az anekdotikus, olykor burleszkszerű események leírásában leli kedvét, ennyiben inkább Mikszáthhoz áll közel; így például a bécsi Arany Medve fogadóban a „*szabadult ember*” és Károlyi Sándor ágensei között játszódnó jelenet megrendezésében, amelynek csattanó-

ja, hogy a kimondott szó valósággá lesz: „*Károlyi István kardját a szabadult ember kezébe vette, nézegette, majd valami nagyon csúnyát mondott; lényegében azt, hogy az ágens úr dugja fel a seggébe a kardot, és takarodjék [...] a másik ágens úr a faszára húzza fel azt a gyűrűt, és nemkülönbön takarodjék.*” (29.) És lőn. S hozhatnánk még bőven példákat a Márton-féle regényszerű beszéd alapfiguráira.

Szerzőnk radikálisan felforgatja a modern, XIX. századi történelmi regényformát; de éppen ennek árán kerülhet aktív párbeszédbe a Menander-mű és Ilosvai Selymes Péter epóza által képviselt régi magyar szépprózával, amely persze, ha lehet, még nagyobb kihívást jelent a jelenkori szerzőnek és olvasónak, egyezőval történeti érzékenységgű irodalomértésünknek, mint Jókai vagy Gárdonyi románcos világa, hiszen: „*Ha mai szemmel olvassuk ezt a sok-sok régről fennmaradt magyar költeményt, a széphistóriákat, lakodalmi köszöntéseket, halotti búcsúztatókat [...] mindenekelőtt az tűnik fel, hogy éppen a költészet, a szorosabb értelemben vett poézis mennyire hiányzik legtöbbjükből.*” (119.) S így talán Márton regényét fogadhatjuk úgy is, mint a történeti-szemléleti szakadék műfaji áthidalásának kísérletét, amely a „*végző hónapjait élő tizenhetedik századnak*” és a regényíró kezéből kifutó „*huszadik század utolsó hónapjainak*” a közös tapasztalatát célozza, mely szerint: „*De nem az évek vagy évszázadok múlásáról van szó, hanem arról a tapasztalatról, hogy az idő nem telik többé, mindössze múlik...*” A (Krasznahorkai László egyik regényének mottójára hajkora történetbölcseleti székszis viszont jókora elbeszélő-leírói kedvhez vezet, amennyiben: „*Márpedig az idő múlása, amely visszamenőleg is üresnek bizonyul, a megszokottnál nagyobb mértékben rányomja a bélyegét az elbeszélés alakzataira.*” (209.) Mártonnál tehát az „*elbeszélés nehézségeinek*” dologi bizonytalansága az „*elbeszélés alakzatainak*” nyelvi teljesítményéhez, bizonyosságához vezet. És azt is bizonyosra vehetjük, hogy a trilógia befejező könyvében szerzőnk jócskán tartogat számunkra olyan „*alakzatokat*”, amelyek – irodalmi-történeti tudatunk gondozása mellett – legalább akkora gyönyörűséget okoznak nekünk, olvasóknak vagy olvasónőknek, mint amekkora testi-lelki élvben részesítette Barkóczy Krisztinát a KÁRTIGÁM című románhistória szerelmi jelenete.

Bazsányi Sándor

A NYELV- ÉS IDENTITÁS- VÁLTÁS SZOMORÚSÁGA

Závada Pál: *Milota*

Magvető, 2002. 700 oldal, 2990 Ft

A méltán népszerű JADVIGA PÁRNÁJA-t „idegen kéz” írta; a napló, a naplóhoz fűzött többszörös kommentárok szerzői a regény hősei, akik így maguk írják meg a regényt, az elbeszélő (?) csupán közvetít, másol, lemásolja a „másik” – hőseinek – szövegét. Nem nehéz ebben az elbeszélői eljárásban felismerni a „talált kézirat” némileg bűjtatott mintáját, a posztmodern narráció sokfelé ágazó *idézet*gyakorlatát. Závada Pál új regénye, a MILOTA ugyanezt a narratív eljárást és gyakorlatot alkalmazza, ha lehet, még következetesebben, hiszen két tudat-, illetve *idézet*folyamatot követ nyomon, Milota Györgyét, aki nagy beszédű lévén, *felmondja*, magnetofonszalagra rögzíti a maga szövegét, és Roszkos Erzsébetét, Erkáét, aki számítógépen írja le az életét, kivéve az utolsó fejezet kézzel írott függelékét. A mondás és az írás szembesítése a regényt alkotó két szöveg. Két eltérő beszédmód, ilyen értelemben távolra vannak egymástól, miközben tartalmukban találkoznak, egymásban tükröződnek, és keresztezik egymást. Alig észlelhetően, mégis mélyen különböző szöveg a Milotáé és Erkáé, amit még tetéz az, hogy a harmadik fejezetben előkerül egy napló, amelyből színdarab készül, a darabot a regény hősei írják, rendezik, és a próbák idején, mert végül sohasem mutatják be a darabot, játsszák is. A regény központi fejezete a HÁZ A PIACÉTEREN című harmadik. Rétegeket alkotva több szöveg épül itt egymásba. A „talált napló”, a belőle készült színdarab, a próbák menetét, a darabtól függetlennek látszó személyes drámák szövegét előadó két „elbeszélőszöveg”, Milotáé és Erkáé ékelődik egymásba, hogy végül az egész szövegepítmény romba dőljön, miután kiderül, hogy a mindent elindító „talált napló” szövegének megélője és szerzője jelen van, maga is részt vesz a próbákon, így szembesül saját szövegével, és sokáig nem derül ki, hogy e szembesülés, a naplóba írt hazugsággal együtt, az életével való szembesülés is. Amint ismertté válik a talált napló szerzője és a naplóba írt hazugság, azon nyomban felszámolják a színdarab mint fikció, értelmetlenül válik megélt

életként való előadása. Ám megőrzi a mondás és az írás, Milota és Erka közlése, minthogy ezek a Másik szövegét idézve és parafrázálva önmagukat alakítják fikcióvá, azaz regénnyé, anélkül, hogy lehetőségük nyílna szembesülni saját életükkel, miként a napló egy személyben szerzőjének és megtalálójának, Hulina Zsófiának lehetősége nyílt fia szeme láttára szembesülni a saját életével, megszüntetve ezáltal az életet elmondó szöveg előadhatóságát. Az idős Milota és Erka, miként minden elbeszélő, szöveget alakít és szövegvilágot létesít, miközben az „arcromboló” (De Man) élet(rajz) látszatát kelti, de minthogy nem adódik alkalmuk a mondással és az írással való szembesülésre, ahogyan a naplóór Hulina Zsófiának adódott rá alkalma, szövegeik megőrizhetők, kölcsönösen megismerhetők és az elbeszélő által regény(es) formában „idézhető”.

Az idézés viszont a legbizonytalanabb, egyben erősen homályosító és elferdítő közlésforma. Ezt a sokat idéző Milota György is tudja: „*idézzon bárki akármilyen pontosan is bármit, hivatkozását úgyis elferdíti az az értelmezés, amibe ezt az idézetet önkényesen belefoglalja, hogy ezzel alátámassza igazát*”. (25. o.) Milota György mítoszokat, legendákat, idegen szavakat, mondatokat idéz, bibliai történeteket, helyi emlékeket és legendákat, sohasem közvetlenül – „*minek legyenek én szó szerinti visszakereső és lábjegyzetelő filológus*”, mondja ugyanott –, hanem hallomásból, rég kimúlt ősköztől, falumonográfiából, iskolai meg későbbi olvasmányokból. S az sem egészen biztos, hogy Milota hangszalagra rögzített beszédszövegét közvetlenül (olvassuk) halljuk vissza, hiszen testamentumnak is mondott szavait fiára, Milota Jánosra bízta, hogy másolja le, de közben tudjuk, hogy Erkához is eljuttatta a szalagokat, aki hallgatja, időnként visszhangozza is az idősebb Milota beszédét. Akkor most ki idézi vajon Milota György szavait? A fia vagy Erka, aki – lassan csak kiderül – akár János féltésvére is lehet, hiszen az idős Milota sok paplan alatt megfordult, Erka anyjának ágyában is, ha csak egyetlen éjszakára. Erka pedig semmit sem tud az apjáról. Hogy Milota György beszéde más nem is lehet, mint idézet, abból is kideríthető, hogy nem közvetlenül vagyunk tanúi megszólalásainak, hiszen hangszalagra rögzített élettörténetét halála után hallgatja Erka, vagy másolja le az elbeszélő helyett János a szalagokat. Ebből következően, bármennyire autentikus (lehet) is Milo-

ta György szövege, csak elferdítetten olvasható, mert a (le)hallgatás és az átírás is „elferdítő” értelmezés. A probléma végül nem is ebben van. Sokkal inkább abban, hogy Milota György beszédszövege e (mindenképpen elferdítő) értelmezés(ek) nélkül nem is létezik, hiszen a méhesben, a vinyica magányában elmondott beszédszövegét későbbi másolója és hallgatója „hívja elő”, és ez a szövegelőhívás előítéletet és szubjektív elvárást (is) tartalmazó interpretáció még akkor is, ha a közvetlen idézés látszatát kelti; mintha mi hallanánk a nagy beszédű Milota György hangját, holott csak citátumként érthetjük, minek folytán autentikussága is kérdésessé válik. Ám éppen e kérdésesség révén értjük regényként, ahogyan a JADVIGA PÁRNÁJA naplója és a hozzá tartozó többretegű kommentár is többszörösen kérdésessé tett idézetként értelmezhető. Ezért mondható, hogy a MILOTA a JADVIGA PÁRNÁJA „mintájára” készült regény, az ott kidolgozott és érvényesített beszédmód újraírása. Két helyen is utalás történik a JADVIGA-beli Osztatniák drámájára, ami akár úgy is érthető, hogy a MILOTA nemcsak szerkezetében és nyelviségében készült az előző regény mintájára, hanem akár tematikus és tartalmi folytatásának is tekinthető. A két regény érintkezése a kisebbségi asszimiláció rejtett, nem kevésbé rejtélyes, mert ki nem mondott, csak sejtetett fájdalomnak horizontján is jól érzékelhető, de erről később bővebben és pontosabban.

Milota György 1997 májusában mondja el életének, családjának, falujának történetét, a méhek és a mák világát. A beszédszöveg azonban utólagos átrendezésen eshetett át, mert a regényben május huszadikán Erka már sejt, hogy Milota meghalt, május tizenhatodikán még beszélt, talán az utolsó (?) szövege ez, a végső szó, ami után a tizennegyedikéi, majd a tizenkettedikei szövegrész következik; visszafelé halad tehát az időben, holott a beszédben, az elmondásban mégis inkább a napra nap rendje lehetséges, még akkor is, ha az emlékezés csapong, hol a régmúltat, hol a közelmúltat, hol a jelent idézi. Valaki tehát beleszólt, és átrendezte a szalagokat, ami megint nem más, mint idéző értelmezés, az egyszer elhangzottak fikcióként való előhívása az előítéletek és szubjektivitás nélkül néma hangszalagról. Ezért indokolatlan Milota szövegén számon kérni az időrendet. A csapongó emlékezet nem tartja be az idő valóságos kontinuitását,

máskülönben pedig nem is vagyunk közvetlen olvasói (hallgatói) Milota beszédének, hanem valamely olvasat, Milota János vagy Erka olvasatának közvetítésével jutunk a közelébe, így nem is várható el, hogy az időrend megfelelően a hangszalagok vagy az élettörténet egymásutánjának. Se János, se Erka nem az „előjén” kezdik másolni vagy (le)hallgatni Milota beszédét, „találomra” alakíthatnak ki sorrendet, ami azt is jelenti, egy másik logika szerint, a „talált kézirat” narratív eljárásainak alig rekonstruálható „logikája” alapján.

Erka története ellentétes irányú, korábbi évek emlékeinek naplószerű feljegyzéseiből és a regényidő történeteinek folyamatos leírásából áll össze. A szövegidők elkeverednek, egymást értelmezik, a múlt a jelen kérdéseire válaszol, a jelen a múltbelieket értelmezi, ugyanakkor Erka életét romba is döntik az egymásba folyó szövegidők, mert sehol sem tűnik fel bennünk megnyugtató válasz, minden csak lebeg a hős és szövegének olvasója előtt. Minden csak megjelenő, semmi sem „valóságos”. Az sem, hogy olvashatja-e Milota György a regény neki, de lehet, hogy valaki másnak is címzett Erka-szólamának szövegét, hiszen amikor a kinyomtatott paksaméta Milota György vinyicájába kerül, mintha az idős férfi is eltűnt volna már, miként Erka is eltűnik abban a mákültevényben, amely a regény jelen idejében már nem, csupán a regény egyik mellékágában virágozik, rejtélyes emlékeket idézve a távolabbi múltból.

A beszéd és az írás ideje, valamint az idéző értelmezés (az olvasás és átírás) ideje nem esik egybe: a MILOTÁ-ban az idő tört darabokra. Ezért tekinthető Milota beszéde és Erka írása egyformán a halálra való felkészülésnek. A halál sürgeti és a halál mondatja mindkét szöveget, nem a múlt idő és a múlt emlékezet, hanem az immár össze nem szerelhető (élet)idő, amely csak jövőként lehetett egész, múltként a halálvárás pillanatában már szétforgácsolódott.

A regényt létesítő megértés a két párhuzamos narrációt két eltérő idősíkon érzékeli: Milota György a múlt felé halad, a szövegét rendező idéző a múltat felgöngyöltető beszédet motivikus alapokon rendezi át, s így formálja regényessé, míg Erka írott szövege a múlt irányából halad a jelen felé, s eközben a két szöveg rendre elfut egymás mellett, találkozáruk csak az értelmezés szintjén lehetséges. Ám az

értelmezés is „külső”, mindig az idéző értelmezése, vagyis a két egymással kínosan párhuzamos rendbe állított szöveg nem egymásban „értelmeződik”, hanem mindig közvetítők révén, még akkor is, ha ezek a közvetítők a regény szereplői is egyúttal. A sok áttételesség elfuttatja egymás mellett Milota és Erka szövegét, bár, zomdomb, Závada hétszáz könyvoldalon át szigorúan ügyel arra, hogy a két „előadott”, majd „lemásolt” és „olvasott” szöveg párhuzamossága, az arab és a római számokkal jelölt részek egymásmellettsége a szöveg terében ne szakadjon meg. Talán éppen azért ez a végső soron technikai felépítése a narrációnak, hogy kimondatlanul is jelölhető legyen a szövegek közötti „átszólások” és „áthalások” esetlegessége és ezen túlmenően a beszélők közötti testi és szellemi, mindenképpen a szerelmi kapcsolatteremtés drámai, egyúttal bűnös ellehetetlenülése.

A JADVIGA PÁRNÁJA a szerelem regénye volt, vágyakat erősítő távolságok, szakítást okozó közelségek uralták benne a szerelmi beszéd alakzatait, szenvedélyek és szenvedések, fájdalmak és megbántások történetei sorjázta a naplókban, a MILOTA-ban már nem sorsformáló szerelmi viszonyok, hanem bűnök irányába mozdulnak ki az alkalmakra redukált szerelmi kapcsolatok a vélt vagy valóságos, bizonyított, ám sokáig csupán lebegtetett életet kioltó vérfertőzés felé. A JADVIGA szerelmi viszonyaiban volt valami nemes pátosz, a MILOTA-éból ez már kikopott, a szerelem nyelve is kifakult, fulasztó kiüttlanságba süppedt. Amott életre szólóan tartós élmény, emitt kalandokkal szétrombolt indulat, sokkal inkább menekülés, mint közeledés, inkább árulás, mint bizalom.

Závada Pál beszélő és író hősei ily módon a magukra maradás folyamatait közlik, azt a látszatot keltve, mintha az életrajzukat adnák elő; Milota nagyszámú hallgatóságot, családjának tagjait szólítva meg, míg Erka mintha magának jegyezné fel élete menetét, miközben rendre szövegébe foglalja mindkét Milótát, Györgyöt, akit gondnokának szólít, mert az újjgazdag Hulina, a naplóíró Hulina Zsófia fia által üzemeltetett idősek otthona gondnoki teendőit Milota György látja el, Erka pedig ugyanitt ápoló és vezető is egy személyben, és Jánost, György fiát, aki újságíró, a regényben előadott darab társszerzője, szociográfus, Erka alkalmi szeretői mellett az állandó, de elér-

hetetlen, inkább kifordulni, mint belemerülni látszó „kedves”, míg ki nem derül, hogy egyben a lány féltestvére (is lehetne), miként Kohut is az, a színielőadás rendezője, akinél Erka hiába keres vigaszt. Ennyi rejtett és kevésbé rejtett történet közvetlen előadása és közvetett értelmezése a posztmodern idézetgyakorlat nyomán akár szét is feszülhetné a regény műfaji kereteit, ha vannak ilyenek, ám az egymástól sokkal inkább távolodó, semmint egymás felé közelítő párhuzamos szövegek mégis, minden sokfelé ágazó történetrészlet, alig indokolt méhézeti és máktermesztési vagy éppen mitológiai ismeretterjesztő kitérő ellenére egységes egészet alkotnak, így aztán legálábbis felidézhetik a modern regény sokat emlegetett, teljesség utáni, nem szűnő és soha be nem teljesülő, melankolikus nosztalgiját.

A „beszéd” és az „írás” párhuzamossága első szinten a személyes élet élmény- és tapasztalatvilágát fogalmazza meg, az idős Milota és a fiatal Erka generációs különbözősége azonban ezt a belsőből kiinduló beszéd- és írásfolyamatot egy általánosabb érvényű történelmi és társadalmi világképpé is formálja, a múlt század második felének társadalombírálatává. A szövegformálás (posztmodern) narrációs gyakorlata végül is a történetmondás érvényességének visszaállítása is egyúttal, minek során lehetővé vált a referencialitás, a történelmi és társadalmi „visszakeresés” hatástörténeti újra-fogalmazása. Eközben Závada nem egyszerűen a késő modern regény műfaji és tartalmi tradícióihoz fordul, erről az elbeszélésmodról már lemaradt, és a JADVIGA-regény után nem is tehetne volna meg, hanem egy korábbi regénytradícióhoz nyúlt vissza, a mikszáthihoz, amelyben a mesélőkedv szövegvilágának újra-éleszthető hagyományát vélte megtalálni. És ebben Závada nincs egyedül. Miként a MILOTA lapjairól Mikszáth beszédmódjának nyomai tűnnek elő, többek között az anekdota megemelt szerepében is, és ebben magának Mikszáthnak is van része, hiszen Milota György elbeszélése azt a sokféleképpen és sokfelé élő legendát eleveníti fel, hogy Mikszáth éppen itt, Milota falujában, kisközségében és kisközösségében akart letelepedni. Ezt a legendát a kisközösség nevezetes idősei tartják fenn és alakítják, akik maguk akár Mikszáth valamely prózájából léphettek volna át Milota György elbeszélésebe. A Mikszáth-hagyományhoz for-

dulás abban is megmutatkozik, ahogyan Závada a regény szálait „elkötí”. Amikor a regény befejező részeiben fény derül a beszélő és író regényhősök korábban nem is sejtett, ám lebegtetett, így a megszólítások közvetlensége, a rejtélyesen kölcsönös megértések és közelségek sorából akár ki is következtethető „vérségi” kapcsolatára, a hagyományos mikszáthi elbeszélés poénra, csattanóra való kiélezettségére a MILOTA-regényt valamilyen behemót, túlméretezett novellaformára szűrítja össze, ami minden bizonnyal Závada Pál terjedelmében túlméretezett regényének alapvető műfaji problematikussága is. A fordulat, ami a novellát oly feszessé és szigorú formává teszi, aligha írható át a regényműfajba a regény elveszejtésének veszélye nélkül. Závada, miközben a Mikszáth-legendával, főként a legendát előadó asztaltársaság alakjainak megformálásával a nagy és mindenképpen választható előd műve és szelleme előtt tiszteleg, egyben a regény egyik legszebb részletét írja meg, beleesik az anekdota csapdájába... Lehetséges, hogy a történetmondás visszaszerzése a hagyományvesztéstől nem is kerülheti el ezt a csapdát, még az olyan nagy formák esetében sem, amilyen Závada Pál regénye.

Mondtam már, hogy a Mikszáthhoz fordulásban Závada nincs egyedül. Grendel Lajos NÁLUNK, NEW HONTBAN (Kalligram, 2001) című regényében Mikszáth McLaczi vendéglőjének faláról figyeli, ha figyeli, a mindenkitől elfelejtett kisváros életét. Amikor McLaczi vendéglőjét ismét kinyitotta, „*konyhájának felejtethetlen állataival újra bearanyozta Mikszáth Kálmán emlékét, aki ott fent, az úr jobbán ülve, talán sajnálta már, hogy nem New Honban született*”, írja Grendel. Závada regényében is úgy van jelen a helyi legenda szerint Mikszáth Kálmán, mintha sajnálná, hogy nem éppen Milota kisközségében született. A választott íróelőd, vele együtt a regénytörténet egyik hagyományvonalának jelenléte a két regényben mintha arra utalna, hogy nem mástól, éppen Mikszáthtól, az ő regényírásától várható el a szövegirodalom utáni narratív eljárások, a történet jelentőségének, a referencialitás megismételt visszaállításának a posztmodern tapasztalatoktól eltávolodó, de azokról le nem mondó elbeszélői eljárások során a regény megújulása. Olyan befogadástörténeti nézőpont ez, amely lehetőséget teremt akár Garaczi László (ön)élet-

rajz-regényeinek vagy Ficsku Pál történetmondásának műfaji értelmezésére is.

A Mikszáth-hagyomány választásával együtt eltérő félirodalmi műfajok épülnek be Závada Pál regényébe, a naplóé, az emlékezésé, az önkomentáré, a családfa és a szociográfia, a vád- és védőbeszéd szorosan irodalminak nem tekinthető műfajai.

Azt jelenti ez, hogy Závada Pál nem regényt ír, hanem regényként is interpretálható szöveg-halmazt kínál fel az értelmezés számára?

Nem, a MILOTA semmiképpen sem ellenregény: jól látható nyelvi anyagból, beszédmódokból, műfajokból keletkező regény, amely éppen azért különbözik más regényektől, hogy anyagát közvetítő, interpretátorok útján nem az elbeszélő rendelkezései szerint kínálja fel éppen most, az értelmezés órájában létesülő és mindig csak létesülő regényként. Érdemes itt egy pillanatra visszatérni a regény színjátójelenetéhez. Azt mondtam, azért nem adható elő a hosszan előkészített színdarab, mert az utolsó próbán kiderül, hogy a talált napló nem fikció, hogy az ott leírt és a regényben színre vitt darab hőse jelen van, és a valóságban nem is a leírtak meg az előadandók szerint játszódott le a történet... Tehát a játék helyett előállt a valóság, és onnan kezdődően már előadhatatlan a darab, elmondhatatlan a történet. Amint kihúzzák alóla a fikciót, nemcsak előadhatósága, hanem hitelessége is megszűnik. A valóság előadhatóságával és ezzel együtt hitelesítő szerepével szemben Milota Györgynek is fenntartásai vannak, mert ami nem adható elő hiánytalanul, az nem is hitelesíthet semmit a történetmondásban: „*Ezért kell-e még mondanom azt a megszorítást, hogy én persze sok mindent csak sejtetek, hallomásból ismerek vagy öntudatlanul is átigazgatok, így vegyétek tehát ezt a tudást is? De hát némely alaposan hitelesnek látszó tényektől eltekintve mit tudhatunk egyáltalán fixen biztosra? Még amit a saját szemünkkel látunk, saját füllünkkel hallottunk, sőt, amit mi magunk mondtunk avagy cselekedtünk, hát akár ezeket is miképpen volna lehetséges »a tényekhez hűen« elbeszélni? Hiszen mindnyájunk mesélő szája elgörbül valamirefelé!, na de mit lamentálok már annyit a történetészövés keserveiről! Melyek amúgy örökök egyszersmind, de tényleg hagyjuk.*” (314. o.) Tényleg hagyjuk. Annyian keseregtek már a „történetészövés” kínjairól. Inkább azt, hogy a sejtés és „átigazgatás” mint a „történetészövés” örö-

me ismét csak Mikszáth Kálmánra való utalás, holott az sem állítható bizonyosan, hogy a mesélőkedv mindig és minden helyen (Mikszáthnál is) örömmel jár együtt.

Viszont ezzel összefüggésben nagyon fontos felismerés rejlik a MILOTA színházi fejezetében. Egy egész színházregény, de ezenkívül az is, hogy a valóság, a „külső”, a „hitelesnek látszó tények” csak fikcióként érvényesülhetnek a regényben, tehát nyelvben létesülőként, ám amint (a valóság) mérceként fogalmazódik meg, a regényt mint műfajt – a MILOTÁ-ban a színelőadást mint drámát – semmisíti meg. Ebből arra kell következtetni, hogy bármilyen közel került is Závada Pál regényírása a korai vagy kései realista regény „teljességigényéhez”, leírásainak valóságtartalma nem a történelem és társadalom irányából értékelhető és értelmezhető, hanem éppenséggel az irodalom, a regényműfaj tradíciójának, a választott Mikszáth-hagyománynak, a „történetstílusnak” és „átigazításnak” poétikai és retorikai aspektusából. Závada Pál szociográfiai tapasztalatai belevésődtek a MILOTA szövegébe, aminthogy beleíródtak a JADVIGA PÁRNÁJA szövegvilágába is. Ám nem ezek hitelesítették sem az egyiket, sem a másikat. Sokkal inkább a nyelvi létesítés és megformáltság, amelynek külön stilisztikai sajátosságai is vannak a magyar és a szlovák nyelvi keveredés alakzataiban. Hasonlóképp, mint a JADVIGA-ban, itt is szlovák szavak, félmondatok, szólások épülnek sokszor kifancigált változatban a magyar szövegbe, de amíg a JADVIGA-ban ezeket a szerző lábjegyzetelte, a MILOTÁ-ban a jegyzeteket már elhagyta, jelezve, hogy a magyarba ékelt szlovák szavak az önironikus beszédmód sajátos alakzatai csupán, így a szöveg megértését nem akadályozzák, ellenkezőleg, jelentésének sajátos (ironikus) árnyalatot adnak.

Említettem már, hogy a MILOTA a kisebbségi asszimiláció fájdalmas, nagyon szomorú és mélyen megélt története (is). Ennyire plasztikusan, ilyen jól érzékelhető módon szépirodalmi műben a nyelv- és (nemzeti) identitásváltás történetét a magyar irodalomban talán senki sem írta még meg. A kisebbségi magyar irodalmakban sem. Závada Pál szlovák alapozású, a darabokra hullott, az emlékezetben csak részeiben megőrzött és fenntartott szlovák hagyományokból, a betelepítés és falualapítás, a közösségteremtés és templomépítés, a

nyelvőrzés és nyelvvesztés nemzedékek során alakuló folyamataiból, a beilleszkedés mindennél erősebb akarásaiból írt a magyar irodalmi hagyományokba, főként a regényben emlegetett Mikszáth Kálmán regényírásának hagyományára épülő magyar regényt, amely szlovák regényként, még ha nem is fordításban, aligha „működne”, holott a szlovák kisebbség magyarországi sorsát fogalmazza meg. Az asszimiláció regénye a MILOTA, és ilyenként a fájdalom reménytelensége is. Mert az asszimiláció nem beteljesülő történet, hanem a lét elvesztésének története. Milota György eltűnik, csak a hangszalagra rögzített élettörténete marad fenn, és Erka is kilép a regényből, felszívódik az egész regényt átható mákültség bódító illatában. Minden befejezetlen marad, nincs, ki elkösse a regényt alakító szálakat. Az anekdotikus regényzárlat műfaji szempontból is problematikus, ugyanakkor az egész tartalmi konstrukciót is próbára teszi. Mintha elhomályosítaná azt a fájdalmas létélményt, aminek közléseként érdemes volt megírni a MILOTÁ-t, miszerint az asszimiláltak nincsenek utódai, legfeljebb vér szerintiek, akik azonban a nyelv- és identitásváltás után eltávolodtak, és már nem értik az elődöket, holtaikat magukra hagyják, emléküket az eleven és felidézhető szavak meg emlékképek helyett átírásra, másolásra váró idegen, már rajtuk kívül álló, sokszor megmosolyogtató nyelv- és dalkeverő szövegekre bízzák. Egyetlen mellékesnek látszó részletben jegyzi fel a beolvadás folyamatát a magát „elmagyarosodott” szívűnek mondó Erka: *„A mulatság fénypontját a szlovák dalcsozor jelentette, amit a Bencsik lányok szép tisztán tercelve énekeltek el, de az ismertebb dallamokhoz a többiek is csatlakoztak. Mert »Kuruncziékra való tekintettel« Gyurka bácsi magyar nótákra gyűjtött rá, és innentől el is magyarosodott aztán a dalolás.”* (55. o.) Két fontos mozzanata van ennek a majdnem jelentéktelen részletnek. Az egyik, hogy a jobbára már egymás közt is magyarul beszélő szlovákok még emlékeznek „dalcsozorokra”, de könnyen váltanak át „magyar nótákra”, amikor valakire, nem véletlenül éppen „Kuruncziékra” kell tekintettel lenni... Ez a „tekintettel lenni” jelzi a visszafordíthatatlant. A másik fontos mozzanat, hogy nem másra, nem népdalra, hanem „magyar nótára” váltanak, és ezt éppen Milota „Gyurka bácsi” vezényletével, aki nótás kedvű ugyan, de repertoárja operet-

tekből és nótákból tevődik össze, ami úgy is érthető, hogy az elhagyott érték helyett – valakire való tekintettel – a könnyebbet, pontosabban a „könnyűt” választotta. Az elvesztett, az elhagyott ebben a fájdalmasan közép-európai (kisebbségi) szituációban nem helyettesíthető, legfeljebb látszatértékekkel. Innen kezdődően már értelmezhető Milota György válasza nélkül hagyott kérdéssora: „*Mi magyarok?, mi tótok?, mi Kárpát-medenceiek?, mi magyarországiak? (de mikori magyarországiak?), mi felvidékiek? (felvidéki magyarok vagy felvidéki tótok?, és persze megint kérdés a mikor!), vagy mi alföldiek?, mi alföldi szlovákok? (és magyarok és egyebek?), mi tót ajkú magyarok? (amit jó ideje helyesebb volna már úgy mondani, hogy magyar ajkú tótok, pontosabban szlovák származású, de jobbára már magyar ajkúak), vagy kicsodák?*” (79. o.) Valóban nem dönthető el, hogy „*jól van-e benne* – a MILOTA-ban, Milota György beszédében, Erka írásában, a talált naplóból készült félbemaradt színelőadásban, a regény nyelvében, szövegében – *ábrázolva a szlovák érület*”. (78. o.)

Nem a „szlovák” vagy „magyar” vagy „felöldi” vagy „alföldi” érület van a MILOTA című regényben jól vagy rosszul „ábrázolva”, mert közvetlenül sehogyan sincs „ábrázolva”, hanem valami mély és fájdalmas, mélabús és szomorú történet mondatik itt el, mely történet a veszteségről, az elveszejtésről szól, a halálról, a vesztes és a halál felé vezető útról, amely út éppen itt a szlovák kisebbség útja a beolvadás felé, mégpedig Mikszáth- meg magyar-mód elöadva.

Ezért oly mélységesen szomorú regény a MILOTA.

De elmondom azt is, hogy a két hosszabb idézet a regényből – a történetészövés nehézségeiről – meg a (nemzeti, kisebbségi) hovatarozás kigubancolhatatlan kérdéshalmazáról – szerzői „kiszólás” a szövegből, ezek nem Milota György, hanem az elbeszélő szavai, ami arról árulkodik, hogy Závada Pál bármennyire következetesen és szigorúan ragaszkodik is a Másik beszédének (írásának) reprodukálásához mint elbeszélői eljáráshoz, elárulja magát, oda lép, ahová nem kellene lépnie, megszakítja a beszélő szolamát az elbeszélő szolamával, és ezáltal ritkán ugyan, de (sajnos) hangsúlyos helyeken bontja meg a szövegkompozíciót, bontja meg a stabilnak hitt narratív nézőpon-tot. A metanarratív kiszólások az „idéző” elbe-

szelő műfaji és retorikai bizonytalanságairól is tanúskodnak. Nem teszi azonban Závada ezáltal kérdéssé a MILOTA-t mint regényt, olvashatóságát sem zavarja meg, de feleslegesen megzavarja a megértés művet alakító történeteit. Az idézetként értett „talált kéziratból” nem lehet a szövegvilág hitelrontása nélkül kiszólni, még akkor sem, ha erre a választott (regény)hagyomány, Mikszáth Kálmán példája feljogosítja is a szerzőt.

Bányai János

ÍGY JÖTTÜNK

Halda Aliz: Magánügy (dokumentum/regény) Noran, 2002. 426 oldal, 3000 Ft

Kezdem a legfontosabbal: Halda Aliz könyve *nagyszerű*. Hogy mi teszi azzá, azt elmondták már előttem mások (olyanok, akiknek adok a véleményére: ezért is mertem ilyen kategorikusan és nem óvatosan – szubjektív ízlésítélettel – kezdeni). A szerzőnek, mondják, sikerült valami egészen rendkívülit megragadnia: valami olyasmit, ami átélhető, de nagyon nehezen elmondható. Esterházy Péter szerint, „*Halda Aliz Gimes Miklósról akar beszélni, az ő életmagánügyéről. A könyv azonban a legszebb 56-os könyvek egyike is lesz, talán éppen azért is, mert a szerző nem akar ez ügyben semmit, és gondolom, azért is, mert személyes szerelme egybeesik, talán lehet így mondani, az ország szerelembe esésével. Megsejthe-tünk valamit abból a mámoros pillanattól, történelmünk ama fényes pillanatáról, amelyről az utóbbi időkben inkább civakodni szoktunk (mert nem meg-ismerni, hanem kihasználni, használni akarjuk).*”¹ Nagyon hasonlót mond (a maga módján talán ugyanezt mondja) Pályi András is, csak ő nem „*szerelembe esés*”-ről, hanem „*szakralitás-élmény*”-ről beszél: „*Az utóbbi tíz-tizenkét évben nagy számban jelentek meg ötvenhatos könyvek [...], de a forradalomnak e szentségét, ezt az össztársadalmi »szakralitás«-élményt szinte senkinek sem sikerült megidéznie vagy tolmácsolnia, ez megmaradt az egyre fogyó egykori tanúk mélyen őrzött személyes*

¹ Esterházy Péter: 1 KÖNYV. *Élet és Irodalom*, 2002. július 5. 15. o.

títának. Halda Aliz most nyíltan, keresetlen szavakkal, minden pátosz és könnyfakasztó bombaszt nélkül erről beszél. Megrendítő erővel.”² És tegyük hozzá: szépen, mégpedig egy egészen különös értelemben „szépen”. „Lehet-e »szépen« gondolkodni? Szépen, azaz törekedni az igazságra, tudva, hogy nem vagyunk egyedüli birtokosai; nyíltan, azaz kimondani a kimondhatót, tudva, hogy nem minden mondható ki; szeretettel, tudva, hogy nem minden és nem mindenki szerethető. Ha lehet, akkor Halda Aliz nemcsak szépen ír, de szépen is gondolkodik. Naplóját, levelezéseit, a kor dokumentumait felhasználva szépen meséli el tragédiába fordult szerelmét Gimes Miklóssal, a Nagy Imre-perben kivégzett újságíróról.”³

De van itt még valami, ami egészen különösé teszi ezt az elbeszélést: a nyitottsága. Pedig ha van „zárt” történet, akkor ez kegyetlenül, megmásíthatatlanul az. A múltból szóló elbeszélések persze – ha nem fikciók – bizonyos értelemben mindig zárt történetet mondanak, hiszen olyasmiről beszélnek, ami már megtörtént, *mielőtt* az elbeszélő elkezdte volna mondani a történetet, és ami megtörtént, azt többé nem lehet meg nem történné tenni. De intellektuálisan és érzelmileg fel lehet dolgozni – meg lehet érteni, esetleg meg lehet békélni vele –, és *ennyiben* a zárt történet nem mindig megmásíthatatlan.

Halda Aliz mindent megtesz, ami egyáltalán megtehető, hogy megértse és megértesse a történetet, és ennek meg is van az eredménye: az elbeszélés során nagyon sok részlet és összefüggés érthetővé – emberi indítékekkel, motívumokkal magyarázhatóvá, mondhatni, „emberi léptékűvé” – válik. Az olvasó mégsem azzal teszi le a könyvet, hogy így már más, most már érti. És nem azért, mert nem mindent ért,⁴ hanem mert hiába érti, attól még semmi nem lesz más: ahogy halad előre a könyvben, egyre határozottabban érzi – a végén már biztosan tudja –, hogy ami itt *történik*, azzal soha nem lehet és nem is szabad megbékélni. – A jelen idő használata szándékos: Halda Aliz elbeszélése ugyanis olyan nyitott, hogy az elbeszélő történet *most* is – a szemünk láttára és velünk is – történik. Még hozzá mind a két szála. Abban nincs semmi meglepő, hogy a „nyilvános” szál *most* is, velünk is történik, hiszen az a tágabb közeg, amelyben a címben jelzett „magánügy” – egy szép szerelem megrázó története – zajlik, a mi közelmúltunk, így vagy úgy mindnyájan innen jöttünk (akkor is,

ha nem mi személyesen, hanem a szüleink vagy a nagyszüleink jöttek innen). Az viszont nem csak meglepő, hanem gyönyörű és megrendítő, hogy az elbeszélő szerelem – nem csak képletes értelemben – kilép az elbeszélés kereteiből, és jelenvalóvá válik. Kezdem ezzel.

A Gimes Miklós letartóztatása utáni időket Halda Aliz nemcsak az emlékeire, hanem a feljegyzéseire támaszkodva idézi fel. „Amikor még csak tervezgettem ezt a könyvet – írja –, úgy gondoltam: a börtönidőszak számbavétele könnyű lesz majd, mert támaszkodhatom arra az öt vastag füzetre, amit teleírtam. Nem napló ez; levelek Miklósnak. Az elsőt december 9-én írtam, azután 11-én, 16-án, és így tovább, másfél éven át.” (229. o.) Különös levelek ezek. A formájuk alapján ítélve akár naplóbejegyzések is lehetnének: megszólítás nincs, csak dátum, az utána következő szöveg pedig vegyesen tartalmazza lejegyzőjük gondolatait, érzéseit, olykor beszámolót arról, hogy mivel tölti a napjait, mi minden történt az utolsó bejegyzés óta, kikkel találkozott, miről beszéltek, milyen hírek keringenek. Mégis azonnal levélnek olvasom őket, mert egyértelműen a börtönben lévő kedvesnek íródtak: *minden* soruk neki szól. Nemcsak azok, amelyekben ez közvetlenül kiderül a nyelvi formából („kimosom az ingeidet, megstoppolom

² Pályi András: A MEGBOCSÁTHATATLAN TISZTASÁG. *Élet és Irodalom*, 2002. június 14. 24. o.

³ Az idézetet a könyv (ez is ritkaság a mai magyar könyvkiadásban) nagyon szép külső borítóján található fülszövegből vettem, szerzője Gáspár Zsuzsa, a könyv szerkesztője. A kötés, a tipográfia és a borító tervezője Faragó Ágnes.

⁴ Nincs például jó – vagy legalább elfogadható – magyarázat arra, hogy miért éppen Gimes Miklós volt a Nagy Imre-perben halálra ítélték és kivégzettek egyike, holott ő sem a kormánynak nem volt tagja, sem a fegyveres harcban nem vett részt. Halda Aliztól mindent megtudunk, ami erről egyáltalán tudható – minden elérhető információt megad arról, milyen kapcsolatban állt Gimes Miklós korábban a Nagy Imre-csoporttal, merre járt és mit csinált a forradalom napjaiban és november 4. után, egészen december 5-i letartóztatásáig, megszólaltat mindenkit, akinek még van lehetősége megszólalni és tudhat valamit, idéz az időközben hozzáférhetővé vált kihallgatási és bírósági jegyzőkönyvekből, beszámol a per menetét esetleg befolyásoló nagypolitikai eseményekről, arról, ami a sajtóban megjelent, és amiről az emberek beszéltek –, de a „Gimes-titok” a végén is titok marad.

a zoknijaidat, beszerzek egy pár könyvet azok közül, amelyek elolvasását parancsba adtad” – 230. o.), hanem minden: a beszámoló a napi teendőkről, a találkozókra, a barátokról, még a politikai hírekről is – fel kell jegyezni, mi történt, hiszen előbb-utóbb mindenki szabadul, és akkor majd el kell mesélni töviről hegyre mindent! Neki szólnak a gyermekkori emlékek (például a régi karácsonyokról az 1956. december 24-i feljegyzésben – 238. o.) – hiszen olyan kevés idő adatott számukra, hogy beszéljenek egymásnak magukról! (Ráadásul – ezt találtam a legszívzoritóbbnak – a levelek írója még nem is tudja, mennyire szűkre van szabva az idő!) Neki szólnak a tépelődések (szabad-e „*elítélni az embereket azért, amit a börtönben mondanak, tesznek*” – 306. o.), sőt, egy idő után mintha már nem is egyszerűen neki szólnának, hanem a levelek írója *vele beszélne*: mintha vele beszélne meg azt, amivel egyedül nem tud megbirkózni. Természetesen csak képzeletben: képzeletben készülve a későbbi – remélhetőleg mihamarabb bekövetkező –, *igazi beszélgetésre* („*jó volna megbeszélni például: hová jutottam el a »külön-békémel«, [...] még nem tudom, mit is kezdjek az elmúlt évek súlyos tanulságaival*” – 307. o.).

És most vitába szállok a szerzővel, aki szerint ez az öt vastag füzet nem sokat segített. Az előbbi bekezdés elején idézett szöveg így folytatódik: amikor „1983 táján hozzáfogtam az előkészületekhez: embereket faggattam, régi újságokat böngésztem, dokumentumokat hajkurásztam – ezzel is eredményesen készletetve a napot, amikor majd le kell ülni a gép mellé –, nos, akkor elővettem ezeket a füzeteket is. [...] A csalódás szinte letaglózott. Ez a töméntelen szöveg alig használható. Mintha állna az élet, s magam is csak állnék egy helyben, s akár az égre vonító kutya, azt üvöltöm szakadatlanul, hogy elviselhetetlen a hiánya, hogy nem bírom, hogy tűrhetetlen, kétségbeesítő, és mikor, mikor? Mikor látom újra, mikor lesz megint velem? Mindegyik erről szól.” (229–230. o.) Nem, ezek a levelek nem erről – nem csak erről – szólnak. Bennük van az elviselhetetlen, tűrhetetlen fájdalom, de aki ezeket írta, nem állt egy helyben. Annak valami olyasmit sikerült véghezvinnie, ami azok közül is csak keveseknek sikerül, akik együtt, egymásba kapaszkodva élnek le az életüket. Nem könnyű ezt megfogalmazni, de talán Halda Aliz szavai segítenek. „*Sorra olvasva egyik füzetet a másik után, elfogott az ingerültség. Hogy lehettem ilyen hülye? Hiszen ha Miklós életben marad és kiszabadul, mint a többiek, arra lett*

volna kíváncsi, mi történt, amíg ő a világtól elzárva, börtönben ült. Nos hát, ezekből a levelekből meg nem tudta volna.” (230. o.)⁵ Hogy mi minden történt *kívül*, azt talán tényleg nem tudta volna meg belőlük (viszont ha életben marad és kiszabadul, nem is kellett volna kizárólag ezekre a levelekre hagyatkoznia). Valami más, valami számára akkor és ott nagyon fontosat azonban nemcsak megtudhatott *volna*, hanem – a fájdalmasan kevés *igazi* levél, a börtönből írott levelek tanúsága szerint – *tényleg* megtudott: azt, hogy szerelmük egyre mélyül, egyre jobban kiteljesedik. Nem akarom túlfeszíteni a húrt: ezt természetesen nem *ezekből* a levelekből tudta meg, hiszen ezeket ő soha nem olvasta. Hanem a börtönbe írott *igazi* levelekből. Azoknak a megírásához viszont kellett a füzetek mellett eltöltött éjszakák, a tépelődések, a képzeletben lepergetett beszélgetések, a készülés a szabadulás utáni *igazi* beszélgetésre.

Erre az *igazi* beszélgetésre már soha nem kerülhetett sor – a válaszok valahogy mégis megérkeztek. Talán nem rögtön – nem abban a másfél évben, amikor íródtak ezek a különös levelek –, hanem a következő huszonöt évben, amikor Halda Aliz, mint mondja, hozzá sem nyúlt ezekhez a feljegyzésekhez (230. o.). De az is lehet, hogy még később érkeztek meg, talán akkor, amikor írta a könyvet. Egy biztos: benne vannak a könyvben. – (És akkor most kicsit túlfeszítem a húrt.) Ennek a könyvnek a megírásához az kellett, hogy akkor is folytatódjék a készülés, amikor *igazi* beszélgetésre már nem kerülhetett sor. Hogy mire kellett készülni? A történet megírására persze. De talán arra is, hogy az utolsó mondatban szereplő majdani, képzeletbeli találkozón („*Né-melykor azt hiszem: egy túlvilági kilométerkövön ül, és türelmesen vár*” – 403. o.) átnyújthassa ezt a hosszú, különös levelet, és azt mondhatta: ez a tiéd is, a magam erejéből erre *jutottunk*.

A másik, a „nyilvános” szál nem csak az elbeszélt történet idejében – 1955 kora tavasza és 1958. június 16. között – és nem is csak a múltban játszódik: ezen a szálon az információk megszerzésének és a dokumentumok tanul-

⁵ Nem akarom megtörni a gondolatmenetet, ezért itt jegyzem meg, hogy néhány sorral később maga a szerző is belátja, hogy nem hülye, hanem óvatos volt: sokszor nem írhatott neveket, véleményeket, hiszen bármikor házkutatást tarthattak volna nála.

mányozásának története, valamint a szerző élettörténete – beleértve a könyv megírását és befejezését is – része az elbeszélésnek. Én azonban nem erre az időbeli nyitottságra gondoltam, amikor azt mondtam, hogy az elbeszélte történet most is – a szemünk láttára és velünk is – történik, hanem éppen az időben körülhatárolt, elbeszélte történet két sorsdöntő esztendejének, 1956-nak és '57-nek, a történéseknek és szereplőiknek – az akkori (és részben ma is élő) ismert és ismeretlen emberek magatartásának, gondolkodásának, nyilvánosan és szűk baráti körben hangoztatott véleményének, a vélemények változásának, egymás megítélésének és még rengeteg, történelmi léptékel mérve talán jelentéktelen apróságnak – a bemutatására, amelyből kirajzolódik egy (életkor függvényében: emlékekből vagy csak elbeszélésekből) nagyon ismerős közeg. Méghozzá nem csak négy és fél évtized távlatából ismerős: 1956-ban én még gyerek voltam, erről a két évről kevés értékelhető emlékem van, de az olvasottakban ráismerek a 60-as és 70-es évek elterjedt magatartásmintáira és a (nem éppen bátor vagy karakán viselkedést kísérő) tipikus öngigazolásokra (olykor még későbbi – a rendszerváltás körüli, sőt utáni – viselkedéstípusokra is ráismerni vélek). Mondok egy példát, hogy világos legyen, miről beszélek: „1957 januárjában az Anna presszóban fejtegette egyik, politikának elkötelezett neves zeneszerző barátom [...]: Talán most csesszük el végképp az ország jövőjét azzal, hogy átengedjük a terepet a csökött sztálinistáknak. Ha mindannyian belépnénk a pártba, befolyásolhatnánk az eseményeket. Így megtehetetlenégre kárhoztatjuk magunkat, s ők azt csinálnak, amit akarnak.” (245. o.) Az ilyen és hasonló – jó esetben: végiggondolatlan, önbecsapó – vélemények végigkísérték az elmúlt évtizedeket (csak a „csökött sztálinistákat” váltották fel – az idők változásának megfelelően – a „keményvonalasok”, majd a „reformellenesek”).

Tisztában vagyok vele, hogy ilyen vélemények csak egy jól körülhatárolható (Halda Aliz jelzője ugyan eufémizmus, de nem rossz: „politikának elkötelezett”) körben fogalmazódtak meg. Tisztában vagyok azzal is, hogy a könyv szerzője és főhőse, valamint legtöbb szereplője ebben a körben mozgott, vagy legalábbis közel állt az ötvenes évek „politikának elkötelezett” vagy egyenest politikacsináló köreihez. És akkor most már nem finomkodom tovább:

ennek a könyvnek a legtöbb szereplője (legalábbis életének egy szakaszában) kommunista volt. De ha így van, akkor nem túlzás azt állítani, hogy a „nyilvános” szál – az a tágabb közeg, amelyben az elbeszélte történet zajlik – a mi közelmúltunk, hogy így vagy úgy *mindnyájan* innen jöttünk? Nincs igaza Rácz Sándornak, aki egyszer a 80-as évek elején – amikor, mint Halda Aliz írja, „56-os barátaimmal egy beszélgetéssorozatot szerveztünk attól való félelmünkben, hogy az akkori szörnyű némaságban a forradalom eseményei elfelejtődnek” – „ingerülten kifakadt: úgy beszéltek, mintha kizárólag kommunisták éltek volna ebben az országban” (44. o.)? Abban persze igaza volt Rácz Sándornak, hogy ebben az országban „nem csak kommunisták éltek, s nem csak ők alkottak véleményt”, de megváltoztatni, ami itt volt, a kommunisták nélkül nem lehetett: „Az egypártrendszer uralma totális volt. Megszüntetett mindenfajta közösséget. Mindent, ahol az emberek nézeteiket egyeztethették volna. Többekhez szólni, politizálni, kimondani vagy megírni valamit úgy, hogy az visszhangot verjen, kizárólag a párt teremtette keretek között lehetett. Nem volt más játéktér. Forradalmat, felkelést csak nép csinálhat természetesen” – de nem véletlen, hogy a „kommunista rendszer nagy összeomlása előtt – Walesét leszámítva – egész Közép- és Kelet-Európában senki a párton kívülről jött emberfia nem jutott semmiféle, eséllyel kecsegtető szerephez”. (Uo.) Halda Aliz könyvéből ezt talán még azok is megértik, akik vagy túl feledékenyek (már elfelejtették, honnan jöttek, és a mai véleményükből konstruálnak közelmúltat maguknak), vagy túl fiatalok (és hisznek a logikusnak látszó konstrukcióknak). A feledékenyeknek egyszerűen azt ajánlom, emlékeztetőül olvassák el a könyvet. A fiataloknak azonban megpróbálok segíteni.

Mindenekelőtt szeretném arra kérni őket, ne riadjanak vissza a negyven-ötven évvel ezelőtt született politikai cikkekből vagy tanulmányokból vett idézetek, esetleg hosszabb betétek emészthetetlen nyelvezetétől: ha végképp nem megy, inkább ugorják át ezeket a (tipográfiaiailag jól elkülönülő) betéteket.⁶ Ennél fontosabb azonban, hogy ne alkossanak elha-

⁶ Bevallom, ma már én is nehezen értem őket. Miközben keservesen próbáltam kihüvelyezni az értelmüket, olykor majdhogynem meleg szívvel gondoltam az elmúlt évek – semmilyen intellektuális erőfeszítést nem igénylő, rövid politikai üzeneteket megfogalmazó – papagájkommandójára.

markodott ítéletet. Igaz, már az első oldalakon kiderül, hogy a történet idején a szerző a Magyar Rádió munkatársa, Gimes Miklós pedig – legalábbis a történet elején – a pártlap, a *Szabad Nép* szerkesztője volt. Sajátos nézőpont, elismerem. De ez csak gazdagítja a könyvet, hiszen szerzője belülről ismerte a forradalom napjaiban, valamint közvetlenül előtte és utána rendkívül fontos szerepet játszó két intézmény életét. Ezt a könyvet azonban nem a rádió munkatársa, hanem az a Halda Aliz írta, aki közel állt a Nagy Imre-csoport tagjaihoz, akit 1957-ben eltávolítottak a rádióból, s utána öt évig alkalmi munkákból élt, aki már a kezdetekkor, a 70-es években csatlakozott a demokratikus ellenzékhez, a rendszerváltás idején vezetőségi tagja volt a Történelmi Igazságtétel Bizottságnak, és aki egyik kezdeményezője volt a rendszerváltás szimbólumává lett demonstrációnak, Nagy Imre és mártírtársai újratemetésének. – Most pedig félreteszem az előítéleteimet, és azokhoz a fiatalokhoz szólok, akiket ez sem győz meg, mert a Nagy Imre-csoport tagjaiban is (talán még a mártírokban is?) csak a kommunista diktatúra képviselőit látják. Rendben van, tegyük most félre (pontosabban: nincs rendben, de most mégis tegyük félre) azt a kérdést, hogy milyen szerepe volt az 50-es évek pártellenzékének a forradalomban. Induljunk ki abból, amiben (felteszem) nincs vita közöttünk: igaz ugyan, hogy „*ha megpróbáljuk az október 23-ához vezető út jelentősebb eseményeit számba venni, különböző pártfórumokon találjuk magunkat*” (uo.), a forradalmat mégsem a pártellenzék szervezte, hanem – talán ez a legpontosabb megfogalmazás – azzal kezdődött, hogy az egyetemi ifjúság tüntetett. Csakhogy az 1956–57-es tanévben – amikor az országban már majdnem egy évtizede kommunista diktatúra volt⁷ – az egyetemi ifjúság szociológiai és politikai szempontból meglehetősen szelektált rétegét jelentette a magyar társadalomnak: nem tudom, milyen

arányban voltak az egyetemisták között a kommunisták (vagy akár csak a tessék-lássék párttagok), de – mivel mind a szociológiai, mind a politikai szelekció jól működött – abban biztos vagyok, hogy a hagyományos (háború előtti) magyar jobboldalnak és antikommunizmusnak kevés képviselője volt közöttük (valamiféle „új” jobboldaliság és antikommunista álláspont kibontakozásának pedig – mint láttuk – nem kedveztek az idők). A szociológiai szelekció következtében ráadásul nagyon megnőtt azoknak a száma, akik olyan rétegekből jöttek, amelyek előtt most nyílt meg először a társadalmi felemelkedés lehetősége, és akik – ettől nem függetlenül – többségükben *őszintén* baloldali elkötelezettségűek voltak. – Röviden: 1956 őszén a tüntető magyar egyetemisták között túlnyomó többségben voltak a baloldaliak (ezen még a feledékenyek visszavetítő konstrukciói sem tudnak változtatni). De azért (mennem remélni) senki nem fogja azt a gyönyörű tüntetést a vállalható múltból kizárni. Ha mégis akad ilyen – ha valaki elhatárolódik a forradalmat elindító diáktüntetéstől csak azért, mert a résztvevők többségükben baloldaliak voltak –, azt nem is próbálok meggyőzni (úgysem tudnánk szót érteni). A többieknek viszont most azzal ajánlom figyelmébe a könyvet, hogy aki írta, az közel állt az ötvenes évek pártellenzékének tagjaihoz, de nem tartozott a „politikacsinálók” közé: nagyjából úgy viszonyult a „politikacsináláshoz”, mint az 1956. október 23-án utcára vonuló, változást akaró egyetemisták legtöbbször, csak ő közelről ismer-te azokat, akiket a tüntetők az ország új vezetőinek akartak. (És még abban is hasonlított a tüntető diákokra, hogy munkája mellett ő is ekkor végezte egyetemi tanulmányait: az 1956–57-es tanévben az ELTE Bölcsészettudományi Karának negyedéves magyar szakos hallgatója volt.)

A fiatal olvasóknak – akiknek a Kádár-korszakról nincsenek értékelhető emlékeik, s így könnyen hitelt adnak a mai szembenállásokat visszavetítő konstrukcióknak – külön a figyelmébe ajánlom a könyv „nyilvános” szálának a későbbi, az elbeszélte történet utáni időkről szóló részeit. Halda Aliztól sokat tanulhatnak. Megtanulhatják például, hogy a magyar értelmiség messzemenően tisztában volt azzal, hogy a diktatúra hatalmi szerveivel együttműködni morálisan rendkívül aggályos. A „részlet venni vagy félreállni” dilemma volt, mondja a

⁷ Csak azért használom a visszavetítő konstrukcióknak ezt a nem túl szerencsés elnevezését, mert e helyütt komikus volna „ötvenes éveket” mondani. A biztonság kedvéért azonban hozzátéveszem, hogy amit a '48-tól '56-ig terjedő időszak esetében csupán „nem túl szerencsésnek” – mert túlságosan homogenizálnak, fontos különbségeket elmosónak – gondolok, annak kiterjesztését a későbbi évtizedekre kifejezett torzításnak tartom.

szerző, „a Kádár-korszak évtizedei során [...] az értelmiség magatartásának alapkérdése, jóformán minden társasági összejövetelen szóba jött valahogyan; hol a hatalomban ilyen-olyan mértékig osztozók érezték szükségét a védekezésnek, hol a meg nem alkuvók mérlegelték a cselekvést választók szennyezettségi fokát, felelősségének mértékét vagy esetleges mentségeit. Egyszerűen nem emlékszem olyan időszakra, amikor ez a gyötrelmes tippelés akár csak enyhült volna”. (245. o.) Megtanulhatják továbbá azt is, hogy mind az együttműködésnek, mind a nem együttműködésnek fokoza-

tai voltak, és legfőképpen azt, hogy mi mindent kell figyelembe venni, ha megpróbáljuk meghúzni a határokat. Halda Aliz megpróbálta, és arra jutott, hogy „nincs általánosan érvényes válasz a »részt venni vagy kívül maradni« dilemmájára. Minden egyes sors külön elbírálást kíván és érdemel, s minél közelebb hajol az ember a másik életéhez, annál inkább elenyészik ítélkező hajlandósága”. (246. o.) – Ez a könyv egyik (szerintem életkortól függetlenül) megszívlelendő tanulsága.

Erdélyi Ágnes

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram
és a Soros Alapítvány
támogatásával jelenik meg

