

HOLMI

XVIII. évfolyam 6. szám

2006. június

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

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

TARTALOM

- Gergely Ágnes*: A tengerszoros • 723
Szakács Eszter: Laodameia • 725
Wilheim András: „Mindennapi” • 726
Papp Márta: Kurtág György „Orosz kórusai” • 732
„Kurtág arra kényszeríti előadóit,
hogy kezdjenek új életet”
(Csalog Gábor és Dolinszky Miklós
beszélgetése) • 742
Határ Győző: Hajasbaba • 749
Bölcselem • 750
Térey János: A. & D. • 751
Tandori Dezső: A Semmi Percek • 752
Tallár Ferenc: Poétika és etika • 754
Darányi Sándor: Akartuk ezt a lutrit • 764
Szabálytalan (piske) szonett • 765
Győri László: A népbiztos délutánja • 766
Miklya Zsolt: Nájlon alatt • 768
Hét angyalujj • 769
Pallag Zoltán: Duna • 770
Kiss Judit Ágnes: Tükör előtt • 771
öreges • 771
hulladék • 772
Rosmer János: Térd • 772
Barokk táborban • 773
Lajosok • 773

FIGYELŐ

Radnóti Sándor–

Bazsányi Sándor–*M Tóth Éva*: Három bírálat egy könyvről (Nádas Péter: Párhuzamos történetek) • 774

Radnóti Sándor: Pécs, Páty, Párizs (Bagi Zsolt: A körülírás. Nádas Péter: Emlékiratok könyve) • 804

Báthori Csaba: Az átrombolt helyszín (Győri László: A kései Éden) • 810

Szalai Júlia: Polgárvilág – darabokban (Losonczy Ágnes: Sorsba fordult történelem) • 814

Dupcsik Csaba: „...Itt az alkalom a kivégzésükre”
(Katz Katalin: Visszafojtott emlékezet. A magyarországi romák holokauszt-történetéhez; Bársony János–Daróczi Ágnes [szerk.]: Pharrajimos. Romák sorsa a nácizmus idején; Purcsi Barna Gyula: A cigánykérdés „gyökeres és végleges megoldása”) • 824

Csorba László: Reviczky – két szobában (Gondolatok a Petőfi Irodalmi Múzeum Reviczky-kiállítása kapcsán) • 833

Bíró Yvette: Hét megjegyzés Kundera hét fátylához (Milan Kundera: A függöny) • 836

Lator László: Somlyó György (1920–2006) • 841

Tomaji Attila: Siratni lehet már, méltatni még nem • 843

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál. Vörösmarty Társaság

Levélcím: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A

Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénnytársaságok

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág

Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp. VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp. 1900)

További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu

Előfizethető még postai utalványon Závada Pál címén (1092 Budapest, Ráday u. 11–13.)

Előfizetési díj fél évre 1500, egy évre 3000 forint, külföldön \$35.00, illetve \$70.00

Nyomtatta az ADUPRINT Kft. Vezető: Tóth Béláné

A HOLMI honlapja: www.holmi.org

ISSN 0865-2864

Gergely Ágnes

A TENGERSZOROS

1

Gibraltár

Gyalog kellett volna idejönni,
vagy számárháton, ha az idő letelt.
Mindig azok a lábnyomok a porban.
Mindig ugyanaz a kert.

S a szárnyak. Örökös verdesés.
Ahogy suhog a csend kaszája.
A város lélekőrítő orgonái.
A pálmafák szimmetriája.

Voltam itt? vagy csak az akarat csorba
harsonája, ami az utakon végigrivall?
ráértődik a toronyra az álom,
vég nélkül zúgó harangjaival?

Vagy nem voltam? Nincs itt Gibraltár,
hogyan Afrikára rátekints?
Hol a messzelátód? nem segíthet?
Christophernek már híre sincs?

Te sem vagy itt? elmentél, amerre
a normannok, az etruszkok, a vizigótok?
Valaha itt egy rózsáról verset írtak.
Nem igaz, hogy az a vers megíródott?

Vagy nem vonódik semmi vissza?
A tüske még most is sebez.
Hegyomlásnak csúsznak alá a nemzedékek.
A pontatlanság ünnepéye ez.

Hát mostantól gyalog. Vagy számárháton.
Ez az út szomjúságból fog kirakódni.
Elforr az idő orgonán, harangon.
Csak a rózsá illata valódi.

2

Ceuta

Elforr az idő orgonán, harangon.
Csak a rózsza illata valódi.
Hát mostantól gyalog. Vagy számárháton.
Ez az út szomjúságból fog kirakódni.

Hegyomlásnak csúsznak alá a nemzedékek.
A pontatlanság ünnepélye ez.
Mért nem vonódik semmi vissza?
A tüske még most is sebez.

Valaha itt egy rózsáról verset írtak.
Nem igaz, hogy az a vers megíródott?
Te sem vagy itt? elmentél, amerre
a normannok, az etruszkok, a vizigótok?

És a messzelátód? nem segíthet?
Cristoforónak híre sincs?
Nem voltam itt? Nincs itt Ceuta,
hogyan Európára áttekints?

Ráértődik a toronyra az álom,
vég nélkül zúgó harangjaival.
Itt voltam? vagy csak az akarat csorba
harsonája, ami az utakon végigrivall?

A város lélektelen orgonái?
A pálmafák szimmetriája?
S a szárnyak! örökös verdesés!
ahogy suhog a csend kaszája –

mindig azok a lábnyomok a porban.
Mindig ugyanaz a kert.
Gyalog kellett volna idejönni.
Vagy számárháton. De az idő letelt.

Szakács Eszter

LAODAMEIA

*„Mit állítottál volna asztalunkra,
ha nem halálunk kettős-egy tüzeit?”
(Yves Bonnefoy)*

Ó, éjszaka, melyben egyetlen szó világít,
éjszaka, melyben rendületlen fekszem, mint a kő,
éjszaka, mely az emlékeknek oltárt állít,
s a paráznak, melyben fellobbanni van még erő.

Ha becsukom a szemem, dombtetőre látok
és csillagos égre, mit szél karistol össze.
Mindig ugyanúgy, soha nem történik máshogy,
kioltja a fekete lángot visszajötte.

A semmin át pörögve száll tekintetem:
az ellenfényben állva megremeg, akár a gally.
A csillagokhoz hangolva nem élhattünk sosem.
Az árnyék, mit vet, már engem is eltakar.

*

Elállt a szél és hallgatnak a madarak,
de én egyre hallom nyöszörögni a hangot,
mely megtagadja majd a lángot és a parazsat,
ha lámpából az utolsó csöpp olaj elfogy.

Idő kellett, hogy megértsem: a semmiben lakom.
Húséges társaim: víziók és halottak.
Hiába gyűjtanám meg fáklyaként magam,
hisz a sötétség szegődött gyámolítómnak.

Mióta nem más, csak egy emlék póre arca,
őt keresem minden homályos víztükörben,
bár tudom, jól rejtí csillagos maszkja
az éjszakának, amellyel szövetséget kötöttem.

Wilheim András

„MINDENNAPI”

*„Sehr wenig Gedanken in einem Leben, ihre stetige
Wiederkehr, als wären sie neu und doch vertraut, in
Zeit umwickelt wie in Blätter.”*

(Elias Canetti)

A cím, mint az idézőjelből is látható, hivatkozás; Horvát István nevezte így a XIX. század első felében naponta rendszeresen vezetett feljegyzéseit.* Naplót jelent tehát – mondhatnók leegyszerűsítve; s persze, a legközvetlenebb jelentést nézve ez így is van. Ám nyilván valami többet is mond, hiszen naplót már korábban is írtak – e közhasználatú címmel jelölve –, így a *mindennapi* ez esetben valószínűleg nem csupán a műfajt nevezi meg, hanem magát az állhatatosan végzett tevékenységet, a szándékot, elszánást és végrehajtást, hogy nap mint nap a papírra kerüljön valami lejegyzésre érdemes; vagy valami legalább, ami kiindulást adhat a további mindennapok megfigyeléséhez, gondolataihoz, reflexióihoz.

A naplóbejegyzés természetesen nem csupán a megélt dolgok rögzítése, szervesen ugyan nem egymásra épülő, ám mégis megjegyzésre érdemes gondolatok megőrzése. Ez is – hiszen vannak olyan gondolatsorok, amelyekről azonnal kiderül, hogy nem folytatódhatnak, nem is vázlatok valami majdani munkához, hanem megállnak önmagukban; nyomjelei a folyamatos gondolkodásnak, még ha nem illeszthetők is annak fővonalaiba. De valószínűleg nincs olyan naplóíró vagy szinte intellektuális naplót vezető aforizmaszerző, akit ne kísértene meg annak a lehetősége, hogy az évek alatt összegyűlő, efemer anyagot valamiképpen ne rendezze, túl a pusztá kronológián. Nem lehet egykönnyen lemondani arról, hogy a különálló forgácsok, töredékek, önmagukban zárt egységek ne sejtessenek a háttérben valamifajta egységesítő elvet vagy legalább alapmagatartást; mintha ott lenne a horizonton a homogén nagy mű, csak éppen ezt a furcsa, töredékes formát találta legtermészetesebbnek a maga számára.

A múlt nagy naplóírói, aforizmagyűjtemény-szerkesztői szinte kivétel nélkül számítottak a nyilvánosságra; talán innen fakad bizonyos jegyzeteknek különböző időkgig előírt zárolása. Szinte mindegyik ilyen spontánnak induló mű szerzője döntött egy pillanatban a műfaj felől; attól kezdve nincs is már igazi különbség a napló és a más szánerű művek között. S nem ritka az utólagos szerkesztés sem; nem valaminek az elhallgatása fontos itt, nem az öncenzúra vagy az imázsépítés kényszere – sokkal inkább az, hogy mit kell tenni azért, hogy ez a mű valóban műként állja meg a helyét a többi között. A szempont tehát esztétikai (vagy filozófiai) – nem az információ közlésének igénye az elsődleges, hanem az, hogy ezek az elemek miként rendeződnek, látszólag önmaguktól, ám sokszor nagyon is racionális mérlegelések és döntések nyomán, mondjuk ki a kerülgeltetett kulcsszavakat: szerkezetbe, kompozícióba.

Ki vitatná el a kompozíció igényét és megvalósulását Pascal GONDOLATAI-tól, Lichtenberg SUDELBUCH-sorozatától vagy akár az olyan szélsőségesebb példától, mint a WIL-

* Horvát István: MINDENNAPI. HORVÁT ISTVÁN PEST-BUDAI NAPLÓJA 1805–1809. Tankönyvkiadó, 1967.

HELM MEISTER VÁNDORÉVEI aforizmagyűjteményt egyenes vonalú cselekvénnyel vegyítő formájától? S persze Hebbel naplói vagy Füst Milán hatalmas gyűjteménye éppúgy művek a szó klasszikus értelmében, mint más szépirodalmi munkáik. (S persze milyen szép kiegészítője ez utóbbi TELJES NAPLÓ-nak az EZ MIND ÉN VOLTAM EGYKOR s folytatása, a HÁBI-SZÁDI KÜZDELMEINEK KÖNYVE, ahol a jegyzetanyag más műfajú alkotássá van átglyúruva, engedelmessé az e gondolatokból formált fikatív mesevilágot legjobban kifejező, azzal együtt születő műfaj kívánalmainak...) Akkor is éreztük a kifelé tekintést egy napló sorai mögöl, ha írójának láthatólag esze ágában sem volt azt publikálni, vagy egyenesen a megégettést szánta jegyzetei sorsának – akinek mestersége a szavakkal való bánás, itt sem tagadhatja meg önmagát; ha az írószoba intimitásában felelőtlenül róná sorait a papírra, ez a felelőtlenége más műveiben is megmutatkoznék.

Van azután a naplóírásnak, a jegyzetkészítésnek egy sajátos módja, amely valóban mintegy kiegészíti a művészi alkotótevékenységet. Mikor a zárt formájú alkotások készítése mellett, azokkal párhuzamosan, egyidejűleg, alakul egy „nyitott mű” is, a lehullott műhelyforgácsokból, a nagy mű feleslegéből vagy éppen azokból az elvetélésre számítható ötletekből, amelyek a mű *ellenében* fogamzanak meg, nyernek többé-kevésbé zárt formát. Minden alkotónál megfigyelhetők ezek az olykor pihentető, olykor hihetetlen erőfeszítést igénylő, ám mégis szinte mellékesen létrejött alkotások; van, akinél ez a TRISZTÁN s a MESTERDALNOKOK formáját ölti, két felvonás között; van, akinél az éveken, évtizedeken át formálódó főmű pillanatnyi megtorpanásait kihasználó epizódokként jelennek meg a kisebb terjedelmű opusok – itt annyi a példa, hogy értelmetlen is volna felsorolásukba kezdeni; s vannak végül, akiknél valóban egyenrangú a kétféle alkotói attitűd: a megingás nélküli koncentráció egyetlen műre, s mellette hasonló intenzitással vezetni a „műhelynaplót”, szinte különbséget sem téve, mikor melyikre kerül éppen a sor. (Mivel a korábbi századok alkotóművésze e kronológiai szempontból szinte dokumentálhatatlan, jobbára csak a XIX. századtól kezdve lehet megköszánatni életművek effajta kettéválasztását – bármennyire érdekes volna is megfigyelni mondjuk Johann Sebastian Bach alkotómunkájának efféle ökonómiáját.) Irodalmi példánál maradva még: Thomas Mann vagy Robert Musil naplója bizonyosan ide tartozik; s ide a talán leglátványosabb: Elias Canetti valóban két párhuzamos rétegben futó munkássága; az évtizedeken át írt TÖMEG ÉS HATALOM mellett ott van az 1942-ben megkezdett s haláláig folytatott AUFZEICHNUNGEN, ez a művön kívüli *ént* mintegy összetartó, a mű kívánalmaitól független létező gondolkodót, sőt létező lényt szinte fenntartó mentőkötél – ám külön színezi pszichológiailag is a képet, hogy Canetti ez árnyékzónában készülő művével párhuzamosan (amelyből időről időre válogatásokat adott ki) még naplót is vezetett rendszeresen, összegyűjtve benne napjai aktuális hordalékát (hogy ezzel egy másik kitarató feljegyzőre, Déry Tiborra is utaljunk két szó erejéig).

A zenetörténetben sokáig nem volt kedvező a helyzet a feljegyzésszerű, rövid kompozíciók számára. Valószínűleg ott erősebb a műfajok kötetlme, a korstílusok fegyelmező ereje: csak az számított műnek, ami beteljesítette a formai követelményeket, valamilyen tradicionálisan szabályozott rendbe illeszkedett – s ez a kívánalom elsősorban méretezést, terjedelmet jelentett. Csak a XIX. század első felében kezdett átalakulni a korábban a legnagyobbakat is megkötő – korról korra természetesen változó – formálási fegyelem; talán Beethoven bagatellsorozatai jelzik először egy újabb fajta gondolkodásmód megjelenését, majd a különböző karakterdarab-sorozatok, prelűdciklusok, intermezzók mutatják e formaérzék érvényességének elfogadását. A rövid terjedelmű darabok némely szerzőnél az alkotótevékenység nagyobb hányadát jelen-

tik; másoknál inkább a nagy művek készültével párhuzamosan jelennek meg. Fölvetődik természetesen a kérdés, hogy miként illeszthetők e darabok nagyobb sorozatokba; érvényes-e valamely akár csak periódusnyi tétel önmagában, vagy igényli más darabokkal való kiegyensúlyozását. Chopin opusai lehetnek példák; leginkább azonban Schumann sorozatait, amelyekben hol zenei elveken alapuló rendbe illeszkednek, zenei rendet valósítanak meg a tételek, egyedí formákat hozva létre, sokszor azonban csak antológiászerű gyűjteményekbe vannak foglalva, s az előadó felelőssége kiválasztani közülük, mi az, amit műsorára tűz. JUGEND-ALBUM, BUNTE BLÄTTER, ALBUMBLÄTTER: már a címek is jelzik, hogy nincs összefoglaló értelme, jelentősége a darabok egymástánjának, nem tartoznak össze, mint más sorozatok (KINDERSZENEN, WALDSZENEN s hasonlók); alkalmi összefoglalásai különböző időkben készült, rövid daraboknak, amelyek nem teremtettek maguk köré saját közeget más darabokból. Inkább a folyamatos alkotómunka jelzései, pihenők más kompozíciók, ciklusok készülése mellett vagy közben, olykor valóban nem nagyobb terjedelemben, mint egy naplóbejegyzés. A zenei napló mint műfaj, így kimondva, azonban még sokáig nem jelent meg a történelemben – talán Max Reger zongoradarab-sorozata (AUS MEINEM TAGEBUCH, op. 82) az első, amely címében is vállalja ezt a feliratot, meglehet: nem függetlenül a századforduló naplódivatjától sem.

A XX. század zenetörténetében nem ritkaság már az effajta naplószerű gondolkodásmód – kinél instruktív darabok sorozatának képét ölti, s nevezessék például MIKROKOZMOSZ-nak, kinél támaszkodhatik immár a formai hagyománnyá vált bagatell- vagy prelúdműfajra (csak néhány nevet említve: Szkrjabin, Szymanowski). Arra azonban jóval kevesebb példa található, hogy egy szerző valóban, szinte naplóként dokumentálja, legalább a maga számára, alkotómunkájának szakaszait, pontosan dátumozva a rendszeresen elvégzett, mindennapi dózist, talán így látva igazolódni az antik elvet: *nulla dies sine linea*. Webern vázlatkönyvei lehetnek példái ennek a munkamódszernek: darabjai formálódásának minden pillanatát dátummal jelezte, még ha ez a munka egy-két hangnyi haladást eredményezett is; pontosan nyomon követhette tehát, hogy gondolatai esetleg mely ponton ágaztak el, tévútnak bizonyuló elindulásoknál meddig kell visszamennie, nemcsak a darab imaginárius, hanem a munka valóságos idejében.

S a másik példa, hogy itt mondjuk ki végre először e nevet: természetesen Kurtág. Amikor a JÁTÉKOK ötödik és hatodik füzetének kiadása készült, alcímként íratta a kotta címlapjára, hogy NAPLÓJEGYZETEK, SZEMÉLYES ÜZENETEK. Azt hiszem, ebben a címben saját zeneszerzői alkatának és munkamódszerének pontos meghatározása rejlik: fel- és elismerése annak a fajta művészi életvitelnek, amelyre korábban Elias Canetti példájával utaltam.

A naplójegyzet megnevezés a kilencvenes évek második feléből való – ám a tevékenység ilyenén formája már jóval korábban is jellemezte Kurtág munkáját. Nincs természetesen áttekintésünk még a kéziratok irdatlan halma fölött – ne feledjük, egy nyolcvanesztendő komponista, ha Kurtágnál kevésbé szorgalmas lenne is, hihetetlen mennyiségű papírt ír tele alkotómunkája mintegy hat évtizede alatt... –, ám bizonyos művek kéziratossága ismerve és tanulmányozva sejthető, hogy máskor is ez a fajta alkotómódszer a jellemző. Példaként említem a hatvanas évekből a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI kéziratait: kottás zsebkönyvek és nagy spirálos kottafüzetek mellett teleírt ívek tömege, s azután persze a különböző tisztázatok, gyakran egymásnak ellentmondó kottaszöveggel, kihagyott oldalakkal, már kiadott első változatot újjal helyettesítő,

majdani filológus és könyvtáros életét keserítő variánsokkal. S tegyük rögvest hozzá: mindezek a változatok, lapok, olykor fecnik gondosan vannak dátumozva, sőt, ha valamely lapon később javított, akkor ezt a javítást is megjelölte az időben. Ami pedig a legkülönösebb: néha hangról hangra azonos részleteket lehet találni, ám különböző dátumokkal: a munka fonálát olykor egy korábbi feljegyzés újra meg újra való lemásolásával vette fel Kurtág.

Ide azonban fontos közbevetés kívánkozik. Már-már közhelynek számít, s maga Kurtág is gyakran, szinte mindig emlegeti oly ritka szóbeli megnyilatkozásaiban, hogy alkotómunkájában nagy megtorpanások, bénultsági időszakok vannak. *„Életem során többször előfordult, hogy voltak hosszú hónapokig, esetleg évekig is eltartó bénult időszakaim – legalábbis ami a zeneszerzést illeti. Közben persze nagyon jól tudtam tanítani s mindenféle egyebet csinálni, de a komponálás egyszerűen nem ment. Ezekben az időszakokban egyáltalán nem is tudtam, hogyan kell komponálni! Most sem tudom, hogy kell. Tényleg nem tudom.”* Vagy egy másik idézet: *„Amikor hozzászoktam, hogy hónapokon vagy éveken keresztül megbénulok – az, hogy egyáltalán írhatok valamit, már önmagában is nagy boldogság. Már az is ajándék. Tisztában vagyok azzal is, hogy az első pár darab általában csak bemelegítés, és áldozatul esik. Néha véletlenül sikerül valami jót csinálni a semmiből. De nagyon sokszor nem.”* Ha azonban e paralitikus időszakokból származó kéziratait nézzük, meglepetve tapasztaljuk, hogy a munka szinte megszakítatlan, legalábbis a szándék, a művek létrehozására irányuló akarat folyamatos – csak éppen nem öltött formát elkészült darabokban. Nem csupán a befejezetlen művek jelzik ezeket az állomásokat – a sokszor citált, az opusszámozás sorában lyukakat okozó darabok, a 24 ANTIFÓNIA, op. 10, a ZONGORAVÉRSÉNY, op. 21, vagy legújabban az AHMATOVA-DALSOROZAT, op. 41 tartoznak ide –, egészítsük ki a listát egy meg nem valósult hegedűversennyel (melynek egyik témáját a DÜHÖS KORÁL című zongoradarab egy motívuma őrzi), egy csaknem kész zongorástrióval, egy misekezdettel, egy Muszorgszkij-levél csaknem befejezett dallá formálásával. E befejezetlenül hagyott művek mellett is sok jegyzet maradt; nemcsak kottás feljegyzések, hanem valódi naplójegyzetek, rajzok, firkák, s hadd utaljunk itt a párizsi időszak gyufaplasztikáira, az ezekről készített, Kurtág szerint „értelmetlen” rajzokra, majd a legkülönfélébb grafikai jelekre, akár még az első párizsi időszaktól, akár a JÁTÉKOK-at megelőző, többéves újabb bénultsági időszakból. Nem hiszem, hogy túlzás volna mindezt valamiféle naplónak nevezni, már ekkoriban: önmagában egy-egy szelete e dokumentumoknak lehet persze érdektelen vagy csupán személyes jelentőségű, ám együtt, egymást kiegészítve már sokat mondanak. Aligha lehet ezek szerint valóban bénultságról beszélni: egy életmű belső ritmusát nem csak az elkészült művek határozzák meg.

A JÁTÉKOK sorozata 1973-tól kezdődően azonban valódi változást hozott. Egy francia interjúban ki is mondta a kulcsszót: *„voyage biographique”*, sőt *„voyage biographique de chacun de nous”* – ekkortól kezdve minden ötletét, pár hangnyi összefüggéseket is, feljegyzí magának, akár darabbá formálódik majd, akár megmarad a gondolkodás pillanatnyi állapota rögzítésének. S ahogy a JÁTÉKOK a százával készülő darabok során át egyre jobban levetkőzi a kiindulás pedagógiai jellegét, lesz belőle valódi műhelynapló, még inkább egy lezáratlan, mert lezárhatatlan *opera aperta* – amely meg sem marad többé a zongoradarab műfajában, hanem más médiumra is átterjedve, praktikus gyűjteményekbe rendeződik, mint JELEK, JÁTÉKOK ÉS ÜZENETEK (amely hegedű, brácsa és vonóstriódarabok mellett, ha egyszer végre megjelenik, fúvósdarabokat, különleges hangszer-kombinációkat is tartalmazó gyűjtemény lesz), s félretéve ott hever egy DALOSKÖNYV elkészült anyaga, szólóénekek görög, orosz, magyar, német, román szövegek-

re, zongorakíséretes dalok és így tovább – jobbnál jobb darabok, szerzőjük megelégedésére is, de egyelőre azért kellett kiadatlanul maradniuk, mert még véletlenül előadja őket valaki... Az igazi persze az lenne, ha ezek a többnyire igen rövid darabok nem hangszerek szerint csoportosítva, hanem szigorú kronologikus rendben volnának kiadva: a naplószerűség így jobban érződne, s láthatóvá válnék a közöttük lévő összefüggések finom hálója, reflexmozdulatok és érettebb típusok, nem is annyira dallamban, mozzanatokban vagy külsőségekben, hanem mintegy a tételek csontozatában, hangrendszerében. Láthatóvá válnának egy életmű alapgondolatai, a minden alkotót jellemző kevés, ám folyton visszatérő gondolat, amely természetesen módosul az időben, új meg új formát ölt, de lényegében változatlan marad.

Kurtág pontosan feljegyzi, mikor mit változtatott – némelyik darab végén négy-öt dátum is szerepel, különböző revíziók, átdolgozások jelei; nem csupán azt mutatják ezek a dátumsorok, hogy mennyi időnek kellett eltelnie addig, amíg valamely darab elnyerte végleges alakját – Kurtág egész tevékenysége azt bizonyítja, hogy számára nincs „végleges” változat –, sokkal inkább azt lehet kiolvasni belőlük, gondosan egybevetve az eltérő leírásokat, hogy mi az, ami érintetlenül marad, melyek a biztos pontok, s hol vannak azok a mozzanatok, amelyek akár az alkotói változást, ízlésmódosulást vagy akár stílusfejlődést tükrözik. S itt meg kell azért említeni, hogy az ember nem is érzi mindig a komponista igazát: megkockáztatható a megjegyzés, hogy olykor az eredeti változat a jobb, az érdekesebb, a frissebb; csak éppen nem illik már bele a pályára mindenkori jelen állapotába, a darabok ugyanis visszamenőleg is értelmezik egymást, és ilyenképp kikövetelik maguknak szerzőjüktől a korrekciót.

A jelek s a játékok naplóbejegyzései mellett természetesen készülnek az opuszszámokkal jelzett művek is. Nagy tanulsága a kronológia vizsgálatának, hogy a két réteg, a kisebb darabok vonulata s a nagy művek készülő tételei szinte párhuzamosan születnek, egymásba ékelődnek, sőt gyakran egymásba is épülnek. Talán Kurtág számára is felszabadító érzés volt, amikor ráértett arra, hogy még a ciklusként elgondolt darabokat is írhatja – mondjuk így – naplószerűen, egyfajta szertelenséggel, ahogy a darab engedi megíródni önmagát; egységét valami furcsa, jószérivel megfoghatatlan elv biztosítja, amely szinte automatikusan kizárja magából az oda nem illő mozzanatokot. Ezeknek lehet azután jó vezető csatornája a JÁTÉKOK s társainak laza együttese. Meszszire vezetne most annak kifejtése, hogy talán éppen ez a hozzáállás különbözteti meg a korai darabok ciklikus formáját a TRUSZOVA-ciklus utániakétól; Kurtág itt nem dolgozott már annyira szigorú előzetes terv szerint – talán okulva a 24 ANTIFÓNA fiaskójából: nem akar a darabokról oly sokat előre tudni. Attól még megjelenhetnek e darabok, mint egyszer mondta, szinte akkorának, hogy elférnek egy tűfokán; legföljebb részleteik tisztázatlanok még, sőt anatómiájuk is hajlékonyabb s változékonnyabb. Így készült a KAFKA-TÖREDÉKEK (ahol bizonyos megkötésekkel a ciklus összeállítását is mársa bízta, s utólag lényegében jóváhagyta), a Lichtenberg- és Beckett-ciklus, és máig ennek a kimondatlanul is jelen lévő s még műfajt sem igazán meghatározó rendezőelvnek engedelmeskedik a munkában lévő HÖLDERLIN-GESÄNGE.

A rövid darabok keletkezésének és rendezésének azonban van még egy paradoxona. E sorozatok, lévén nem lezárt ciklusok, egészükben nem alkalmasak a zeneélet bevált szabályainak követésére. Nem mintha többségükben nem megszólaltatásra íródtak volna, mégsem koncertdarabok a szó klasszikus értelmében – inkább annak az elvnek felelnek meg, amit Kurtág a József Attila-töredékek kapcsán fogalmazott meg: „A Tö-

REDÉKEK-*kel valahogy olyasmit akartam, hogy létezzen valami, amit odateszek, mint egy röpiratot: ha akarom, szét tudom osztani.*” Ám e töredékek, ha előadásra kerülnek, mégis valamifajta rendbe kívánkoznak, egyik darab elbírja a másikat, a másik kiüti a mellette állót: ugyanaz a probléma jelentkezik, mint egy hagyományos koncertműsor összeállításakor szokott. Kurtág is válogatott darabjai közül, amikor elhatározta azt a koncertprogramot, amely már 1988 óta változatlanul kettejük műsora; s ugyanígy, a sorozatok darabjaiból zárt ciklusokat válogatott, amelyek opusszámmal is megjelenhettek a műjegyzékben: ilyen már A KIS CSÁVA, a BAGATELLEK, az ÜZENETEK, s ilyen a vonósdarabok lemezváltozata vagy akár a legfrissebb opus, a SIX MOMENTS MUSICAUX (amelybe nemcsak a JÁTÉKOK-ból és társaiból kerültek bele darabok, hanem jóval korábbiakból is); de ilyen a HI-PARTITA is, melynek ciklikus terve csak később alakult ki korábbi hegedűdarabokból, olykor változatlanul hagyva az eredetét, olykor azonban éppen a ciklussá válás miatt továbbírt formában.

Az imént említett lehetőség, nevezetesen: összeállítani a darabok keletkezésének, átdolgozásának, újra való kézbevitelének kronológiáját, Kurtág művészetét vizsgálva, alighanem elengedhetetlen feladat. S egyre inkább úgy érzem, hogy a művek megértéséhez is többet ad hozzá, ha keletkezésük mikrokronológiáját tisztázzuk; nem valamiféle muzikológiai divatot követve, amely filológiát kínál értelmezés helyett, hanem azért, mert Kurtág esetében a kronológia ismerete valóban új összefüggéseket enged látni, nem csupán az egyes opusokat tekintve, hanem különösen azt a „metaművet”, amely az életmű egésze mögött húzódik. Szándékosan nem életművet mondok; ezzel arra szeretnék utalni, hogy Kurtág számára valamennyi műve egyszerre s egymásra hatva van jelen – mintha mindegyik műve megszületése valahogyan az egész felől nézve formálódna. Ezért tud évekkel, immár évtizedekkel később belenyúlni egy-egy műve szövetébe, s megváltoztatni azt (mint például a FÜVŐSÖTÖS vagy a JELEK, op. 5 anyagát), s talán ez ad magyarázatot arra is, hogy – a kottaírásból fakadó hiányosságok lehető kiküszöbölésén és a szándékolt értelem verbális közlésén túl – miért oly fontos a számára, hogy részt vegyen művei betanulásában, iszonyatos intenzitással téve próbára a próbákon a zenészek teherbírását és képességeit, a munkát néha valóban igazi megpróbáltatássá változtatva... Ahhoz, hogy tovább dolgozhasson, állandó és intenzív kapcsolatra van szüksége korábbi munkáival is – számára minden eddigi művének együttese: élő organizmus.

S ehhez a kifejezéshez kapcsolódva talán megengedhető egy személyesebb kommentár is. Fogékony korban, mondjuk így, eufemisztikusan, hogy nagyon régen, Kurtággal találkozáskor, éppen ez volt az, ami a legerősebb benyomást tette. Hogy nem csupán a saját művekkel kapcsolatban, de a zeneirodalom, sőt a kultúra egészével kapcsolatban lehet úgy élni, hogy egységes, élő organizmusnak lássuk, amelynek hol ezzel, hol azzal a szegmensével foglalkozunk ugyan, ám soha nem szabad szem elől téveszteni az egészet, hiszen minden korábban tudott módosul azáltal, amiről utóbb szerzünk tudomást. Visszanyúlni, újra megvizsgálni, korábbi számárságainkkal szembesülni, új felismerésekre jutni: művészettel foglalkozva ez alapvető kötelessége mindenkinek. Mivel ez irtatlanul sok munkát kíván, meg folyamatos odafigyelést, aligha lehet másként csinálni, mint állandósítani ezt a tevékenységet, s ha nem mulasztottuk volna el idejekorán elkezdni: vezethetnénk róla akár szellemi háztartáskönyvet is, amelyben ott sorakozhatnának *mindennapi* bejegyzéseink, legyenek azok akár jelek, akár játékok, akár üzenetek.

Papp Márta

KURTÁG GYÖRGY „OROSZ KÓRUSAI”

2006. február 19-én, Kurtág György nyolcvanadik születésnapján mutatták be Magyarországon (a Zeneakadémia nagytermében, a Nemzeti Énekkar és az UMZE Kamaraegyüttese előadásában, Kocsis Zoltán vezényletével) A CSÜGGEDÉS ÉS KESERŰSÉG DALAI című kórusciklust, amely az utóbbi negyedszázad legnagyobb szabású Kurtág-kompozícióinak egyike. A „nagyszabású” jelző nemcsak a mű szellemi kvalitására vonatkozik, hanem terjedelmére és előadói apparátusára is. A hat orosz vers bőséges szövegi ismétlésekkel dúsított megzenésítését két, egyenként nemritkán tizenhat-tizennyolc szólamra osztott kórus énekli, emberi hangok valóságos tömege, a hozzá társuló hangszeres együttesben négy baján, azaz orosz gombosharmonika, két harmónium, két-két trombita és harsona, kürt, vonósok, két hárfa, zongora, cseleszta és számos ütőhangszer játszik. Előadásának legnagyobb problémája nem a négy gombosharmonikás beszerzése, hanem a kórus betanítása; az énekszólamok nehézségi foka a lehetetlen határt súroló feladatot jelent a legkiválóbb együttesek számára is. A mű már több helyütt megszólalt Európában; a szerző teljes tetszését még egyik előadásnak sem sikerült kivívnia.

Kurtág és az orosz vers

A kórusciklus gyökerei a hetvenes évekre nyúlnak vissza, komponálása 1980-ban kezdődött, és nagy megszakításokkal tizennégy éven át, 1994-ig tartott. A hetvenes évek közepén Kurtág csaknem véletlenszerűen talált rá az orosz nyelvre, amikor azt kívánta, hogy a lemezen megjelenő BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI szövege orosz fordításban is szerepeljen a borítón. A BORNEMISZA orosz fordítását ízeletgető zeneszerző azután ötvenéves fejjel elkezdett oroszul tanulni, Dosztojevszkijt eredetiben olvasni, megismertette Lermontov, Blok, Ahmatova költészetével és nem utolsósorban Dalos Rimma verseivel. Utóbbiak három és háromnegyed sorozatra ihlették Kurtágot: A BOLDOGULT R. V. TRUSZOVA ÜZENETEL, a JELENETEK EGY REGÉNYBŐL és a REKVIEM A KEDVESÉRT ciklusokra, továbbá az OMAGGIO A LUIGI NONO című, hat orosz nyelvű vegyeskarból álló sorozat négy tételére. Az OMAGGIO 1981-es londoni bemutatója után Kurtág azt találta mondani, hogy az orosz szöveg olyanformán vált szentté számára, mint Stravinskynak a latin. A sokat idézett nyilatkozat lényegi tartalmát többen joggal megkérdőjelezték: Stravinsky a latint, ha „szent” nyelvként is, de szövegileg fonetikus anyagként használta, számára a távolságtartás eszköze volt a latin. Kurtágnak viszont az orosz nyelv az életről és halálról való legbensőbb gondolatai elmondására adott lehetőséget, a zeneszerző lelkialkatából és közérzetéből fakadó szorongás közvetítőjévé és egyben kommunikációjának megkönnyítőjévé vált az a több tucat orosz vers, melyeknek minden szava, minden szótagja, minden gesztusa mély és árnyalt zenei kifejezést kapott, ellentétben Stravinsky latin szövegkezelésével. Ám éppen A CSÜGGEDÉS ÉS KESERŰSÉG DALAI felől nézve kerül új megvilágításba az említett nyilatkozat; a kórusokban az orosz nyelv a transzcendencia kifejezőjévé és a szertartás nyelvévé is válik, akárcsak Stravinsky MISÉ-jében és REKVIEM-jében a latin.

Ciklusa szövegéül Kurtág György hat nagy orosz költő – Mihail Lermontov, Alekszandr Blok, Szergej Jeszenyin, Oszip Mandelstam, Anna Ahmatova és Marina Cvetajeva – egy-egy nagy versét választotta. A partitúrába írt ajánlás elárulja, hogy orosz tanára, Zina (civilben Brájer Lászlóné, a Zeneakadémia hajdani nyelvtanára) ismertette meg vele „ezeket a csodás-keserű” költeményeket. A választékos orosszággal megfogalmazott ajánlás nem udvarias gesztus, hanem valódi köszönet, hisz az évtizedekig betiltott-elhallgatott versekhez annak idején csak az orosz költészet egészében tájékozódó „bennfentes” közvetítésével lehetett hozzájutni. Ma már Blok, Ahmatova és Mandelstam költeményei magyar fordításban is hozzáférhetőek, Cvetajeva életművéből csak egy vékony kis kötet jelent meg eddig magyarul.

A kiválasztott költemények mindegyike beletartozik a XIX–XX. századi orosz irodalom fő vonulatába. Bár a versek témája sokrétű, az alap gondolat egy töről fakad, emberlétünk alapkérdését feszegeti. A téma a „felesleges ember” Lermontov KORUNK HŐSÉ-ből és Puskin ANYEGIN-jéből jól ismert életuntságától, a hiábavalóság, a reménytelenség érzésétől a XX. század első évtizedeinek retteneteit megélt művész, a meghurcolt, kiszolgáltatott, haláltáborot megjárt ember kozmikus szorongásáig ível; az emberi élet értelmét vagy inkább értelmetlenségét járja körül, a halál jelentését keresi. A hat költő művészete több szálon kapcsolódik egymáshoz. Lermontovnak épp a Kurtág-ciklust indító híres verse, az □□□УМО □□□У□□НО kezdetű hatott nagyon erősen a fél évszázaddal később fellépő orosz szimbolistákra és követőikre, akikhez többé-kevésbé a további öt vers költője tartozott. Alekszandr Blok a modern költészet előfutárának és saját szellemi elődjének nevezte Lermontovot. Blok körébe tartozott az 1910-es években Ahmatova és Mandelstam, s Blok támogatta a faluról jött óriási tehetség, Szergej Jeszenyin pályakezdését. Ahmatova és Mandelstam közeli jó barátok voltak, megalapítói a Költők Céhének és az ún. akmetista mozgalomnak. Mandelstam életútja Cvetajeváéval is találkozott 1915-ben a Krímben egy rövid vonzalom erejéig. Mind a hat költő az alkotóművészek nehéz, magányos, zárkózott fajtájába tartozott, s mindannyian az orosz és szovjet diktatórikus hatalom áldozataivá váltak. Tragikus sorsú életpályájuk kísérteties hasonlóságokat mutat. Többségük nagyon korán halt meg: Lermontov huszonhét évesen, Jeszenyin harmincévesen, Blok negyvenegy, Mandelstam negyvenhárom, Cvetajeva negyvenkilenc éves korában. Mandelstam, Ahmatova, Cvetajeva érett éveit-évtizedeit a szovjet harmincas-negyvenes években kényszerű elhallgatás, üldöztetés, száműzetés, letartóztatás, emigráció nyomorította. Lermontovot I. Miklós birodalmában a Puskin halálára írt verse miatt lázítás gyanújával letartóztatták, kegyelmet kapott, és „csak” a Kaukázusba száműzték, a száműzetés többször megismétlődött, s a költő ott, Pjatyigorszkban halt meg, valószínűleg a hatalom által konstruált párbajban, akárcsak Puskin. Mandelstamot csaknem száz évvel később, a Sztálin-érában Sztálin-ellenes pamfletje miatt tartóztatták le először 1934-ben, a Káma vidékére, Cserdinybe száműzték, ahol öngyilkosságot kísérelt meg, azután kegyelemből Voronyezsbe költözhetett, három év múlva visszatért Moszkvába, ahol ellenforradalmi tevékenység vádjával újra letartóztatták, és a vlagyivosztoki tranzitlágerbe szállították 1938 októberében, ott halt meg két hónap múltán. Blok korai halálát az okozta, hogy az új szovjethatalom megakadályozta betegsége gyógyíttatását: a nélkülözésektől skorbutot kapott költő Finnországba akart utazni, s addig halogatták útlevele kiadását, míg 1921 nyarán meghalt. Az „angyalarcú”-nak nevezett Jeszenyin, aki hímzett parasztin-gében az 1910-es évek petrográdi irodalmi szalonjainak kedvence volt, a forradalom

után nem tudta elviselni a számára olyan kedves orosz falu pusztulását, vad mulatozásba, alkoholizmusba menekült, és fiatalon öngyilkos lett. Cvetajeva kínzóan hosszú, tizenhét éves emigráció után a legrosszabbkor, 1939-ben települt vissza a Szovjetunióba, ahol lányát meghurcolták, kőtetét nem adták ki, és őt magát a háború kitérősekor egy kis tatár városba, Jelabugába evakuálták, itt vetett véget életének. Ahmatova volt férjét a bolsevikok ellenforradalmi szervezkedés vádjával 1921-ben kivégezték, egyetlen fiát a harmincas években letartóztatták, másfél évig naponta állt sorba a leningrádi börtönöknél sok ezer asszonysorstársával együtt, hírré varva, hogy kivégezték, lágerbe vitték-e fiát, vagy kegyelmet kap. E kálvária sokkoló hatására kezdte el írni Ahmatova REKVIEM című ciklusát, melyen 1935-től több mint húsz éven keresztül dolgozott, s amelynek részlete a Kurtág-műben szereplő vers.

A csüggedés és keserűség tehát, ami olyan sokrétűen és kifejezően nyilatkozik meg a hat költeményben, a költők lelkének mélyéről fakadt, s a zeneszerző ihletének mélységét is meghatározta. Kurtág mindent elolvasott és megtudott a hat költőről, amit csak lehetett, és szívesen mesélt-mesél róluk kollégának, barátnak, a művét próbáló kórustagoknak. Elbeszélése időnként olyan hófokúvá vált, és olyan asszociációs láncot indított el, mintha saját életéről beszélne. Amikor Ahmatova – így szólt az egyik történet – megtudta, hogy fia börtönbe került, úgy érezte, s ezt le is írta, mintha egy nagy kő zuhant volna rá. A Jeszenyin-versre komponált tételben – folytatta Kurtág – ott a nagy kő a férfikar belépésénél, rá kell zuhannia a hallgatóra a „*Megállíthatatlanul, visszahozhatatlanul...*” szavaknál.

A ciklus felépítését mintha a költemények keletkezésének kronológiája befolyásolta volna: Lermontov verse 1840-ben íródott, Bloké 1912-ben, Jeszenyiné 1925-ben, Mandelstamé 1937-ben, Ahmatováé 1939-ben és Cvetajeváé 1941-ben. A ciklus elsődleges rendezési elve az egyes költemények egymáshoz kapcsolása és ütköztetése révén kialakított sajátos dramaturgia. Lermontov verse a mű első felének alaptónusát intonálja: a hiábavaló vágyak, az időleges szerelem, a jelentéktelen, lelki nyomot nem hagyó örömök és bánatok, a kihűlő szenvedélyek s az egész élet, amely hideg fejjel nézve nem más, mint üres és ostoba tréfa. Unalmas is, szomorú is ez, ahogy Lermontov a vers elején leszögezi. A fanyar kiábrándultság érzése, amely Lermontovnál jórészt racionális elmélkedés eredménye, Bloknál talányos formát ölt: egyrészt sajátos környezetbe kerül – az éjszaka, a sötét utca, a patika, az értelmetlen és fákó fényű lámpa, a jeges csatorna komor terébe (a pétérvári csatornáról is mesélt Kurtág, mely évszázadok óta öngyilkosok temetője), másrészt axiomatikus tőmondatokban fogalmazódik meg – élsz bármeddig, minden így marad, nincs kiút, meghalsz, kezded újra, minden ismétlődik. A homályos, jeges éjszaka után kék és holdfényes este következik. A Blok-vers szimbolikus mélységének és atmoszferikus sötétségének teljes ellentéte – legalábbis annak tetszik elsőre a sorozat dramaturgiai folyamatában – Jeszenyin érzelmes könnyedsége, még a szavak is ellentétesek, itt nem ismétlődik („*ошор*”), hanem feltartóztathatatlannal, visszahozhatatlannal („*ншор*”) elröppen az élet, kihűl a szív. Jeszenyin költeménye viszont sajátos érzelmi parafrázisa Lermontov egy sorának: *elműlnak a legjobb évek...* A negyedik költemény pedig, Mandelstam szenvedélyesen öngyötrő lírája és különleges, szimbolikus-szürrealisztikus képei Blok komor atmoszférájának szubjektív folytatása: a város, ugató sikátoraival, görbe utcáival, lapuló csavargóival, a bibircsókos sötét, a jeges kút, a holt levegő, a fagyos sufni, a tüskés lépcső...

Ilyen értelemben gondolatilag s részben zeneileg is érdekes keresztbe kulcsolódás valószínűleg meg a ciklus első részében: az első tétel bizonyos szálaton a harmadikhoz kapcsolódik, a második a negyedikhez. Mindemellett másképpen is és sok egyéb vonatkozásban is rokonságban áll egymással az első négy vers. A vallomás terjedelme, nyíltsága és csapongása szempontjából Lermontov és Mandelstam költeménye nem áll távol egymástól, s közöttük, más-másképpen ugyan, de szűkszavú és talányos Blok és Jeszenyin verse. Távolról rímel egymásra Blok fakó fénye („y□□□□□□□□□□”) és Jeszenyin kifakult szeme („□□□□□□□□□□”). Jeszenyinnél az idő röppül el („Bē□□□□□□□□□□”), Mandelstamnál a varjak röppennek szét („□□□□□□□□□□□□□□□□”). Feltűnő azután a negyedik és az ötödik vers egy-egy nagy érzelmi töltésű szavának negatív kapcsolata: Mandelstam, a költő, aki gyötrődve vágyik emberi szóra, beszélgetésre, *üvöltve kiabál* a varjak után („□□□□□□”) – Ahmatova versében a fia keresztjénél *némán* („□□□□□□”) áll az anya. Az ötödik költemény fordulat a ciklus drámai folyamatában: véget vet az emberi út gyötrődésének, és zárószakaszába fordítja, a halál felé. Katartikus hatású a benne megjelenített legmélyebb fájdalom. Magdaléna heves zokogása és a legkedvesebb tanítvány tehetetlen mozdulatlansága még az emberi szenvedés kategóriájába tartozik. Az anya néma alakja, akire-amire senki még pillantani sem mer, bár mozdulatlanságában folytatása, magasabb fokozata a kővé meredt tanítványnak, úgy tűnik, már egy titokzatos másik világban áll – ezt sugallja a zene eszményi szépsége is. A ciklus utolsó tétele, mintegy kódaként, az emberi út lezárását rögzíti Cvetajeva végletesen szűkszavú költeményével, szertartásba illő zenéjével. A vers a halál küszöbén játszódik, sajátos ellenpárja Goethe WANDERERS NACHTLIED-jének. Több fokozatban figyelmeztet a halál eljövetelére: „*Ideje levenni a nyakláncot*” – ideje megszabadulni a világ hívságaitól (Cvetajeva itt állandóan hordott borostyán nyakláncára céloz), „*Ideje kicserélni a szótárt*” – szűkebb értelemben a szovjet beszédmód kicserélésére vonatkozik, tágabb értelemben: ideje nem használni a szavakat, ideje lemondani az emberi kommunikáció adományáról, ami végső soron elnémulást jelent (visszaemlékezünk az anya némaságára), „*Ideje leoltani a lámpát / Az ajtó felett...*” – ideje kioltani az élet fényét jelképező lámpát, a lámpát („□□□□□□□□□□”), amely már Blok versében is fakó és értelmetlen fény volt. Bevégeztetett – ez a végső kicsengése Kurtág ciklusának, mindama csüggedt kiábrándultság és keserű protestálás után, amit az emberi élet jelent, következik a megnyugvás és beletörődés, a halál elfogadása. Nagyon pesszimista kicsengésnek tűnik ez, összehasonlítva az első nagy vokális ciklus, a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI zárórészével, az ott megénekelte-kiküzdött tavasszal és megújulással. De a halál, amelynek kapujába a kórusok csüggedt és keserű vándora élér, nem azonos a BORNEMISZA-concerto halálképeivel; magasztosabb, felemelőbb és elvontabb annál – a szenvedéstől megváltó halál az, ami megjelenik Kurtág ciklusának végén.

Zenei hatások és előzmények

Kurtágnál általában maga a mű szüli meg saját zenei nyelvét és technikai megvalósítását; nincs előre kialakított stílus, nincsenek bevált zenei eszközök, sem valamiféle irányzat, amelybe az adott mű illeszkedne. Előzményről mégis beszélhetünk: egyrészt a Kurtág agyában, fülében, zsigereiben mélyen benne élő európai zenetörténet mozzanatai tudva-tudattalan hatnak a kompozícióra, másrészt saját korábbi rokon szellemű vagy hasonló apparátusú művei szűkebb-tágabb értelemben mégiscsak befolyásolják az új darab születését. Ezen túl az orosz kórusoknál erősen, tudatosan és vállaltan munkált egy sajátos szellemi és zenei hatás: az orosz népi többszólamú éneklés megismerésének élménye.

Ami a régebbi korokat illeti, Kurtág orosz kórusainak rokonait a barokk német és olasz zenéjében találjuk meg: Bach, Schütz, Monteverdi zenéjében. Schütz Velencében tanulta a többkórusos technikát, Monteverdi Velencében művelte. Kurtág Schütztől is, Monteverditől is tanult, s épp a kórusok komponálásának időszakához fűződik egy nagy Monteverdi-élmény, John Eliot Gardiner együttesének VESPRO-előadása a wellsi katedrálisban. Gesualdo szelleme is megjelenik az ősök közt: az Ahmatova-vers néma anyaalakja az előadási utasítás szerint „lugubre di Gesualdo” módon áll megfeszített fia mellett. Attételezen benne rejlik a kórusok szólódallamaiban a XIX. század operája, Wagner vágyakozó Trisztán-motívumának emléke, Verdi nagy dallamai. Az orosz népi kóruséneklés, különös összecsengéseivel – amit Kurtág Moszkvában tanult barátainak, tanítványainak lemezeiről ismert meg – elsősorban a Lermontov és a Jeszenyintétel hangzását befolyásolta erőteljesen, de a teljes ciklus éneklési módjára, sőt tágabb értelemben világszemléletére kihatott. Amikor a zeneszerző műve egyik próbáján részletet mutatott az előadóknak orosz népzenei kazettájáról, úgy kommentálta a valóban megdöbbentő heterofón kóruséneket, hogy az nem is annyira éneklési mód vagy stílus, hanem mindenekelőtt emberi magatartás. Ezen túl hathatott Kurtágra az orosz liturgikus éneklés is: ahogyan az óriási kiterjedésű hangzattömbök megszólalnak a tág akusztikus térben, ahogyan a masszív kórushangzásból szólók válnak ki, emberi és mégis személytelen arcok. Az orosz egyházzene hatása Stravinsky egyházzenejének közvetítésével is megérinthette Kurtágot. A zárótétel tompán csengő-bongó ütőhangszerei és hármastagozódása Stravinsky REKVIEM-jének postludiumára rímel. A Blok-tétel éjszakai zenéjénél magyar szerző jut halványan eszünkbe: Bartók Béla.

Kurtág életművében A CSÜGGEDÉS ÉS KESERŰSÉG DALAI közvetlen előzménye az OMAGGIO A LUIGI NONO 1979-ben született hat rövid a capella kórusa. Az olasz cím és a tisztelgés Nonónak a darab külső burka csupán. Az olasz komponista biztatása nyomán létrejött kórusmű orosz szövegre készült, és egészében Kurtág orosz ihletettséggű művei közé illeszkedik: az abban az időben formálódó TRUSZOVA-ciklus különös testvérdarabja ez, melynek gondolatvilága részben a TRUSZOVÁ-ban és a további orosz nyelvű dalsorozatokban folytatódik – az egyén, a szubjektív én, a lírai személyesség irányába mélyítve el a témát –, részben a már 1980-ban komponálni kezdett orosz kórusok, A CSÜGGEDÉS ÉS KESERŰSÉG DALAI felé nyit, s az OMAGGIO-ban felvetett kérdések majd e későbbi nagy műben nyerik el a végső választ. Az OMAGGIO első tételének mottója („S az élet, ha hideg figyelemmel nézel körül, oly üres és ostoba tréfa...”) annak a Lermontov-versnek a zárógondolata, amely vers majd A CSÜGGEDÉS ÉS KESERŰSÉG DALAI első tételének szövege lesz. Az OMAGGIO második tétele Ahmatova-versre készült, bár egészen más, szubjektívabb jellegűre, mint a nagy kórusok Ahmatova-költeménye. Zárótételének szövege Dalos Rimma PÁL APOSTOL HOZZÁM INTÉZETT ÍRÁSAI című ciklusából való: „És kapu nyílt nekem / széles és hatalmas, / de nem merek belépni azonáltal...” (Dobszay László fordítása.) Az ember viszaradiadása, kételye, a transzcendentálistól való félelme és a haláltól való rettegése fogalmazódik meg a tétel középső szakaszának zenéjében, egyetlen kitért ütemben, melynek szólóhangjai Magdaléna zokogását előlegezik a későbbi kórusok ötödik tételéből. A zenében pedig, az OMAGGIO zárótételének kezdetén és végén, ott áll a kapu, amelyen az egyén nem mer belépni, és a későbbi kórusok ötödik tételében is ott áll – zenében áll ott – az anya, akire senki nem mer nézni. A nagy kérdés, a halállal kapcsolatos kérdés, amely nyitva marad az OMAGGIO végén, választ nyer és bezáródik A CSÜGGEDÉS ÉS KESERŰSÉG DALAI-t befejező szertartás csendjében.

ben. A vers utolsó szava a második kórus zárószava: „*фони□□b*” – nagyon jelentős szó, a lámpa, amely visszatér és kioltásra kerül a Cvetajeva-versben, a ciklus utolsó tételében. Még egy kapcsolódása van a Blok-tételnek a zárótételhez. Közvetlenül a visszatérés előtt, a „*б□□□b*” („*minden ismétlődik, mint régen*”) nagyon mély regiszterű hangjára megdobbannak tompán, végzetszerűen az ütők: a timpani, a nagydob, a tamtam; egyedül itt szólalnak meg a tételben, és legközelebb már csak a zárótétel szerzőtárszenéjében, túl mindenben.

Az élet és halál ellentéte, melyet Kurtág olyan drámaian jelenített meg a Blok-tétel középrészében, a Jeszenyin-tétel zenéjében is benne foglaltatik, nem kevésbé erős indulati töltéssel. Az „*élet*” rózsás színben (Jeszenyinnél ez a szín a kék, a hamvas szépség és boldogság színe) jelenik meg a tétel kezdetén, mint „*szép és fiatal*”, vidám és közönséges élet. A zene csaknem szabályos egységekben halad, csaknem diatonikus dúr hangnemben, egyszerű, majdnemhogymint primitív ritmikájú és melodikájú dallammal, „um-ta, um-ta” kísérettel, a gombosharmonikák lelkes és banális asszisztálásával. A Lermontov-tétel *stile popolare* hangvételének már-már vulgárisba hajló folytatása ez, ami hirtelen megakad a férfikar súlyos, de *pianissimo* hangzatain és a női karok kétségbeesett, *fortissimo* „*н□□*” sikolyain. Itt nem a halál az, amely megakasztja az élet folyamát, hanem maga az élet, amelynek minden szépsége és fiatalsága „*elröpült*”, „*a szív kihűlt, és kifakultak a szemek*”. A tétel középrészében az egykor banális főtéma kiürült kvintekkel szólal meg, ismétlődnek a férfikar súlyos hangzattömbjei, beszélő- és sutogókórusokkal társulva. Ez a tétel is visszatérési forma, de a zenei és szövegi visszatérés („*□□н□□ч□□□b*” – „*Kéklő boldogság*”) távoli emlékezéssel szublimálódik, a varázslatos dúr harmóniak felgyorsulva, elhalkulva futnak ki a képből.

Többfajta nézetből, különböző fogalmi, emocionális és zenei megközelítéssel érzékeljük eddig az élet mibenlétét Kurtág ciklusában. A IV. tétel alapjául szolgáló Mandelstam-versben az élet nem üres tréfa, nem fakó éjszakai lámpa, nem távoli fátyolos emlék, hanem a durva valóság szürrealista megjelenítése, egy gyötrelmesen szorongásos élethelyzet nagy indulati töltésű, szinte elviselhetetlenül nyers és direkt tálalása. Nagyon erős és közvetlen hatása a zene: a kóruszólások kiabálnak, sikoltoznak, lihegnek, csúszkálnak. Valósággal tombolnak a zenei illusztrációk, azok a direkt szófestések, amelyek igen gyakoriak voltak Kurtág korábbi vokális műveiben, de A CSÜGGEDÉS ÉS KESERŰSÉG DALAI első három tételében ritkábban és elvont formában jelentkeztek. A IV. tételben szinte minden szó zenei illusztrációt kap: az eszelősség eszelős hangurásokkal és rögeszmés ismételtetést, az üvöltés vad, kétkórosos felharsanást, a zárok és reteszek kemény, makacs marcato hangzatokat; az „*ugató sikátorok harisnyái*” imitálódva tekerednek végig a két kórus tíz szólamán, hasonlóképpen a „*girbegurba utcák*” elgörbült motívumai, a meglapuló és előtörő csavargók keltette rettenetet rögzített hangmagasság nélküli suttogás és rikácsolás festi a két kórus tizenhat szólamán, a sötétben kúszást csúszkáló szólások, a varjak szétröppenését röpködő tizenhatod motívumok, a szálkás lépcsőt ingatag szólások. A zene azonban nem esik szét effektusokra, az eddig is tapasztalt visszatérési szerkezet foglalja keretbe: az „*A□з□н□□□□□□□□*” („*Én meg utánuk kiáltok*”) szövegrésznel visszatér a kezdő téma. A tétel végén a vers lényegi mozzanata, a költő nagy óhaja: „*Ч□□□□□□□□!□об□□ч□□□□!B□□ч□□!...p□з□ооо□□б!*” („*Olvasót! Tanácsadót! Orvost!... legalább egy beszélgetést!*”) viszont egyszerűen, finoman, röviden hangzik el a zenében.

A Mandelstam-tétel hisztérikus idegzenéje után az Ahmatova-tétel lassan hömpölygő akkordtömbjeivel maga a nyugalom. Még Magdaléna zokogásának zenéjében is jórészt homofón mozgásban haladnak a szólamok, s a ritmikailag aprózódó sírásdallamok is szélesen és *cantabile* szólnak. A harmóniák terén a sűrűn egymásra halmozott disszonanciák uralmát felváltja a tiszta kvintek és kvartok világa, ami nem hagyományos diatóniát jelent, hanem sajátos kurtági szép hangzást, melyben egy-egy kvint vagy dúrhármas „kontúrosan” hangzik fel, fél hanggal lejjebb-feljebb társuló kvint vagy hármashangzat árnyékával. Míg a Jeszenyin-tétel tiszta kvintjei és dúrhármasai abban a zenei környezetben banálisan-nosztalgikusan csengtek, az Ahmatova-tétel kvintekre épülő hangzattömbjei mély, hiteles, felelősségteljes komolysággal szólnak. A tétel formálására a hármasság jellemző, de nem az eddigi tételekben tapasztalt visszatérő-variációs forma, hanem egyfajta Bar-forma: $A/A^{var}/B$. A zeneszerző úgy alakítja ki a hármasságot a négysoros versszakból, hogy az első két sort, Magdaléna és a legkedvesebb tanítvány históriáját megismétli – zeneileg erőteljesen variálva –, és a második két sorból komponálja meg a harmadik részt, az anya kálváriáját. A harmadik formarész egészében *dolce* és *semplice* játszódik. Az anya néma alakjának zenéje, a két sokszólamú (kilenc és hét szólamra osztott) kórus szótagonként váltogatott tömbhangzatainak sora egyszeri, nem ismételt. A hármasság nemcsak a nagyformában és az egyes formarészek felépítésében, hanem több egyéb zenei tényezőben is felfedezhető. Magdaléna zokogásának belső motívumai háromszor ismétlődnek, a tanítvány megkövülését három-három szólam énekliz az első és második rész végén, háromszor hangzik el a harmadik formarészben a „*Н □ □ □ л*” („*nem mert*”), és három – C-re, Cisz-re és D-re épülő – dúrhármassal zárul a tétel, erősen elszínezett, „nagy árnyékú” D-dúrban, melynek végső kicsengése a két női kar egyértelmű, gyönyörű D-dúrja. Nem számmisztika ez, hanem mélyen átgondolt és megkomponált dramaturgia, a tételen belül és a ciklus vonatkozásában is: az Ahmatova-tétel sokoldalú hármassága után a Cvetajeva-tétel végtelenül egyszerű, szakrális hármassága következik.

A zárótétel felől visszatekintve érzi, éli át a hallgató, hogy az élet, amely olyan üresnek, ostobának, kiútalannak, múltónak, reménytelennek tűnt a ciklus első négy tételében, milyen gazdag és fájdalmas szépségekkel teli volt az V. tételben, amikor éppen elsírták. A Cvetajeva-tételben vége mindennek: nyugalom van, kimért szertartás zajlik. A kórus lágyan és csöndesen énekel kiürült hangzatsorokat, közben tompán szólnak a harangok és a haranghangú ütő- és pengetőhangszerek. A forma hármasságot tartalmaz maga a vers adja, amely három sorból, mindhárom sorban három szóból áll, a harmadik sor végén egy bővítménnyel. Egyedül a „*фон □ □ б*” szó, a leoltandó lámpa, az élet fénye második szótagjának hirtelen kitörése árul el indulatot. Olyan ez a pillanatnyi fellobbanás, mint a haydni TEREMTÉS-oratórium „*És lőn fény*” C-dúrjának negatív visszhangja, Kurtág szavaival „*hamis C-dúr*”. Utána a rövid kódában az énekhangok, az egyesített két kórus szólamai *voce bianca*, azaz fehér hangon, teljesen szintelenül szólnak, s végül nem is zenei hangon, hanem suttogva ismétlik: „*□ о □ □ □ □ □ □ б фон □ □ б*” („*Ideje leoltani a lámpát*”).

Az orosz kórusokat hallgatva elgondolkodik az ember, mennyire egyedülálló ez a darab Kurtág életművében. Benne és általa nem egy magányos ember osztja meg a hallgatóval érzéseit és vízióit, mint a nagy vokális sorozatokban, nem is elvont instrumentális hangzástömbök válaszolhatnak egymásnak, mint a kései korszak nagyobb hangszeres apparátusú műveiben, hanem énekhangok sokasága, valóságos tömeg beszél,

kiabál, suttog és főképpen énekel varázslatosan a hallgatónak: hol intim, titokzatos közléseket tesznek egymás közt, hol végigviharzik egy-egy szó vagy mondatföredék a két kórus sok-sok szólamán, hol masszív tömegként harsognak a kóruszólások, hol hisztérikus egyedenként sikoltoznak, hol egymás szavába vágnak, hol elhallgatnak, hol csodálatos egyszerűséggel, egymást erősítve, támogatva énekelnek. Egy közösség hangja ez. Benne van a nagy barokk kórushagyomány, a XVII–XVIII. század szellemi-etikai tradíciója, az orosz népének közösségi jellege, de ezzel az örökséggel együtt jellegzetesen a XX. századi szenvedő emberiség több millió egyéni sorsának közös hangja is. Nem véletlen, hogy orosz költők versei adták az ihletet Kurtágnak: ahogy egy Mandelstam vagy egy Ahmatova a legsötétebb sztálini időkben szinte kényszerítve volt arra, hogy a szubjektív lírai kifejezés helyett az áldozatok tömegeinek hangján szóljon, úgy Kurtág a XX. század végén azt érezte feladatának, hogy emberek sokaságának hangján szólaltassa meg az élet elmúlt szépségét, a halál fenyegetését s az egész század nyomorúságát.

A versek, nyersfordításban:

Mihail Lermontov: SZOMORÚ IS, UNALMAS IS

*Szomorú is, unalmas is, és nincs kinek kezded adnád
A csüggedés perceiben...
Vágyak! mit ér hiába és örökké vágyakozni?
S elmúlnak az évek – a legjobb évek!*

*Szeretni!... egy időre – nem érdemes.
Örökké meg nem lehet szeretni.
Ha magadba nézel – nyoma sincs a múltnak:
Öröm is, bánat is, minden semmivé válik.*

*És a szenvedély? – előbb vagy utóbb az édes kór
Elmúlik a józan ész szavára:
S az élet, ha hideg figyelemmel nézel körül,
Oly üres és ostoba tréfa...*

Alekszandr Blok: ÉJSZAKA, UTCA, LÁMPA, PATIKA
(a HALÁLTÁNCOK sorozatból)

*Éjszaka, utca, lámpa, patika.
Értelmetlen és fakó fény.
Élj még akár negyed évszázadot –
Minden így marad. Nincs kiút.*

*Meghalsz – és kezded újra előlről.
Minden ismétlődik, mint régen.
Éjszaka, a csatorna jeges fodra.
Patika, utca, lámpa.*

Szergej Jeszenyin: KÉKLŐ ESTÉN

*Kéklő estén, holdfényes estén,
Szép voltam és fiatal egykor.
Megállíthatatlanul, visszahozhatatlanul,
Minden elröpült... messze... tova...
Kihűlt a szív és kifakult a szem...
Kéklő boldogság! Holdfényes éjszakák!*

Oszip Mandelstam: HOVÁ LEGYEK EBBEN A JANUÁRBAN
(eredeti címe: VORONYEVS, 1937)

*Hová legyek ebben a januárban?
A nyitott város eszelősen leláncol...
Tán a zárt ajtóktól lennék részeg? –
És üvölnének minden zártól és retesztől.*

*S az ugató sikátorok harisnyái,
S a girbegurba utcák bodegái,
És sietve meglapulnak a zugokban,
És kitörnek a zugokból a csavargók.*

*És a gödörben, a bibircsókos sötétben,
Odakúszom az eljegesedett kúthoz,
S akadozva nyelem a holt levegőt,
S lázasan szétröppennek a varjak.*

*Én meg utánuk kiáltok, beleüvöltve
Valami fagyos sufniába:
– Olvasót! Tanácsadót! Orvost!
– A tüskés lépcsőn – egy beszélgetést!*

Anna Ahmatova: A MEGFESZÍTÉS

*Magdaléna remegett és zokogott.
A legkedvesebb tanítvány kővé meredt.
De oda, hol az anya csöndben állt,
oda senki még pillantani sem mert.*

Marina Cvetajeva: IDEJE

*Ideje levetni a nyakláncot,
Ideje kicserélni a szavakat,
Ideje eloltani a lámpát
Az ajtó felett...*

„KURTÁG ARRA KÉNYSZERÍTI ELŐADÓIT, HOGY KEZDJENEK ÚJ ÉLETET”

Csalog Gábor és Dolinszky Miklós beszélgetése

D. M. Annak kapcsán, hogy nemrég befejezted Kurtág György JÁTÉKOK-sorozatának első, teljes felvételét a BMC lemezkiadónál (a Kurtág-játékosnak is nagyszerű Kemenes András és a Kurtág házaspár közreműködésével), érdemes felidézni a ciklussal, illetve magával Kurtággal való kapcsolatod előtörténetét.

CS. G. Az első találkozásom Kurtággal nem mint szerzővel, hanem mint tanárral történt. 1978 táján jártunk, másodéves zeneakadémista voltam. Akkoriban Klukon Edit-tel négykezeseztem, aki addig emlegette Kurtágot, míg egyszer el is vitt hozzá a huszonhármas terembe. Rögtön elég sokkoló volt a dolog, és csak hogy ismerkedjen velem, Kurtág megkért, hogy játsszak valamit egyedül is. Eljátszottam Schumann darabjának, a FASCHINGSCHWANK AUS WIEN-nek az első két oldalát. Utána megkérdezte, tudom-e, mit mondott Schumann Brahmsnak, amikor először hallotta zongorázni. Mondtam, tudom. Erre Kurtág: akkor ő most ugyanazt mondja nekem. Attól fogva bejártam a kamaraóráira, de csak régi zenéssel foglalkoztunk; a saját darabjain való munka akkor még nem merült fel. Mégis, akkor már hallottam a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-t egy zeneakadémiai koncerten, amelynek másik felében Klukon Edit és Klukon Bea, valamint Szokolay Balázs adtak elő a JÁTÉKOK-ból.

D. M. Akkor hány kötet állt már készen?

CS. G. A hetvenes évek végén négy kötet készen állhatott már. Kurtág számára egyébként a JÁTÉKOK nagyjából eddig a pontig jelenthetett súlyos alkotói eseményt, később már a dalciklusai és más, nagyobb szabású darabjai kerültek előtérbe. Én lassanként ismertem meg a zenéjét, közben jártam zeneszerzésre a Konziba. Egyszer-egyszer elmentem Kurtághoz egy-egy saját darabjával is. Akkor az derült ki, hogy nagyon sokat kell még dolgozni rajtuk, de azért nem reménytelen a helyzet. Akkoriban Kocsis csinált JÁTÉKOK-koncerteket, emlékszem például egy hangversenyre a Zeneakadémia kistermében 1980 körül, amelyen válogatást játszott a sorozatból.

A Zeneakadémia befejezése után Sebők Györgyhez kerültem Bloomingtonba, ahol egy egészen más, sok szempontból ellentétes világ kezdődött számomra. De azért, mikor hazajöttem, számomra nem vesztett a fontosságából Kurtág, és egyszer-egyszer már műsorra tűztem négy-öt-hatosával a JÁTÉKOK darabjait. Amikor csak lehetett, neki is megmutattam őket, ilyen alkalmakkor is dolgoztunk együtt.

D. M. Az első JÁTÉKOK-összkiadás mikor jelent meg és kivel, egyáltalán hány összkiadás jellegű felvétel készült a sorozatból?

CS. G. Legelőször maga Kurtág készített hangfelvételt a Hungarotonnál a feleségével, Márta néniével közösen, 1977-ben; sokáig ez a bejátszás számított egyedülinek és egyedül hitelesnek. Mai érzéseimet e felvételről nagyban befolyásolja, hogy 1997-ben az ECM csinált Kurtágékkal egy sokkal jobbat, és hogy a korábbival szemben már ők maguk is kritikusabbak. Persze minden viszonylagos: nemrég láttam egy francia filmet, amelyen Kurtág az ötvenes éveiben zongorázza műveit. Fura volt viszontlátni az akkori Kurtágot: ami az idő tájt az előadói felülmúlhatatlanság példájának számított,

abban ma csodálatunk ellenére is inkább a későbbi hatalmas fejlődés lehetőségét látjuk... Egyébként létezett egy közbülső felvétel is, amelyet Kurtágék még a megjelenés előtt egyszerűen kidobtak a szemétkébe, holott fültanúk szerint nem kevésbé volt zseniális, mint a későbbi ECM-felvétel.

Összkiadás az első négy füzetből van, Szervánszky Valéria és férje, Ronald Cavay előadásában. Egy japán cégnél 1993-ban vették fel néhány nap alatt, ami hihetetlen teljesítmény, ha megfontoljuk, hogy például számomra a BMC hatvan ülést (több mint háromszáz óra felvételi időt) biztosított, igaz, nem négy, hanem immár hét füzet felvételére.

Visszatérve saját pályámra, szaporodni kezdtek a koncertjeim, amelyek nyomán kezdtem komolyabban számításba jönni Kurtág-játékosként, leginkább talán a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI révén. Egy kanadai énekes jött a darabot elénekelni, magyarul. Tudni való: négy vagy öt énekes ha van a világon, aki képes elénekelni a BORNEMISZÁ-t – az egyik legnehezebb mű a dalirodalomban. Drámai szoprán kell hozzá, Kurtág szerint egy nagy, drámai Wagner-szoprán, aki mellest magyar, ráadásul kortárs zenében is járatos. Hát ilyen egyelőre nem akadt. Valdine Andersson, akivel dolgoztam, nagyszerű volt, de Brünnhilde helyett inkább Pamina. Nekem mindenesetre komoly előrelépés volt ez a munka, mert a BORNEMISZA zongoraszólama az egyik legnagyobb szabású és legnehezebb zene, amit valaha e hangszerre írtak. Ráadásul akkortájt, a kilencvenes évek elején más, hasonlóképp monumentális darabok tanulása is belefogtam, mint amilyen a DIABELLI-VARIÁCIÓK vagy Messiaen 20 PILLANTÁS A GYERMEK JÉZUSRA című sorozata. Akkoriban már nagyon másnak tűnt a BORNEMISZA, mint tizenöt-húsz évvel korábban. Könnyebbnek ugyan nem lett könnyebb, de már nem volt az a rettegett avantgárd, aminek korábban hallottuk. A kor is megváltozott persze. Azóta mást hallunk a darabban. Érthetőbbé vált, mert élesebben kirajzolódnak a gyökerei.

D. M. Lassan elérkezünk a felvétel kezdetének idejéhez. Kiben mikor fogant meg a hangzó összkiadás gondolata?

CS. G. Végleges alakjában körülbelül három éve él a terv. A BMC-nél készült korábbi felvételeim során jó kapcsolat alakult ki köztem és a kiadó között. Eredetileg abból indultunk ki, hogy az utolsó három füzetet kellene felvenni, végül is az 5–6–7. kötetből sok darabot én mutattam be Magyarországon. Amikor a Kurtág házaspár néha megjelent Pesten, hébe-hóba azokból is játszottak, de jobban szerették az 1–4. füzetekből összeállított műsorukat. Külföldön pedig ha játszott is egy-egy zongorista a ciklusból, a teljes sorozat soha nem jött szóba, mint ahogyan többnyire az sem, hogy valaki ezeken az új darabokon hozzám hasonló rendszerességgel dolgozzon Kurtággal. Mindezek nyomán jött a gondolat: ha már, akkor nem kellene-e a teljes sorozatot megcsinálni? Közben a német ECM is akart velem felvételt készíteni, és ott is felmerült Kurtág. Az ECM-nél csinálhattam volna egy JÁTÉKOK-válogatást. Engem viszont sokkal jobban vonzott egy összkiadás gondolata, ráadásul ha leszerződöm az ECM-hez, akkor tilos lett volna más lemezcégekkel dolgoznom, ezenkívül, nagyon nagy nevű cégről lévén szó, valószínűleg évekig várakozhattam is volna. Ezzel együtt tökéletesen örült gondolat volt a komplett sorozat itthoni terve. Elvégre nyolc-tíz órányi zenéről van szó, még ha Kurtág munkamódszerét nem számítjuk is bele...

D. M. Rengeteg féligazság és félreértés él a magyar zeneéletben Kurtág tanítási módszerével kapcsolatban. Aki könnyedén zeneellenesnek nevezi, hogy egy-egy kétsoros darabbal sokszor két órán keresztül foglalkozik, az valamit nem ért vagy szándékosan félreért. De hadd játsszam most a naivat: vajon a darab optimális hangzó alakja után ered az óráin Kurtág?

CS. G. Sokrétű kérdés ez. Mindenekelőtt tudni kell, hogy Kurtág zseniális zongorista is, csak többnyire nem ül zongorához. Valójában neki kellett volna feljátszania a teljes sorozatot is. Ennélfogva a háttérben mindig ott van, hogy amikor játszom a darabját, akkor őt mint előadót is teljes mellszélességgel kell képviselnem. Ha ő elégedetlen velem, akkor ebben az is ott van, hogy én nem vagyok Kurtág. Pedig az elvei és a notációja egyaránt azt sugallják, hogy szabadságunkban áll különbözni. Azt is jó párszor elmondta, hogy ha valaki egy másik értelmezéssel meg tudja őt győzni, annak ő örül legjobban. A valóságban persze nagyon sokszor nem állja meg, hogy ne menjen utána a saját elképzelésének.

D. M. Ezt a közös munka során te így éled meg, de biztos, hogy Kurtág saját, önkényes látásáról és értelmezéséről van szó? Én úgy tapasztalom, Kurtág nem azért kér valamit így vagy úgy, mert „én így akarom”, hanem mert „a zene így megy”. Kizárólag a zene törvényszerűségeire hivatkozik munka közben. Kérdés azonban, nincs-e itt elmentmondás. A JÁTÉKOK által is képviselt előadói szabadság hogyan békíthető össze a kurtági instrukciók kérlelhetetlen szigorával? Szabad-e léteznie ennek a mondatnak: „így legyél szabad”? Az én válaszom természetesen: igen. A korlátlan szabadság minden, csak nem szabadság.

CS. G. A kötöttség-szabadság állellentéppárja elé hadd illesszek egy másikat: az építés-lebontás kettősségét. Kurtág óráin apró részletek felől fel kell fedezni, mintegy építőkövek segítségével fel kell építeni a darabot – aztán a játék során mindezt lebontani, lerázni magunkról. A kamarakurzusait végigülve megdöbbenő, hogy itt van egy nyolcvanéves ember, aki a húszéveseknek tanítja, milyen is fiatalnak lenni. Kurtág arra kényszeríti az előadóit, hogy kezdjenek új életet. Bízok benne, hogy ez lehetséges, és újra meg újra meg is próbálja mindenkivel. Nála optimistább tanárral nem találkoztam.

D. M. Talán a legfontosabbat mondtad ki. Kurtág tanítása valójában nem a darabra irányul, hanem az életvezetésre. Kurtág végső soron nem zenét tanít, hanem etikát, a zene médiumán keresztül.

CS. G. Kurtág etikája a megalkuvás tilalma. Végsőkig harcol minden hangért. És ezt a magatartást, ezt az etikát nem lehet tanítani, csak ha ott a tanár, aki éli. A legfőbb tudás talán az, hogy ha a tudást csak tudjuk, az még nem tudás. Meg is kell élni.

D. M. Van, aki azzal vádolja a tanár Kurtágot, hogy hangokra szedi szét a zenét. Én a kurzusokon mindig azt látom, hogy a zene szétszedése a gesztusok leleplezése érdekében történik. Pontosan azt tanultam tőle, hogy nem a hang az első, hanem a gesztus. A hang, már ha hangnak nevezhető, a gesztusból kikristályosult absztrakció. A semleges hang zenei értelemben nem hang, és a zenét nem a hang, hanem a gesztus fogja össze zenévé.

CS. G. Kurtág zenéje maga is gesztuszene. Igazából mindig énekhangra, pontosabban gesztusokra komponál, függetlenül az éppen aktuális előadó együttestől. Egész életében operát akart írni, csak nem talált megfelelő szöveggönyvet. Talán azt lehet mondani, hogy minden megírt darabja egy megíratlan opera része. A gesztus persze sosem valami nagyvonalú, elnagyolt dolgot jelent nála, hanem éppen hogy elemzést és kidolgozottságot a legapróbb árnyalatokig. Hogy ez a kidolgozottság zeneellenes volna, az persze butaság. Kurtágtól éppen azt tanultam meg, hogy amikor az alapelemek működését vizsgáljuk, ott ki kell virágoznia valaminek. Az elemzés nemcsak a megértést szolgálja, hanem ez az, amitől a zene élő lesz. Ugyanakkor az elemzés mások darabjait is a mindenkori zeneszerző szemszögéből mutatja. Egy nagy szerző végigvezeti a zenetörténeten – van-e jobb iskola egy előadónak?

D. M. Nincs, és mégis: mindegy, hogy Kurtág éppen Beethovent vagy Kurtágot tanít. Az előadói etika, melyet képvisel, merőben közömbös a zene korával szemben. Kurtág nem a „stílusos játékok” tanítja. Ellenkezőleg, lehántja a stílust, és eldob mindent, ami a zenére kívülről rakódik rá, ami esetleges. Csak a darabok egységisége érdekli. Nincs stílus, nincs hagyomány, nincs semmi a zenén kívül. Hangok vannak, és a hangok szerkezetet alkotnak. Ez a magatartás nagyon pontosan elhelyezhető a XX. század egy meghatározó romantikaellenes, objektivista előadói irányzatában, amelyből például Glenn Gould művészete is kinőtt, itthon pedig Kocsis Zoltán vagy Simon Albert képviselte markánsan, és amely az Urtext-kultusz létrejöttében is szerepet kapott. Stílus, hagyomány, modor Kurtág számára is az előadói üresjárat fedezéke és igazolása. Ehelyett az előadó valódi feladatát a zenei igazmondásban jelöli meg, és tanárként mindenekelőtt az a zene érdekli, amely ezt a módszert kitermelte és igazolja – vagyis a Beethovennel kezdődő modern európai mainstream, melynek ő maga egyik utolsó képviselője. Itt azonban újabb ellentmondás mutatkozik: a JÁTÉKOK-ban ugyanis nagyon sok olyan, gesztusmagváig lecsupaszított zenetörténeti utalás rejlik, amely csak az európai zenetörténet érzékeny fülű ismerői előtt tárul fel, már ha érzékeny fülle vagy maga Kurtág nyomra vezet. A tanítási módszert kizárólag az érdekli, mi van „benne” a darabban, vagyis egyértelmű határt érzékel kint és bent között; a kompozíciós módszer viszont nagyon is számít a befogadó előzetes tudására és emlékeire, vagyis csupa olyasmire, ami „kívül” van. Érthetjük-e Kurtág zenéjét, ha nem halljuk abban a tiszta kvintben azt a Brahms-helyet, amit ő belehall? „Benne” vannak-e a darabban ezek az utalások, amikor nincs, aki felismeri őket? A Kurtág-mű az európai zenetörténet sorskérdését veti fel élesen: hol vannak a mű határai? A befogadó valóban nem több, mint szenvedő alany, vagy pedig szerzőtárs, aki itt és most darabot csinál az elvont szerzői gondolatból? Mi az, hogy bent és kint?

CS. G. Az első füzetek darabjaiban néhány végsőig csiszolt hangból kell egy univerzumot felépíteni. Az ötödik füzettől kezdve azután egyre lazábbá válik az írásmód, és a darabok szétesőbbek lennének, ha egy láthatatlan erő mégis össze nem fogná őket. És miközben rejtett utalásrendszerek erezte keresztül-kasul behálózza e későbbi darabokat, határaik elmosódnak, és a játékos már nem a darabból épít kozmoszt, hanem a kozmosz az, ami beszüremkedik; mintha már nem a mű szólalna meg, hanem minden más, ami a darabon kívül van.

D. M. A JÁTÉKOK pedagógiai sorozat, amelyből a hangfelvétel mégis egyfajta abszolút zenét csinál. Ez még önmagában nem mond sokat, hiszen a hangfelvétellel ugyanez a múzeumi sors vár régi korok funkcionális zenéire is. De a pedagógiai sorozatok maguk is nagyon különbözők. Bach sorozatai hangszeres és kompozíciós iskolák – hangszerjáték és kompozíciós ismeretek akkor még összetartoztak, és csakis együtt alkottak teljes zenei tudást –, ugyanakkor a WOHLTEMPERIERTES KLAVIER (és XX. századi utánérzései) vagy a KLAVIERÜBUNG darabjai koncertzeneként is helytállnak. Ezzel szemben például a MIKROKOZMOSZ többnyire megmarad a tanterem falai között. Bartók műve ugyanakkor egyszer s mindenkorra lezárt és a *gradus ad Parnassum* jegyében tudatosan felépített műalkotás (habár más Bartók-műveknél talán több benne a *játékos* elem), Kurtágé viszont nyitott, nincs előre eltervezve, vagyis üdítően kiszámíthatatlan, emiatt kevésbé didaktikus a felépítése is, és elvben a végtelenségig folytatódhat. Ezért is pontatlanság ciklusnak nevezni, hiszen a kör önmagába zárul.

CS. G. A MIKROKOZMOSZ-ból koncert céljára is jól összeállítható egy-egy csokor. Viszont a gyerekek az első füzeteket állítólag nemigen szeretik játszani. Kissé didaktikus jelle-

gük van. Ehhez képest a JÁTÉKOK első füzeté nagyszerűen betölti a kitűzött célját. Nagyon jó a gyerekeknek. A második füzet talán némileg a szerzői műhelymunka irányába tolódik. A harmadik füzetben valamivel hosszabb darabok vannak; Kurtágék számos repertoárdarabja e füzetből, valamint a negyedik füzet négykezesei közül kerül ki, és szinte már klasszikussá vált. Az ötödik füzettől, amint az innen kezdve alkalmazott alcím („Naplójegyzetek, személyes üzenetek”) is igazolja, más irányt vesz a dolog: naplójegyzetszerűvé válnak a darabok, nagyon sokszor konkrét személyekhez kapcsolódnak, sokszor gyászzenék, többnyire lassúak, és személyes vonatkozások is bujkálnak bennük. A hetedik füzetben azután már túltengenek a lassú és gyászzenék, vagyis nagyon szerencsétlen volna egymás után játszani őket, ahogyan az összkiadás is elkerüli ezt. A publikálás sorrendje nem kívánja a megszólaltatás kötelező sorrendjét sugallni.

D. M. Az biztos, hogy az eredeti célkitűzés menet közben új nyomvonalra állt át, és a didaktikus szándékon áttört a független művészi inspiráció. Egészében véve a sorozat, azt hiszem, Schumann zseniálisan friss JUGENDALBUM-ához áll a legközelebb. De gyorsan hozzáteszem, hogy mivel a JÁTÉKOK-ban – szemben a MIKROKOZMOSZ-szal – semmiféle feszültség nem tapasztalható didaktikus és művészi szándék között, ezért ez az áttörés semmiképp nem törés, sőt inkább fokozatosságról beszélhetünk. Egyszerűen személyesebb és konkrétabb lett a motiváció. (Talán ezzel a váltással hozható összefüggésbe a negyedik és az ötödik kötet megjelenése között eltelt mintegy tíz év?) Távolról a francia barokk clavecinisták sejlenek fel, nemcsak abban, hogy a darabok többsége élő személyekhez kötődik, hanem a feliratok és bejegyzések enigmatikus jellegében is. Ugyanilyen enigmatikusak az általam már említett, többnyire rejtett zenetörténeti idézetek és utalások. Nagyon fontos ugyanakkor, hogy nem ezotériáról van szó például a bachi számmisztika értelmében. Kurtág enigmatikája, akárcsak Schumanné, a *játék* része. Hogy mi lesz a sorsa a daraboknak e rejtjelektől megfosztva, az már a „kint-bent” problematika része.

CS. G. Visszatérve a JÁTÉKOK eredeti pedagógiai intenciójára, az nagyon egyszerűen megfogalmazható: olyan értelemben, mint egy Clementi-sonatinát, a JÁTÉKOK darabjait nem lehet megszólaltatni. Ezeket a darabokat szerencsére nem lehet „betanulni”. Gyereket és tanárt Kurtág egyaránt arra készítet, hogy szakadjanak el beidegződéseiktől, és merjenek többet kockáztatni.

D. M. Kurtág pedagógiai célkitűzései jótékonyan lerombolják az intézményes pedagógia alapjait. Az alap ugyanis, amelyen a felvilágosodás szelleméből fakadt zeneoktatás a mai napig nyugszik, pontosan a „betanítás”, a zene reprodukciója. Ez a szemlélet márpedig pontosan a zene játékosságát iktatja ki, és az abban megnyilvánuló szabadságot fokozza le. A zene rendi határainak felszámolása, a zeneoktatás széles körű hozzáférhetővé tétele a XIX. században a zenét demokratizálta, a zenélést azonban nem: a profi és az amatőr muzsikálás közötti mély árok éppen a játék mozzanatát nyeli el, és a kotta nem játéktér többé, hanem parancs. A játékmozzanat megszüntetése váltotta ki az előadói rutin születését. A zenélés műveletét nagyon sok nyelv játéknak nevezi, és a JÁTÉKOK-ban az a forradalmi, hogy megpróbál visszavezetni a szó eredeti jelentéséhez. Ezzel Kurtág egyúttal a II. világháború utáni zenetörténet egy másik irányzatához kapcsolódik, amely elveti a profizmust, és azt hirdeti, hogy bárki képes zenélni. Ehhez képest ellentétet tapasztalok a JÁTÉKOK antielitizmusa és a játékkal szemben támasztott szerzői hiperigényesség között. Nem fordul-e itt egymás ellen az alkotó és a tanár Kurtág? Saját megalkudni nem akarása nem válik gátjává a művek terjedésének?

CS. G. Ez a szenvedélyes antielitizmus és hiperigényesség számomra éppen hogy

együtt vonzó. Kurtág nem enged sem abból az előfeltevésből, hogy mindenki tehetséges, és bárki képes zenélni, sem pedig abból a követelményből, amellyel mindenkit a maximum elérésére sarkall.

Tény, hogy a kelleténél szűkebb az előadók köre, és nem vagyok túl optimista a jövőt illetően. De az is igaz, hogy mindig vannak új emberek: például zeneiskolákban látok néhány lelkes tanárt, akik vállalják Kurtág ügyét, de egyes növendékeimet is említhetem. Másfelől abban, hogy Kurtág világhírű lett, része van az előadóival kialakított drasztikusan szoros kapcsolatnak is, hiszen ahol csak részt vett darabjainak betanításában, ott mindig valami erős dolog történt. Ez persze néha a visszájára is fordulhat, mert nem tudja elengedni a darabját. Nehezen fogadja el, hogy a darab egy ponton önálló életbe kezd.

D. M. Pedig akkor lesz valóban az övé, ha elengedi. Pontosan az elengedés gesztusa tesz befejezetté egy darabot. Mindig abból van konfliktus, ha a szerző akkor is szerzőként viselkedik, amikor már csak az interpretátor szerepe az övé. Attól a pillanattól kezdve, hogy a mű a szerzőről leszakadt, a szerzői interpretáció nem több, mint egy a többi értelmezés sorában. Hozzáteszem, hogy az európai zenetörténet nem kis részben mindig is a szerző és előadó közötti *Kulturkampf* színtere volt. Szerző és játékos többé-kevésbé mindig külön zenei világban él. Monteverdi operáit a maga korában nem tudták színre vinni a szerző távollétében. És kérdés, van-e értelme például hiteles Schubert-előadásról beszélni, amikor a szerző dalait először egy operaénekes vitte sikerre, aki a dalműfajtól merőben idegen zenekultúra felől érkezett. Az ilyen esetek némileg mulatságossá teszik az úgynevezett történeti hitelességről szóló nagyon komoly tudományos vitákat. Megfontolandó az is, hogy a szerzői képzelet elvontságához képest a hangzás tere már eleve idegen közeg. A megszólaltatás nem a szerzői gondolat megvalósítása, hanem a szerzőtől való elidegenedés első állomása. Ha már valami megszólal, az ebben az értelemben soha nem lehet teljesen hiteles. Ezzel szemben Kurtág tanítását figyelve az a benyomásunk is támadhat, hogy a megszólaltatást mintha nem engedné ki a darab eszményi alakjának bűvköréből, egy ideális, de megvalósíthatatlan alakot hajszolva.

CS. G. Lehet, hogy megvalósíthatatlan, de azért mégis lenyűgöző, hogy itt van közöttünk valaki, aki nem nyugszik bele, hogy amit kap, az nem tökéletes.

D. M. Engem is lenyűgöz. De hozzáteszem, hogy a fenti benyomás amúgy is felületes. Tökéletes előadáson ugyanis Kurtág soha nem technikai tökélyt, hanem az előadó által maradéktalanul megélt zenei folyamatot ért. És a gesztus, amelyről korábban beszélünk, végső soron ugyanezt a megéltséget jelzi. Be kell helyettesíteni és le kell fedni a leírt zenét megélt gesztusokkal, meg kell feleltetni a zenei elemeket gesztusoknak, fel kell oldani a kotta diszkrét jeleit a gesztusok nyelvében, le kell rombolni a kottát, hogy láthatóvá váljanak a gesztusok. A JÁTEKOK-nak egyébként ezt az alcímet adnám: „a zene születése a gesztusból”. Az újdonság éppen az benne, hogy – szemben a MIKROKOSZMOSZ-szal – nem már adott zenei alapelemekből indul ki, mint amilyen a dallam, az akkord, a lépés, az ugrás, a párhuzamos és az ellenmozgás, hanem, ezeket megkerülve, közvetlenül a szó testi értelmében vett gesztusból. Ez pedig ahhoz az egyszerű felismeréshez vezethet, hogy nincs külön pedagógiai és művészi cél. A kettő ugyanaz. A JÁTEKOK pedagógiája azért szeretnivalóan radikális, mert lerombolta a pedagógiát. Tanítás közben Kurtág azt ellenőrzi, vajon a zenei mozzanatok mindegyikét hitelesíti-e egy-egy megélt gesztus, illetve a gesztus által felszabadított energia. Amikor hézagok mutatkoznak ezen a lefedettségén, és a hézagokon beszívárog a rutin, a klisé: az a zenei hazugság.

CS. G. Igen, de néha nem elég igazat mondani, néha tehetségesebbnek is kellene lennünk, azonkívül alkatilag is Kurtággá kellene válni. És ez nem mindenkinek sikerül: van egy bizonyos zenészsalkat, amely a legközelebb áll Kurtághoz – például Keller András –, és az anyém nem egészen olyan.

Egyébként Kurtág tanításában a kritika néha összekeveredik az önkritikával. Számára van egy pillanat, amikor lényegtelen, hogy én mondtam-e csődöt, vagy – az ő megítélése szerint – a darab. Gyanítom, ez is egyik oka lehet a felvételemmel kapcsolatos ambivalens magatartásának.

D. M. Mikor kezdődött a felvétel?

CS. G. Körülbelül két éve. Döntő volt, hogy kezdeti bizonytalankodás után Kurtágnak is tetszett az ötlet, és elfogadta a tervet.

Az első lépcsőfok a már említett kurzus volt 2003 őszén, amikor Kemenes Andrással és velem dolgozott. A felvétel a rá következő télen kezdődött. Nekem korábban a második füzet maradt ki leginkább, ezért a kurzuson ezzel kezdtük. Éppen a Ligeti-étűdök felvétele után voltam, és Kurtágék találoán jegyezték meg, hogy az embertelen nehézségű etűdök után nehezen talállok vissza a rövid darabok léptékéhez.

Megbeszéltük, hogy az összfelvételen füzetenként egy darabot maga Kurtág fog játszani. Amikor a kurzus közben néha végigjátszott egy-egy darabot, fantasztikus dolgok hangzottak el. Minden megvan videón. (Megjegyzem, ezt a húszórányi filmet, amelyen Kurtág a CD anyagát tanítja nekem, mindenképp az összkiadás részének vagy legalábbis függelékének tekintem.) Egyidejűleg nyugodtan elkészülhettek volna a saját CD-felvételei. Mégis abban maradtunk, hogy először meghallgatja, amit én csináltam, s csak azután dönti el, mit játszik ő. Aztán másképp alakult. Eljöttek ugyan Márta nével, de arra jutottak, hogy a hangszer, amin akkor már egy éve készítettem a felvételt, számukra használhatatlan. Szó se róla, tényleg fura egy zongora: szinte minden hang másképp szól rajta, és makacsul ellenáll a játékosnak, én viszont épp ezt az ellenállást szerettem benne. Kurtágék mindenesetre hozattak egy pianínót. Gőz László, a BMC igazgatója a sajátját vitette oda. Az első felvételi napjukat követően érdeklődtem Aczél Péternél (aki menet közben Wilhelm Andrásról vette át a rendezői posztot). Azt mondta, a négyórás ülés után Kurtágék boldogan közölték: jobban haladtak, mint amire számítottak. Kérdezem, hány darabot vettek fel. Azt mondja, egyet sem. A második naptól aztán már gyűltek a darabok, és a végeredmény mesebeli szép hangzás lett ezen a fura hangszeren. Megjegyzem, az 5–7. füzet sok darabjához Kurtág eleve pianínót írt elő zongora helyett. Én magam néha becsukom a zongora fedelét, hogy ezt a távoli hangzást megközelítsem. Persze maga Kurtág is sokszor eltért saját előírásától, és zongorán játszotta e darabjait. Most viszont tényleg pianínót használtak, és az eredmény lenyűgöző.

D. M. Ha jól értem, nemcsak a pianínóra komponált darabokat játszották pianínón.

CS. G. Vegyesen. Játsoztak késői darabokat, melyek közül több még meg sem jelent nyomtatásban, néhányat pedig a 6–7. füzetből. A HÁRANGOK (HOMMAGE À STRAVINSKY) című négykezesben, amin rengeteget dolgoztunk Kemenes Andrással, és Kurtágéknak mindig is nagy számuk volt, a magas billentyűkön játszó zongorista keringőt játszik, a partnere lent pedig indulót. Mármost Kurtág a felvételen eljátszotta külön az alsó szólamot. Hihetetlen volt, hogy a mű egyik alkatrésze önmagában is tökéletesen helytáll. De más, bámulatos dolgok is megestek: a GOTTES ZEIT című Bach-átírat például, amelyet annyiszor játszottak felejthetetlenül Márta nével, az új felvételen minden korábbit felülmúl. Olyan ez, mint amikor Gould újra felvette korábban utólérhetetlennek

tartott GOLDBERG-VARIÁCIÓI-t, és képes volt túlszárnyalni azt. Kurtágék tíz darabot vettek fel, és elképesztő boldogság, hogy ezek az én felvételeim társaságában vannak és lesznek.

D. M. Ekkora, évtizedek alatt keletkezett anyag felvételénél adódik a felvetés, hogy a darabok gazdagsága, különbözősége a felvételtechnika különbözőségében is lecsapódjon.

CS. G. Kezdetből úgy képzeltem el, hogy változzon a hangzás füzetenként, darabonként. Nagyon tetszett a Wilhelm által kezdetben beállított nyers és meglehetősen direkt hangzás, de szerettem volna távoli beállításokat is, és főleg szerettem volna a hangzáson darabonként változtatni, ami később meg is valósult.

D. M. Jelen voltak Kurtágék a felvételeiden?

CS. G. Kölcsönösen távol maradtunk egymás felvételeiről. Van egy pont, amikor jobban játszom, ha nincs ott. Amikor már egyedül kell lennem a darabbal. Előtte persze annál intenzívebb munka folyt. A próbafelvételeket Kurtág még alaposan megbírálta. Sokszor telefonba játszott vagy játszattott be egy-egy darabot.

Maga a felvétel rendszerint este hattól tizenegyig készült, ezalatt többnyire négy-öt darabot vettünk fel, de volt olyan nap, hogy csak két-három percnyi zenét. A BMC által teremtett nagyvonalú időbeosztást nem hiszem, hogy a világ bármely más lemezcége hajlandó lett volna biztosítani.

Visszatekintve a két évre, úgy érzem, egyetlen felvételemmel sem voltam ilyen elégedett. Amikor két év után befejeztem, hihetetlen érzés volt. Nem tudtam elhinni, hogy kész, ennyi, vége. Hamarosan kiderült, igazam lett. Tényleg nincs vége. Kurtág az utolsó pillanatban azt kérte, ne összkiadás jelenjen meg. Válogatás lesz tehát, több változatban. De ez már egy másik történet.

2005. november

Határ Győző

HAJASBABA

soliloquio

Hajasbaba: *baj van!* Édes egy Kölöncöm!
könyörülj meg rajtam rigolyás különcön!

„ahogy van minden jó” a Hajasbabának
tejjel-mézzel folyó – nekem halál bánat
ihletem pocsolya kezem-lábam hasgat
nem lát nem ő baja: ültő nap olvasgat

babamemória szita: lyukas-odvas
betűparazita nem tudja mit olvas
elméláz fölötte: fotókat furcsállja
nem emlékszik Gönczre Bokrosra Gyurcsányra

betűkön barangol ha magyar ha angol
azonnal ráhangol – ESKÜVŐ KARAMBOL
BANK TŐZSDE A KORMÁNY – ha mindet fölette
hajasbabaformán elsiklik fölötte

ríhatnék ha látom: „hozd! add ide! vedd el!”
(úgy jár: ólomlábbon drót járókerettel)
ki-kinéz réveteg – nem mer „háztól házig”:
karosszék s a betegágy között ingázik

élünk egy kalitban: „a vers meg az ékszer
adtam-írtam: itt van! címre sem emlékszel?”
betűbe falazva: rajta rostokolva
nemigen hajazza hogy olvasta volna

néznék az IDŐBE – kiszámolni ormán
lerogyva-kidőlve: kegyes életformám
nékem KISKEVÉSKE – a Hajasnak SOK van
mérjem *esztendőkbe*? mérjem *hónapokban*?

Édes egy Kölöncöm! Hajasbaba: *baj van!*
rigolyás különcön – könnyörülj meg rajtam

BÖLCSELEM

(a letúnt barátság ijedelme)

engem les-e? halálra keres-e
Béla?
jesszusom hisz ennek a fele se
tréfa
mer' még tán jáj! felelősségre vo-
nagol
mivel bennem Csökkent HERETNEKET
szagol
ez? miféle *alumnus* ki volt jó
barát
hajh! nem imád ez se Böhmét se Kab-
Balát
vajhánton lenne Hamvasabbnál Ham-
vasabb

nem hisz BENNE bár a szíve majd meg-
hasad
ámbárvást csudálja Ország s Hívő
Sereg
hű cimborája néma: róla le-
pereg
Mélyengések Száz meg Száza: a BÖL-
CSELEM
Oszlopszentet ez? meg se lát a szem-
telen
borba fojtva bölcsel Ó – hugyó-
piás
s ez? meg se látja MELYMINŐ s hogy Ó-
RIÁS

Térey János

A. & D.

Most rákérdeznek egymás életére:
Apollón, Dionüszosz ápolója,
S Dionüszosz, Apollón doktora.
Fantasztának a legszentebb szabadság:
Csapongani most ide, most oda.

Minden kastélypark aszimmetrikus,
És aszimmetrikus a lények arca,
Mint láthatjuk új napra virradóra;
Apollón Dionüszosz doktora,
S Dionüszosz Apollón ápolója.

Amikor Dionüszosz búskomor,
Apollón lesz a nagyherceg, s övé
Az álomporral behintett varázshegy,
Hol szenzáció még a nagymosás is,
És esemény a zivatar, ha rákezd.

Apollón Súddeutsche Zeitungot olvas:
Dionüszosz a tartományi elnök,
Kit újraválasztottak múlt vasárnap;
És Apollón, ki ráadja a voksát,
Míg nem érkezik meggyőzőbb ajánlat.

Apollón cserbenhagyja pártfogoltját,
Mert Vénusz végül is pótolhatatlan...
Pár napig nem beszélnek emberül;
Egymás életrajzában elmerülve,
Gyorspostát váltanak – házon belül.

A hófehér manzárdablak mögött
A. és D. gyakran eltöprengenek,
Milyen lehet az élet íze kívül,
És fölnyitják a vízszintes sorompót,
És őrzáratuk sétává szelídül.

„Pontos, francia alléival együtt
Nem szimmetrikus kettőnk parkja sem,
De úgy formáljuk minden ünnepen,
Hogy szabályosnak látsszon. Akinek
Nincs vasárnapi arca, védtelen.”

Tandori Dezső

A SEMMI PERCEK

A Semmi Percek: nem a Semmi perceg,
a Semmi Percek, ők – Zenón, *időben*.
Semmi sincs időn kívül, nincs időtlen,
nincs *időben*, nincs rosszkor; mint a felleg
Baudelaire-nél, mint hogy Csáth az éj felé,
Dide úr az életé, hogy Szép Ernő
zöttyent a rímen, elmarad nadrág, nő,
és hogy magam a vágyott Semmié
bár ne úgy lennék, mint Babits,
de Nemes Nagy se, Pilinszky se, J. A.,
e kört-járók, kört-jártak, semmi-perc-szó,
Zenón, mondom, nem ott, nem itt, s
nem sehol. A Semmi Hely valahol
hely, mint a filc alkoholos,
de nem egy fél vodka vagy unicum, nem,
és a nem-érdekesség nem, hogy unjam,
a Semmi Perc az elképzelhetetlen,
hogy valamit képzelgetni lehessen
– spec. – nekem. Nem képzelgek. Bármilyen fél-tűnt
leosztás jobb, változat, mit akarjak

örök-magam-módján, s ahogy a varjak
 (hah-rím!) a kisebb, kedves madaraknak
 szórt kaját (a galambokkal) viszik,
 nem rovom fel nekik. Mindegy! Ahogy
 a régi nagyok mind ezt rég megírták,
 égen kalligrafáló irkafirkák,
 maguk e jelek jelződnek tovább,
 a meghatározhatatlanon át.
 Mit vendégség, mit kaptár, tavalyi
 naptár mind az ember-szokásai.
 Az sincs, hogy csak Semmi Percet akarnék,
 lére eresztve létezőt, kotornék
 egy hideg, félig visszaköpködött
 pörköltanyag vadhúsai mögött,
 „pincér, pörköltet vadhúsból”, a viccek
 ne jöjjenek, hogy magamon segítsek,
 mégis, ha leadtam magam a versre már,
 olyan, hogy a jobb igyekezet egyre kár
 megint, kár érte. Nem, a Semmi Percek
 nem közök, kimaradt szívdobbanások
 a gatyából, Kálnokyból, kitákol-
 ni nem akarok ilyeneket én.
 A Semmi Percek a Teljes Szerén Vett
 Idő! Nem az, hogy összeérnek
 elemei, de az egész: a katyvasz
 teljes hiánya. És nem, hogy tollat fossz
 (dunnának, dumának), nem az.
 A Semmi Perc az a Tavasz, mikor
 nem kell, hogy ez legyen: az agya forr
 az embernek a várt kis nyugalom
 reményén is, és csak elronthatom
 (Szabó L.) a vágyakozással, hogy lennének bár,
 és más vágy félholtan a szilvalekvár,
 és hagyjuk. Azt akartam itt csak én, azt,
 és el se mondani,
 hogy csak halott madárkáim adhatják
 meg azt a se törvényesét, se fattyát –
 „pincér, egalité, egy finom fattyú-idő
 órát nekem, de lecsorogjon széltül!” –,
 csak halott madárkáim, és ha pótlani
 nem próbálok őket,
 csak ők, hogy mintegy emlékükkel idéznek
 engem magam,
 úgy vagyok nem „magam”,
 de minden nélkül, nem is semmiben
 – hisz magam kedvéért a Semmibe
 senkim-semmim nem küldhetem,

könyv-lap-akármi megjelenést,
 fürge vagy – főleg – késlekedő fizetést,
 Hamlet egész monológjának minden
 tételét, nincs mód, hogy Semmimbe küldjem.
 Különben is, privatizált pokol
 lenne tudnom, ott vannak valahol.
 (Ha e Franc lenne enyém.) Nem én!
 Csak halott madárkáim adhatják meg
 – mit így nevezek – a Semmi Percet:
 semmikor és sehol. És ez valamire ráírmel,
 kinnal csinállok bármit, szinte klón-rímmel,
 mert már csak a Semmi Perc, az boldogíthat.
 „Szerkesztő Úr, köszönöm, hogy lehozta. Pacsondkápról üdvözet!”

(Középdal)

Csak holt madarai jó Tandori.
 Csak neki minden más is így, ami.

Tallár Ferenc

POÉTIKA ÉS ETIKA

1

Az 1864-ben megjelent FELJEGYZÉSEK AZ EGÉRLYUKBÓL című kisregényt általában fordulópontnak tekintik Dosztojevszkij művészetében. Ezzel veszi kezdetét Dosztojevszkij második, a „nagy regényekhez” vezető alkotóperiódusa. A művet elemezve Sesztov a fordulat lényegét a humanizmustól, a humanista erkölcstől való elszakadásban látta: e művével lépett volna túl Dosztojevszkij jón és rosszon. Fehér Ferenc ugyanezt a művet azért elemzi, hogy ennek révén bizonyítsa az „erkölcsi középpont” jelenlétét Dosztojevszkij művészetében. S míg Sesztovnak a két részből álló mű második részét gyakorlatilag félre kell tolnia,¹ addig Fehér, méghozzá épp az „erkölcsi középpont” felől, a mű egészére, az első és második rész kapcsolatára tud rákérdezni. Ha csak a kisregény első részét olvassuk – érvel –, azaz az „odúlakó” belső monológját, akkor nincs semmiféle „objektív”, tehát művön belüli kritériumunk annak megítélésére, vajon azonosul-e az író az odúlakó ön- és világtértelemezésével. De „*éppen ezért nem szakad itt meg a »történet« – folytatja Fehér – ...ezért alakul át a Dosztojevszkijnél még racionálisan tagolt belső monológ szabályos »énelbeszléssé«, az »egérlyuk« lakójának szembesítésévé saját egykori iskolatársával, majd Lizával, a prostituálttal*”. És Dosztojevszkij – vonja le következtetését Fehér – itt már „*nem tűr kétértelműséget*”: a mű egésze, illetve a második rész vége felől nézve a negatív ítélet egyértelmű.²

A lényegét illetően Fehérnek, úgy gondolom, igaza van. Az ítélet itt is, Dosztojevszkij más műveiben is megszületik, és „nem tűr kétértelműséget”. Ugyanakkor nem árt az óvatosság, mert a FELJEGYZÉSEK szerkezetileg élesen különváló és poétikailag is külön-nemű két része túlságosan is egyszerű megoldást kínál: míg az első részben az odúlakó „csak beszél”, a másodikban cselekszik is. A szó és a tett különbsége döntene tehát, azaz a *cselekmény*, melyben megmutatkozik, hogy „Ki vagy valójában”? Végso soron persze így is fogalmazhatnánk. Bahtyin kapcsán mindenesetre szeretnék még majd visszatérni arra, hogy a dosztojevszkiji hős nem értelmezhető pusztán „teljes értékű szó-ként”. Ám a „cselekmény”, illetve „történet” kifejezésekkel fenntartással kell bánnunk. Bár a racionalista humanizmus reprezentatív műfajának, a klasszikus polgári regénynek ez az alapvető szerkezeti eleme Dosztojevszkij művészetében is döntő szerepet játszik, de teljességgel átértelmezett formában.

A klasszikus polgári regény ideáltipikus formájában az individuum racionalista ön-állításának, az öntudat születésének reprezentatív műfaja. A hős, cselekvéseiben önmagát fejezve ki, tetteiben egyszerre hozza létre és ismeri fel önmagát. Az (élet)történet elbeszélése így az én egységének és identitásának alapjává válik, és – McIntyre kifejezésével élve – az „*ént mint narratív formát*” hozza létre. A „Ki vagyok?” kérdésre a hős identitását biztosító történet a válasz. A viselkedési megnyilvánulások önmagukban szabadon értelmezhető *eseményeit* a regényben a hős intencionális *cselekvéseként* értelmezhjük meg. Legyen szó akár énelbeszélésről, akár a harmadik személyű hős belső, mentális világára „ablakot nyitó” narrációról, a klasszikus regény objektív, a hőseitől distanciálódó elbeszélő által megnyitott világában elérhetőek számunkra azok a tudatossá tett belső motivációk, szándékok és diszpozíciók, melyek indítékaiá válnak a hősök cselekvésének, s így megvilágítják, hogy maga a cselekvő minek szánta tettét. Ha pedig a kauzálisan magyarázható eseményből azért lesz érthető cselekvés, mert egy történet keretében a cselekvő jelentésadó szándékával kapcsolódik össze, úgy a tett ebben a történetben csak a cselekvő személy „saját” tetteként értelmezhető, melyért joggal tehető felelőssé. Végül úgy tűnik, hogy szabadságról is épp ilyenkor beszélhetünk. Tehát akkor és csak akkor, ha a tett intencionális tetteként az én tettem, következőképpen felelős vagyok érte, mert szabadságomban állt volna másként is cselekedni, ha másként akartam volna cselekedni. Úgy hiszem, hogy ez a fogalmi összefüggés, a cselekvő szándékára visszavezetett „saját” tettnek, azaz az *autonóm* módon cselekvő személynek, a *felelősségnek* és a *szabadságnak* egy énidetitást biztosító történet értelmi egységében létrejövő összefüggése az, ami a klasszikus polgári regény cselekményformájának racionalista pátozát adta egy olyan korban, amikor az ember még úgy gondolhatta, hogy ura lehet mind belső, mind külső világának.

Ma már természetesen hajlamosak vagyunk azt mondani, hogy éppen az, ami a klasszikus regény hőseit olyan valószínűvé és átélhetővé tette, tudatának áttetsző volta, nem volt több epikai fikciónál. Ez a fikció elsősorban nem is abban állt, hogy a mindent tudó szerző hőse tudatának olyan zugaiba is beelátott, melyhez csak az első személynek van – jó esetben – hozzáférése. A fikció inkább abban a karteziánus filozófiával szövetséges feltételezésben rejlett, hogy ha az elbeszélő segítségével bepillantunk a hősbe, akkor ott, a hősön belül, tettei és szavai mögött fellelhetjük e tettek és szavak forrását, szerzőjét és alkotóját: a „Ki vagyok?” kérdésre adott válaszként a szuverén *cogitót*. A belső uralomnak ez a képzete Nietzsche, Freud és persze nem kevésbé Dosztojevszkij után már nehezen tartható, de a klasszikus realista regényben is csak azért válhatott átélhetővé és hitelessé, mert a belső hatalom fikciójához a külső uralomé társult: a realista regény szerzője, a hősei cogitóját is uraló supercogito egy olyan birtok-

ba vett, tagolt és rendezett világban helyezi el hősét, melyben az egymásra rétegződő élmények és idősíkok sokaságát átmetszve, minden egyetlen láncolatra, a feltartóztathatatlanul előrehaladó történetre fűződik fel.

Abból a racionalista pátoszból, mely ezt a regényformát fűtötte, mára nem sok maradt, s szétosztatásához maga Dosztojevskij is minden bizonnyal hozzájárult. És mégis: az „erkölcsi középpont” Dosztojevskijnél is a fent említett fogalmi összefüggés, az intencionális „saját” tett, a felelősség és a szabadság átértelmezett elemeiből épül fel, méghozzá egy olyan történetben, mely ugyan egész másként veti fel a kérdést, de továbbra is a „Ki vagy?”/„Ki vagyok én?” problematikája körül mozog. Erre a kérdésre azonban most már nem lehet egyértelmű választ adni a cselekménnyel vagy a hős történetével. A racionális önállítás világos öntudatára árnyék borult, szándék és tett kapcsolata kérdéssé vált: a tett mintegy kihullni látszik az intencionalitás hálójából, s jelentésében túlmutat a cogito zárt határain.

Paradox helyzettel állunk szemben, hiszen az olvasónak tulajdonképpen nemigen lehet kétsége afelől, hogy *mi* is történik: az odúlakó kegyetlenül megalázza Lizát, azt a kiszolgáltatott emberi lényt, aki egyedül fordul szeretettel feléje. Raszkolnyikov meggyilkolja az uzsorásnőt és félkegyelmű testvérét, Lizavetát. Sztavrogin meggyaláz és öngyilkosságba hajszol egy gyereklányt, és tettestárs felesége meggyilkolásában. Ivan Karamazov ugyanígy lesz tettestárs apja meggyilkolásában. Olyan tettek vagy inkább szimbolikus tömbök ezek, melyekkel kapcsolatban nem lehet kétségünk a bűnt, az erkölcsi bűntettet illetően. Mert bármennyire igaz lehet is, hogy a *vantól* nem vezet közvetlen út a *kell*hez, s tényekből nem lehet értékeket levezetni, európai-keresztény kultúránkon belül ezek a tettek egyértelműen bűnnek *számítanak*. Hasonlóan a gyermek Raszkolnyikovhoz, akinek apjával együtt végig kell néznie, hogyan veri halálra lovát a részeg paraszt, Mikolka, a normális erkölcsi érzékkel rendelkező ember itt nem egy semleges eseménysorral szembesül, amit azután majd meg kell ítélnie, hanem magával a borzalommal.

Bármennyire nyilvánvaló is azonban, hogy az odúlakó megalázta Lizát, távolról sem ugyanilyen egyértelmű, legalábbis az odúlakó feljegyzései alapján, hogy valóban ez volt a szándéka. Tudatosan cselekedett? Vagy éppenséggel „legjobb belátása” ellenére, irracionálisan, mint az akrázia annyi más esetben?³ Az odúlakóhoz visszatérünk még, így most elég talán annyit előrebocsátanunk, hogy Liza megalázásának jelentésében egyértelmű, „szimbolikus tömbje” valamiképpen mégiscsak személytelen esemény marad: az odúlakó feljegyzései alapján nem tudunk világos kapcsolatot teremteni a tett és a szándék között. És vajon olyan világos-e ez a kapcsolat Raszkolnyikov esetében? Persze hogy szándékosan öli meg az uzsorásnőt, de *saját* szándékait követi-e? Nem érti-e félre önmagát, nem valaki másnak, ti. tanulmánya hősének, annak a „különleges embernek” az akaratát követi-e, aki nem „ő maga”? Magyarán szólva: bár a tett egyértelmű, távolról sem egyértelmű a cogito és a szándék kapcsolata. Nem világos, vajon Raszkolnyikov játszik-e a „különleges ember” és a gyilkosság gondolatával, vagy inkább ez az őt megelőző és rajta túlmutató gondolat játszik övele. Vajon vágya az ő vágya, vagy – Lacannal szólva – a Másik vágya? De akkor ki is lenne az az „ő”, akivel mégiscsak játszik a gondolat? Egy meghatározatlan szándék-, motiváció- és gondolat-tömeg, melyet csak a „Raszkolnyikov” név fog véletlenszerűen össze? Dosztojevskij hőse végül is az utolsó pillanatig nem tudja elhinni, hogy a gyilkosságot végre fogja hajtani, amikor pedig a véletlenek sorozata mégis elsodorja „könyvízü” tettéig, az elme- és akaratzavar állapotában cselekszik. És Sztavrogin? Értheti-e valaki is a

regény szereplői közül ezt a figurát? Sztavrogin maga a rejtély, akinek érthetetlen viselkedésmegnyilvánulásait környezete mindújra az elmezavarra való hivatkozással igyekszik értelmezhetővé tenni. Ami pedig Ivan Karamazovot illeti, ő talán a legvilágosabb példája annak, hogy szándék és cselekvés kapcsolata nem eleve adott a dosztojevszkiji hős számára. Ivan egy másik történetet él meg, s csak a gyilkosság után érti meg, mi volt az az önmaga elől is elrejtett szándék, ami vezette, s amit a korlátolt Szmeryakov mégis világosan látott.

A dosztojevszkiji „cselekményszerkezetnek” ez természetesen nem a végpontja, hanem a fordulópontja. A tett, méghozzá egy erkölcsi büntetés, a maga szimbolikusan egyértelműségében már megtörtént, de valahogy mégis személytelen marad, vagy legalábbis viszonya az „elkövetőhöz” tisztázatlan. Ezzel veszi kezdetét az a sajátos belső történet, melynek tétje az igazság fel- és elismerése és ezzel önmagunk elérése: az én felelősségének, autonómiájának és szabadságának kiküzdése – annak a mind ez ideig homályos „valakinek” mint személynek a megszületése, aki a tett eseménye mögé állhat és vállalhatja azt. Ebből a szempontból nem véletlen, hogy a FELJEGYZÉSEK AZ EGÉRLYUKBÓL második része egy „régés-régi emléket” beszél el. A kérdés ugyanis nem az, hogy az első részben bemutatott, pontosabban szólva önmagát bemutató „szellemalak” hogyan valósítja meg vagy véti el tetteiben önmagát. Dosztojevszkij kérdése úgy szól, vajon az odúlakó képes-e szembenézni múltjának ezzel az eseményével, s azt *utólag* saját tetteként megérteni és vállalni.

Mert legyenek bármennyire is tisztázatlanok és homályosak a szándékok és az indulatok, legyen bármennyire is rejtély az ember, Dosztojevszkijnél végül mégis az *igazságról* van szó: az ember olyan feladvány önmaga számára, melyet meg kell fejtenie. Tettét, mely valahogy zavarosan és homályosan már megégett, a dosztojevszkiji hősnek vissza kell hódítania személytelenségéből. Vissza kell nyernie a Másiktól: rendőrségi vizsgálatok, a jogászai és pszichológiai értelmezések, a lehetséges tárgyiasító leírások zűrzavarából, hogy elutasítva minden oksági-determinisztikus magyarázatot, de a pszichologizáló „megértést” is, olyan tetteként értse meg, melyért felelősséggel tartozik. Mert a saját tette, és nem a világ tetszőlegesen értelmezhető eseménye. Csak e felelősség vállalásával juthat el az autonómiához, csak a bűn vállalásával a bűnhődéshez, melyből szabad személyként születhet újjá. Ennek paradoxona abban áll, hogy – megfordítva a racionalista önállítási logikáját – a felelősség vállalása *megelőzi* a szabadságot.

A FELJEGYZÉSEK esetében a fenti „képlet” arra a konkrét kérdésre fordítható le, vajon képes-e az odúlakó a II. rész énelbeszélésében olyan leírást adni a múlttól, mellyel eljut önmaga igazságához. A fenti kérdés természetesen felvet egy további is: mi az, ami eltakarja az odúlakó elől az igazságot, amitől tehát meg kellene szabadulnia. Az I. rész tanúsága szerint erre a következőképpen válaszolhatnánk: amitől az odúlakónak fel kell szabadulnia, az a cogito transzcendenciát nem ismerő, mindent magába olvasztó, magát a világ eredeteként és szerzőjeként értelmező, *narcisztikus szabadsága*.

2

Hegeltől tudjuk, hogy a „rossz eredete *általában a szabadság misztériumában rejlik*”, mert a szubjektív szabadságban jelen van annak a lehetősége, hogy a különös egyén „*az önkényt, a saját különösségét az általános fölé helyezze és cselekvéssel realizálja, azaz, hogy rossz legyen*”.⁴ Hegelnél azonban ez az elkülönböződés s vele a rossz csak „megszüntette

megőrzött” mozzanata annak a dialektikus történelmi mozgásnak, mely a szubjektív moralitástól az erkölcsiség valóságához, a kialakult polgári állam szubsztanciális rendjéhez vezet. Épp erre épül a regény hegeli koncepciója, mely szerint a „szív poézisének” egy „már prózáilag rendezett valósággal” támad konfliktusa, és e „meghasonlás megoldása vagy tragikus, vagy komikus, vagy éppenséggel olyan elintéztést nyer, hogy a közönséges világgal renddel eleinte ellenkező egyének elismerik e rend igazát és szubsztancialitását, megbékélnek viszonyával, tevékenyen beilleszkednek közébe”.⁵

Nyilvánvaló, hogy ez az út nem a Dosztojevszkij-hősök útja. Dosztojevszkij világtól tökéletesen idegen a „konkrét szabadság valósága”, azaz az olyan intézményesen és jogilag szervezett történelmi valóság, mely törvényként, szubsztanciális igazságként léphetne fel. A fiatal Lukácstól Bergyajevén át Bahtyinig megannyi Dosztojevszkij-értelmezés szerzője szögezte már le, hogy Dosztojevszkij regényeiben a történelmi-intézményi világ legfeljebb háttereként szolgál annak a „lélekvalóságnak”, melynek „nívóján a lélekről leválnak mindazok a kötöttségek, melyek őt különben társadalmi helyzetéhez, osztályához, származásához stb. kapcsolják”. Az ember számára, „ha igazán igazi ember”, itt egy út van kijelölve: „kiemelkedni minden szociális determináltságból, eljutni a konkrét lélek konkrét valóságába”.⁶

Ezért nincs helye Dosztojevszkij műveiben a humanizmus, a racionalizmus és a polgári tisztesség hagyományos képviselőinek. Ezek csak a művek peremén tűnhetnek fel, mert önállítások naiv és elbizakodott bizonyossága kizárja őket a lélekvalóság dosztojevszkiji világából. Az elkülönböződést a már prózáilag rendezett valóságtól Dosztojevszkij hőséne a végső pontig kell feszítenie, hogy előtűnjön a „szabadság misztériumában” rejlő bűn. A lélekvalósághoz a cogito narcisztikus szabadságán, a szuverén individuum és a világ közötti romantikus hasadáson keresztül visz az út. Miként Hegel, Dosztojevszkij is feltételezi tehát a hasadást, ahogy egy második lépésben feltételezi e hasadás meghaladását vagy átívelését is. S bár a meghaladást illetően Dosztojevszkij nem követi sem a hegeli etikát, sem a dialektikát, joggal mondhatjuk Ricoeurrel: „mindkét vállalkozásnak az a közös célja, hogy a jelentés eredetét egy másik középpontba helyezze, mely többé nem a reflexió közvetlen szubjektuma – a »tudat« –, az éber; saját jelenlétével elfoglalt, önmagával foglalatalkodó és önmagához kötött én”.⁷

Ami a hasadást illeti, a FELJEGYZÉSEK AZ EGÉRLYUKBÓL című kisregény majdhogynem tiszta képletnek tűnik: az odú, amibe a hős visszahúzódik, vagy amit inkább maga köré épít, első megközelítésben a világ rendjétől való elkülönböződés szimbolikus megjelenítése. Az odúlakó a szabadság szenvedélyes apostolaként szakad ki világa rendjéből, s hirdeti odújából az akarat jogát. Mert „az értelem – írja feljegyzéseiben – csak értelem, s csupán az ember értelmi képességét elégíti ki, az akarás pedig az egész élet, vagyis az egész emberi élet megnyilvánulása az értelemmel meg minden egyéb vakarózásával együtt”. (693.) A szabad akarat az a „legelőnyösebb előny”, amiért az odúlakó mindent feláldozva kilép a józan ész által már elrendezett világból: „az ember, bárki legyen is az – írja már-már himnikus hangnemben –, mindig és mindenütt úgy szeretett cselekedni, ahogy akart, nem pedig úgy, ahogy a józan ész és az előny parancsolta; akarni pedig akarhat bárki bármit tulajdon érdekei rovására is, sőt néha határozottan kell is akarnia (ez már az én eszmém). A tulajdon, önálló szabad akarata, a tulajdon szeszélye, ha az akár szörnyű is, a tulajdon fantáziája, ha néha az örületig felhevül is – mindez együttvéve az a kifejtett, az a legelőnyösebb előny, amelyet nem lehet besorolni semmilyen rubrikába, és amely miatt minduntalan pokolba repül minden rendszer és elmélet”. (691.)

Az odúlakó azért válhat tehát Dosztojevszkij hőségé, mert – miként Hegel mondaná: a modern kor képviselőjeként – a történelem determinisztikus logikájával szembezegezi a szabad akarat önkényét, és borzadva fordul el az ember „valóságos érdekeit” tudományos pontossággal feltérképezni vágyó utilitarista és vulgárszocialista elméletek ígéretétől – a „*kristálypalotától*”. Hiszen ha az ember „*csupán síp az orgonában*”, ha le kell mondania „*önálló szabad akaratáról*”, „*tulajdon szeszélyéről*, ha az akár szörnyű is”, akkor – kérdezi az odúlakó – „*vajon mi szabad marad bennem?*”.

Ám a „*tulajdon szeszélyben*” rejülő „szörnyű” nemegyszer felvillanó, elvont lehetősége ezeknek a feljegyzéseknek, hanem kibomló és egyre erősödő szólama. Az odúlakó önkénybe csapó szabadsága is úgy „működik”, mint a szociális utópia Sigaljev elméletében, aki (az ÖRDÖGÖK-ben) a „*korlátlan szabadságból*” indul ki, hogy végül a „*korlátlan zsarnoksághoz*” jusson el. Az odúlakó „*tulajdon, önálló szabad akarata*” először is potenciálisan zsarnokság mindenki mással szemben. Nem véletlen, hogy a „*határtalan büszkeségbe zárkózó*” odúlakó minden emberi kapcsolatát egyszerre jellemzi a „*gyűlölet*” és a „*megsebzett félelem*”. Bár embertársaira úgy tekint, mint „*birkákra a nyájban*”, bár lenézi valamennyit, feljegyzéseiben mégis azt írja, hogy „*együttal mintha félttem is volna tőlük. Sőt megesezt, hogy egyszer csak magam fölé helyeztem őket... De én akár lenéztem, akár magam fölé helyeztem másokat, csaknem mindenki előtt lesütöttem a szememet, akivel találkoztam. Még kíséreltet is végeztem: vajon kibírom-e ennek vagy annak a tekintetét magamon, és mindig én süttöttem le elsőnek a szememet*”. (707.)

Az odúlakó nem tud a másik szemébe nézni, mert nem tudja elviselni, hogy valaki őt megpillanthatja, hogy van olyan *másik én*, amely nem ő. És az odúlakó fél, mert nem ismer mást, mint hatalmi viszonyt. Énjének abszolút voltát tételezve kilép én és te viszonyából, s a nem énben csak önkénye tárgyát képes látni. Abban a két, már-már emberi viszonylatában, ahol legalább a másik oldalról feltűnik a szeretet lehetősége, ahol a szemek egymásba kapcsolódnak, az odúlakó csak a hatalmi párbajt érzékeli, s éppúgy megalázza Lizát, mint ifjúkora egyetlen barátját. Lizát „*már csak azért sem szerethettem meg – írja –, mert ismétlem, szeretni – ez nálam egyet jelent a zsarnokoskodással, az erkölcsi hatalmaskodással... mindig gyűlölettel kezdtem, és az erkölcsi leigázással végeztem, de aztán magam sem tudtam, mit kezdjek a leigázott alannyal*”. (781.)

Raszkolnyikov gyilkossága, Sztavrogin szadista gyermekkínzása innen nézve már csak következetes végigvitele, beteljesítése annak a bűnnek, melyet az önmaga narcisztikus szabadságát tételező cogito követ el akkor, amikor az önmagától megkülönböztetett világ egészében, a nem én uralhatatlan transzcendenciájában, csak tudata tárgyát, a „*hatalom akarásának*” manipulálható objektumait látja.

De az akarat szabadságában, az „*őrületig felhevülő*” fantázia szeszélyében rejülő „szörnyű” nem csak a kiszolgáltatottakkal szembeni zsarnokoskodásban nyilvánul meg. A következmények „szörnyűiek” az „*önálló szabad akaratra*” nézvést is, melynek útja – Sigaljevot igazolván – a korlátlan szabadságtól a teljes önfelszámoláshoz vezet. Nem véletlenül vonul végig Dosztojevszkij elbeszélésén s tér majd vissza a nagy regényekben a „*tekintet*” – Lévinasnál majd központi kategória szintjére emelkedő – motívuma. Az odúlakó nem csak a másik tekintetét képtelen elviselni. Valójában a saját arca riasztja. Mert a tekintetben feltárulkozó arc, az én-te viszonyt felkínáló személy uralhatatlan transzcendenciája kiszólítja őt a cogito fiktív önazonosságából, s azzal fenyegeti, hogy benne magában is feltárja az abszolút mást. Ezért ha nem tudja narcisztikus szabadságát a másik tekintetének kioltásával, a másik tárgyiasításával biztosítani, az odúlakó önmagát tárgyiasítja el, s veti áldozatul a másik elé. Ha nem tévedek, a hege-

li úr-szolga viszony egy sajátos, nem dialektikus változatáról van itt szó: *vagy* uralkodni, azaz a másikat tárggyá tenni, *vagy* magamat az uralomnak alávetni, azaz tárggyá lenni – elidegeníteni vagy elidegenedni. Innen az a „*tükös élvezet*”, az az „*igazi gyönyör*”, melyet a totális megszégyenülés vagy a „*lealjasodás túlságosan is éles tudata*” (675.) szerez az odúlakónak.

Miközben az odúlakó nem tudja, „*mit kezdjen a leigázott alannyal*”, ez a tekintetétől megfosztott tárgy kezdi el uralni őt. Ha valaki megpróbálná lerántani az álarcot az odúlakóról, hogy megtudja, „*Ki ő valójában*”, a személyiség kontúrjai helyett csak reflexiók és idegen szavak kavargó ködalakjára lelne. Az odúlakó nem tud „*se jó, se rossz, se aljas, se becsületes, se hős, se féreg lenni*” (672.), s már akkor is boldog lenne, ha a „*Ki vagy?*” kérdésre azt felelhetné: lajhár. Hiszen ez azt jelentené, hogy „*van mit mondani róla*” (685.). Így fordítja át az odúlakó a „*Ki vagyok én?*” kérdését a „*Mi vagyok én?*” kérdésébe. Ezzel előtűnik az odú másik jelentése: ami kezdetben a világ rendjétől való elkülönböződés szimbolikus megjelenítésének, a *cogito házának* tűnt, az most a *Másik házaként* lép elénk. Minél inkább visszavonul a hős önmagába, narcisztikus szabadsága odújába, annál inkább ki van szolgáltatva a Másik ellenőrizetlen törekvéseinek: bármilyen elismerés olthatatlan vágyának. Mert vágya, mondhatnánk Lacannal, a „*Másik vágya*”.

Az odú ily módon az idegen vágyak és idegen szavak metszéspontja. Az odúlakó monologizál, de monológja folyamatos vita a Másikkal, „*Önökkel*”, akiknek szavait megidézi. Éppen ezért gondolom azt, hogy Bahtyin, aki egyébként pontosan látja, Dosztojevszkij világában az én csak a másik én, a te vonatkozásában tárhatja fel igazi valóját, ezen a ponton félreérti a FELJEGYZÉSEK poétikáját. Az odúlakó szava kétségkívül meghasadt, de *skizoid*, és nem *dialogikus* szó – nem egyenjogú és teljes értékű tudatok dialógusa. A dialógus, a transzcendálás vállalása helyett az odúlakó lehetséges vitapartnereit saját tudatába oldja, azaz éppenséggel kiterjeszti a cogitót. Szavaikat saját öntudatának tárgyaként ő maga vetíti ki, és ő maga zárja le: „*önöknek ezeket a szavait – írja – természetesen én magam most találtam ki. Ez is az egérlyuk terméke. Én ott negyven éven át figyeltem az egérlyukon át az önök szavaira. Én magam találtam ki őket, mert csakis ezt találhattam ki. Nem csoda, hogy az agyamba vésődtek, és irodalmi formát öltöttek...*” (703.)

A cogitónak ez a kiterjesztése természetlen hatalomhoz vezet. A szabad akarat megszállott apostola egyszerűen nem tud akarni, mert nem tudja, mit is akarjon akarni, s akarja-e azt, amit akar – így végül feloldódik a reflexiók végtelen tengerében. Az odúlakó átlát a maga teremtette tárgyak világán, de csak a semmit pillantja meg mögötte: minden érték esetlegességét, minden akarat hiábavalóságát, hisz lehetne minden másként is. „*Okossága*” így tehertétellé válik: „*Ismétlem – írja az odúlakó –, nyomatekosen ismétlem: minden természetes és cselekvő ember éppen azért cselekvő, mert buta és korlátolt... korlátoltságuk következtében a legkövetlenebb, másodlagos okokat elsődlegesnek tartják, ily módon másoknál hamarabb és könnyebben meggyőződnek arról, hogy vitathatatlan alapot találtak cselekvésükhöz, és ebben meg is nyugszanak... De hogyan nyugtassam meg magam például én? Hol vannak az én elsődleges okaim, amelyekre támaszkodhatok? Hol vannak az alapok? Honnan vegyem én azokat? Én állandóan gyakorlom magam a gondolkozásban, következképpén nálam minden elsődleges ok nyomban maga után von egy másik, még elsődlesebb okot, és így megy a végtelenségig.*” (684.)

Úgy tűnik tehát, hogy Dosztojevszkij a „*hatalom akarásában*” és a „*nihilizmusban*” egyazon gombolyag két végét látta meg. Az akaratszabadság megszállottja, Nietzsche „*szuverén individuum, aki csak önmagához hasonlít... az autonóm, erkölcsök feletti individuum*”⁷⁸

egyszer csak „*az életöröm és erő híján szükkölködő »kritikusnak«, az alexandriai embernek*” a hangján szólal meg, „*aki végső soron könyvtáros és korrektor, és a könyvekből felszálló portól meg a sajtóhibáktól nyomorultul megvakul*”.⁹ Az odúlakóban sokan látták, méghozzá teljes joggal, Nietzsche Übermenschének előképét. Am ugyanaz az odúlakó Dosztojevszkijnél a saját létezése következményeitől megrettent, a Másik vágyának alávetett „*szókratészi ember*” tehetetlen csalódottságával is szól: „*Ha könyvek nélkül magunkra hagyunk bennünket – írja –, mindjárt zavarba esünk, eltévedünk: nem tudjuk, mihez tartjuk magunkat, hová pártoljunk, mit szeressünk, mit gyűlöljünk, mit tiszteljünk, mit nézzünk le... Mindnyájan halvaszületettek vagyunk, sőt már régóta nem élő apáktól születünk.*” (785.)

3

„*A dolog úgy áll – idézem Dosztojevszkijnek A SZELÍD TEREPTÉS című elbeszéléshez írott megjegyzését –, hogy ez a történet valójában nem is elbeszélés, nem is napló. Képzelnék el egy férjet, akinek a felesége néhány órával ezelőtt öngyilkosságot követett el: kiugrott az ablakon, s most ott fekszik kiterítve az asztalon. A férj mélységesen meg van döbbenve, és még nem sikerült összeszednie gondolatait. Járkál a szobában, és igyekszik valamiképpen megérteni a történetet, »pontosan rendezni gondolatait«. Ráadásul képzeldő, hipochondriás ember, az a fajta, aki magamagával szokott beszélgetni. Most is ezt teszi, magának beszéli el és próbálja megvilágítani az esetet... Ha egy gyorsíró végighallgatja és minden szavát lejegyzi, az elbeszélés nyilván darabosabb és kidolgozatlanabb lett volna, mint az én előadásomban, de lélektani felépítése, azt hiszem, ugyanaz marad. Nos, éppen ez a feltételezés, hogy egy gyorsíró az elmondottakat híven lejegyezte (én pedig a leírtakat feldolgoztam), éppen ez az, amit az elbeszélésben fantasztikusnak nevezek.*”¹⁰

A „*fantasztikus elbeszélésnek*” ugyanezt a módszert alkalmazza Dosztojevszkij már a FELJEGYZÉSEK esetében is, azzal a különbséggel, hogy a „*gyorsíró*” itt jelen van, méghozzá az odúlakó személyében. Az odúlakó úgy ír, mintha éppen – folyamatos jelenben – gondolkodna, és úgy gondolkodik, mint „*az a fajta, aki magával szokott beszélgetni*”. Szemben az autonóm monológ Dujardinnél és Joyce-nál kialakuló formájával,¹¹ ez az eljárás sajátos stilizációt eredményez ugyan, de nem hoz létre önálló narrációs szintet. Míg a klasszikus regényben alkalmazott énelbeszélés során az első személyű narrátor úgy viszonyul saját múltbeli, elbeszéltnél énjéhez, ahogy a harmadik személyben írott regény mindent tudó narrátora viszonyul hőséhez, a FELJEGYZÉSEK I. részében a feljegyzés és a gondolati monológ ideje egybeesik, mint ahogy egybeesik a feljegyző és a monologizáló én is. *Következésképpen megszűnik a narráció elkülönült szintje, s vele együtt a szerző is, mint végső vonatkozási pont.*

Ami ily módon létrejön, az nem a teljes értékű és egyenrangú tudatok dialógusa – nem a dialogikus, hanem a Másik vágyával terhelt, skizoid szó. Egyáltalában nem véletlen, hogy a mintegy a semmiből (vagy egy „rossz végtelenből”) induló szöveg olvasója nem igazán tudja kezdetben eldönteni, ki beszél itt, kihez beszél, és aki beszél (ír), az mond-e egyáltalában valamit. Az odúlakó állítja, hogy amit nekünk (önöknek) mond (ír), azt nem nekünk mondja, s hogy a szöveg, amit épp olvasunk, soha nem fog a kezünkbe jutni. És miközben minduntalan hangoztatja, hogy „*a tudat túltengése – betegség*”, mi több, „*bármely tudat is betegség*” (674.), folyamatosan gyakorolja az ön-reflexió ironikus képességét. Egy végtelen okoskodásba bonyolódva saját múltja új és új megfogalmazásait adja, önértelmezését visszavonja, átalakítja, majd újból megerő-

síti, hogy az I. rész utolsó fejezetében végül egész addigi okoskodását visszavonja: „*De esküszöm uraim [írja], hogy egy árva szót sem hiszek el abból, amit eddig összefirkáltam, egyetlenegy se! Vágyis hát [fordít ismét a dolgon] talán elhiszek egyet-mást, de ugyanabban a percben – nem tudom, miért – azt érzem, gyanítom, hogy úgy hazudok, mintha könyvből olvasnám.*” (702.)

Erre utalhatott Fehér Ferenc azzal, hogy az I. részben nincs semmiféle „objektív”, művön belüli kritériumunk az ítéletalkotáshoz. Én ezt most inkább úgy fogalmaznám újra, hogy a szupercogito, azaz a „szerző halálával” (Barthes) összeomlik a cogito is. Az odúlakó absztrakt, narcisztikus szabadsága, ahelyett, hogy biztosítaná az identitását, elzárja a hozzá vezető utat.

Mindezek után a klasszikus énelbeszéshez közelítő II. rész mintha visszalépést jelentene, legalábbis a regényműfaj alakulásának tendenciáit tekintve. A műfaj „fejlődése” ugyanis a XIX. század vége óta kétségkívül a narráció kiiktatása vagy fellazítása, a „szerző halála” irányába tart. Ahogy Schopenhauer előre jelzi a modern regény alakulását: „*Minél inkább a belső és minél kevésbé a külső életet ábrázolja a regény, annál magasabb rendű és nemesebb a célja... A művészet a legkevesebb külső mozgással elért legnagyobb belső mozgásban áll; mivel a belső élet érdeklődésünk tárgya.*”¹² Dosztojevszkij azonban, bármennyire a lélekvalóság irányába tart is, nem éri be a világtól elkülönöződött cogito belső mozgásával. Mert a „konkrét lélek konkrét valósága” nem a cogito bensőségében táruul fel. A II. részben a narcisztikus szabadságtól való felszabadulás – sikertelen – útjára küldve hőseit, Dosztojevszkij visszahódítja a narráció és a cselekmény, a felelős tett és a szabadság klasszikus-humanista elemeit, ám mindeközben radikálisan át is értelmezi őket.

Mint már jeleztem, a klasszikus énelbeszés narrátora alkalomadtán éppolyan mindent tudó viszonyban áll első személyű hőseivel, mint a harmadik személyű hős narrátora. Az elbeszélő én kialakult, lezárt énként emlékszik vissza elbeszélte énjére, s a mából világítja meg, értelmezi és magyarázza egykori szavait, érzelmeit és tetteit. A narráció az elbeszélte és az elbeszélő én perspektívájának és idősíkjának váltogatásával, egy időtengelyen történő szabad közlekedéssel valósul meg, s az elbeszélő ennek valóban „mindent tudást”, de legalábbis kognitív kiváltságot biztosít, hogy ő – szemben elbeszélte énjével – tudja már, mi történt az időben. Magabiztosan indulhat az eltűnt idő nyomába, hogy az életút teljességének birtokában feltárja azt, ami a tapasztalás pillanatában rejtve maradt.

Ez a narratív szituáció és ez a szereposztás az odúlakó esetében azonban nincs jelen. Nem csak arról van szó, hogy az elbeszélő és az elbeszélte én mindvégig egymásba fonódik. Sőt: épp az lenne a feladat, hogy a pszichoanalízis eljárását megelőlegezve, az odúlakó a narráció jelen idejében létrehozza azt az elbeszélő ént, aki végre képes lenne elszakadni az elbeszélte éntől: a Másik által uralt odú lakójától. Lehet-e „*legalább maga előtt teljesen őszinte az ember, be meri-e vallani a teljes igazságot*”. (704.) Ezzel a kérdéssel indítja el az odúlakó a II. rész elbeszélését. Nem pusztán egy vallomásról lesz tehát szó, hanem sokkalta inkább arról a kérdésről, vajon képes vagyok-e a valómásra. Vajon képes leszek-e egyáltalában megnyitni azt az utat az időben, melyen a klasszikus regény fikciója szerint a narratív én olyan szabadon közlekedik.

Maga az elbeszélte történet Lizával közhelyszerű, banális. Hogy mi történt „valójában”, az a kívülálló olvasó számára világos – „szimbolikus tömb”. De az igazi dráma nem is itt zajlik, hanem a megszüntetve megőrzött narráció szintjén. Drámaivá válik

a narráció kérdése, mert a bűn vállalásának kérdéseként etikai kérdéssé lesz: képes-e a cogito a Másik anonim, kontrollálhatatlan hatalma helyén a „konkrét lélek konkrét valóságát”, a transzcendens te „*etikai ellenállását*” (Lévinas) felfedezni. Mert csak ez a felfedezés, csak a te elismerése mozdíthatja ki az elbeszélő ént az elbeszélttel való összefonódottságából, s vezetheti el ahhoz a *heteronómiás szabadsághoz*, mely nem a cogito önállításából, hanem a transzcendens te-re adott felel-etből, a felel-össégből születik.

A bűn vállalása ezért Dosztojevszkijnél nem komor és önpusztító esemény, nem a bensővé tett társadalmi tekintély agressziója az én ellen, hanem éppenséggel felszabadulás e külső tekintély, a Másik nyomása alól: az én megszületésének feltétele. Vég-ső és igazi aktusa az önfeltárulkozás nyilvánossága, a nyitottá válás. Raszkolnyikov akkor vállalja bűnét, amikor elismeri, hogy „*Mi vagyunk*”, amikor mindenki előtt leborul a földre. És még inkább akkor, amikor a száműzetésben eltöltött hosszú időszak konok hallgatása után – a regény, sőt az epilógus végén – egyszer csak *megszólal*, és társai felelnek neki.

A bűnhődés a „*jótól való szorongás*” démonikusságától, a cogito zárkózottságától szabadítja meg Dosztojevszkij hőseit, mert a „*szabadság – hadd idézzük most Kierkegaard-t – mindig kommunikatív (különösen, ha figyelembe vesszük a szó vallásos jelentését), a szabadságnélküliség viszont egyre zárkózottabb, és nem törekszik kommunikációra*”.¹³ Dosztojevszkij valamennyi bűnösét joggal nevezhetjük zárkózottnak. A FELJEGYZÉSEK AZ EGÉR-LYUKBÓL kommunikációra és szeretetre képtelen hőse az odúba zárkózik. Ugyanez a zárkózottság és démoni szorongás jellemzi Raszkolnyikot, aki imádott anyjával és hűgával sem tud őszinte szót váltani, ez jellemzi Szvidrigajlovot vagy a megközelíthetetlen Sztavrogint, Ivan Karamazovot pedig Aljosa jellemzi úgy, hogy bátyja „*mindig hallgat*”.

Nem téveszthet már meg minket, hogy a FELJEGYZÉSEK AZ EGÉR-LYUKBÓL-t olvasva az odúlakó önvallomását, „megnyilatkozását” olvassuk. Hiszen amit olvasunk, az valójában a zárkózottság hallhatóvá tételének egyetlen módja: egy *monológ*. A monológ pedig a zárkózott „*beszédmódja; ezért mondják a zárkózott jellemzésére, hogy magában beszél*”.¹⁴ És itt érdemes felfigyelni arra, hogy Raszkolnyikov is egy jogi tanulmányban tárja fel eszméjét, Ivan Karamazov a Nagy Inkvizítorról szóló elbeszélésében, s Sztavrogin gyónása is írott szöveg, azaz „*halott beszéd*”, mely feltámadásra vár a „*teljes értékű tudatok*” nyílt dialógusában.

Mert csak a szó, én és te dialogikus szava az, ami „*a zárkózottság üres absztrakciójából fölszabadít*”.¹⁵ A „*megnyilvánulás – mondja Kierkegaard – itt a jót jelenti, hisz a megnyilvánulás a megváltás első megközelítése. Egy régi bölcsesség ezért azt tartja, hogy ha ki merjük mondani a szót, szertefoszlik a varázslat*”.¹⁶ A szóval, amit az én a másik énnek mond, a szó kimondásával, amivel elismeri, hogy „te vagy”, az én lemond különösségének korlátlan, narcisztikus szabadságáról, és magára vállalja azt a felelősséget, ami minden szó kölcsönösségéből rá háramlik.

Az elkülönöződéstől a nyitottsághoz és a kommunikációhoz, a narcisztikus szabadságtól a heteronómiás szabadsághoz tartó út felvázolásával olyan sémához jutottunk, mely igen hasonlatos a szabadság hegeli dialektikájához, azzal a nem csekély különbséggel azonban, hogy a dialektika helyén Dosztojevszkijnél az „ugrás”, a végső soron mindig váratlan megigazulás pillanata áll.

Más kérdés, vajon sikerült-e, sikerülhetett-e Dosztojevszkijnek, miután elvezette hőseit a „*lélekvalóság*” küszöbéig, „*ábrázolnia*” is a lélekvalóságot.

Jegyzetek

1. Vö. Lev Sesztov: DOSZTOJEVSZKIJ I NITSE. FILOSZOFIJA TRAGEGII. Sz. Peterburg, 1903. 54.
2. Fehér Ferenc: AZ ANTINÓMIÁK KÖLTŐJE. DOSZTOJEVSZKIJ ÉS AZ INDIVIDUUM VÁLSÁGA. Magvető, 1972. 85–86.
3. Például akkor, amikor elhatározza, hogy nem megy el a Zverkov tiszteletére rendezett búcsúvacsorára: „Magától értetődik, nem szabad elmenni; természetesen köpnöm kell az egészre. Hát köteleztem én magam, vagy mi?... De hát éppen azért dühöngtem én, mert biztosan tudtam, hogy elmegyek, csak azért is elmegyek; éspedig minél tapintatlanabb, illetlenebb az, hogy odamegyek, annál inkább megyek.” (727.) Ugyanilyen irracionálisan, tudniillik saját legjobb belátása ellenére cselekszik, amikor nem hagyja ott a vacsorát, bár arra a következtetésre jut, hogy mindjárt, „ebben a pillanatban fel kell állni az asztal mellől, fogni a kalapomat, és egyetlen szó nélkül, könnyedén elmenni... Természetesen maradtam”. (736.) A FELJEGYZÉSEK AZ EGÉRLYUKBÓL című kisregényt DOSZTOJEVSZKIJ MŰVEI. KISREGÉNYEK ÉS ELBESZÉLÉSEK. Magyar Helikon, 1973. I. k. alapján idézem.
4. Hegel: A JOGFILOZÓFIA ALAPVONALAI. Akadémiai, 1983. 156.
5. Hegel: ESZTÉTIKA. (Rövidített kiadás.) Gondolat, 1974. 378.
6. Lukács: BALÁZS BÉLA: HALÁLOS FIATALSÁG. In: IFJÚKORI MŰVEK. Magvető, 1977. 684., ill. 686.
7. Paul Ricoeur: DIE INTERPRETATION. EIN VERSUCH ÜBER FREUD. Suhrkamp, 1969. 68. Ricoeur természetesen nem Dosztojevszkijről és Hegelről, hanem a szimbólum hermeneutikájának két lehetséges irányáról szól. Ám ha a „jelentés egybegyűjtésének” Hegel az egyik reprezentatív alakja, a „kétely hermeneutikája” kapcsán Nietzsche, Freud és Marx mellett Dosztojevszkij is joggal megemlíthető.
8. Nietzsche: ZUR GENEALOGIE DER MORAL. Ph. Reclam, Stuttgart, 1988. 48.
9. Nietzsche: A TRAGÉDIA SZÜLETÉSE, AVAGY GÖRÖGSÉG ÉS PESSZIMIZMUS. Európa, 1986. 153.
10. DOSZTOJEVSZKIJ MŰVEI. KISREGÉNYEK ÉS ELBESZÉLÉSEK. Magyar Helikon, 1973. II. k. 670–671.
11. Az autonóm monológot, valamint az énelbeszélés különböző formáit illetően vö. Dorrit Cohn „ÁTTETSZŐ TUDATOK” c. írását. In: Thomka Beáta (szerk.): AZ IRODALOM ELMÉLETE II. Jelenkor–JPTE, 1996. 81–193.
12. SÄMTLICHE WERKE. (Szerk. Arthur Hübscher.) Wiesbaden, 1947. VI/2. 468–469.
13. Søren Kierkegaard: A SZORONGÁS FOGALMA. Göncöl, 1993. 145.
14. Uo. 150.
15. Uo. 146.
16. Uo. 149.

Darányi Sándor

AKARTUK EZT A LUTRIT

Sajnálom, hogy hangosan gondolkodtam.
Sajnálom, hogy sajnálom. Gondolkoztam
Rajta, és röstellem: így beléd estem,
Mint egy kaszába, légybe a levesben –
Miket beszélek – ó, hiszen tudod.
Te túléled. Én belepusztulok.

A kettő bennem hol vonz, hol taszít,
Sáncol, pörög, sarkít és változik?
Holnapra próbálják meg talpra állni?
Holnaptól úgyis kezdhetsz egybelátni?
Nem érdemlem meg a kíváncsiságod.
Ja, és gyűjtöm a töltőtollakat.

Keresem a viszonyítási pontot,
A Bergman-filmeket,
Hátha elárulják, régi dalok,
Milyenek az itteni emberek.
Ne nézz. Pillád ne simogassa arcom.
És ne lásd, milyen szétesett.

Ne jöjj közel. Ne láss ilyen hasadtan.
Hadd hidd: ki voltam, leszek, mert vagyok.
Egyszerű minden, épp csak bonyolult.
S még nem igaz attól, hogy nem hagyod.
Álom a tervrajz, mely hozzád terelt,
Élettől életig? Honnan tudod,
Hogy én voltam az igazi? De hát
Akartuk ezt a lutrit mind a ketten,
Ezért születnél. És ezért születtem.

SZABÁLYTALAN (PISZE) SZONETT

A gondolatból szó lesz, tett belőle,
Szokás a tetteből, jellem a szokásból.
Nincs mentség arra, ami meg se történt,
Csak képzeletben folyton, ám ruhástól...
Nem tudom, mire jók a szép szavak,
S kik játékosak, miért játszanak,
Mert a ponty se örül, mikor a tóból
Felvetődik, fulladva darakórtól!
Csak annyit tudok: kellene a béke,
De bicskám rég beletört az egészbe:
Sorsunk előtör, rombol és tarol.
Te benne vagy. Én mindenütt sehol.

Győri László

A NÉPBIZTOS DÉLUTÁNJA

– Hé, polgártárs, mikor indulunk végre? – kiáltott le a vonatablakból egy félrecsapott simléderes sapkát viselő, véreres, kissé feldagadt arcú jó negyvenes férfi. A polgártárs, a szerelvény oldalánál álldogáló kalauz, aki éppen az imént változtatta magát álldogáló kalauzzá, mert ez idáig fel-alá járkált, elfojtotta mérgét, s olyan kimérten válaszolt, ahogy csak kitelt tőle: – Majd, ha itt lesz az ideje! – Igyon egyet, hé! – nyújtott le egy gyanús tisztaságú palackot a simléderes utas. – Ez azonban már túlhatolt minden határon, a kalauz összevont szemöldökkel végigmérte a bizalmaskodót, s hátat fordított neki. A mozdonyvezető, akit a kalauz ebben a pillanatban ily módon, a vonatnak háttal nem láthatott, olyan messzire dugta ki a fejét, amennyire csak kitelt tőle, amitől azonban semmi sem változott. A mozdony türelmesen dohogott, pissegett, fújtatott, ki-kicsapta a gőzt, lábszáron kapott egy-egy utast, aki behomorította a hátát, mintha ott érte volna a csapás, megdermedt, aztán a következő pillanatban előrelődült, s hátranézett, mintha nem hinné el, hogy ilyesmi megtörténhet vele. Nemcsak a mozdony ablakán, végig majd' mindegyiken fűrtökben lógtak ki a simléderes, kendős, a hajadonfőtt fejek, csak egy henteskének kellett volna végigsuhintania rajtuk, s máris egy adag bűnös, egy adag ártatlan, de holnapra bűnös élete ért volna véget, hiszen manapság egyre többen szegülnek szembe a proletárhatalommal, az ember nem is érti, vannak polgártársak, akik megbotlanak a pártban, ahelyett, hogy fölemelnék a lábukat a küszöb előtt, s még olyanok is, akik egyben-másban illetlenül gondolnak Sztálin elvtársra. Az emberfők vonala ki-be hullámzott, az egyik helyen behorpadt, eltűnt a szerelvény síkja mögött, a másik helyen kitolult, ami hagyján, de egyre nagyobb hangzavarral járt együtt. A Moszkvába induló menetrend szerinti vonat, mondhatni, egy helyben toporgott; már félórája ki kellett volna húznia a csarnok alól, s még most sem fordultak meg a kerekei, a sínre támaszkodtak, s nyomták, nyomták, mintha a földre akarnák süllyeszteni. Félórája? Már újabb félóra is eltelt, s Anatolij Kutyepov elvtárs, a Malaja Visera-i pártbizottság titkára egyre elmélyültebben betűzte a Pravda aznapi, június 29-i számát, mintha abból szeretne volna kideríteni a késedelem okát. A fülkében mindenkiről csurgott a verejték, főleg Kutyepovról, aki nehéz nap elé fog nézni holnap reggel: számot kell adnia, miért Irina Kutyepova a 2. számú általános iskola igazgatónöje még most is, holott Ligijja Kuznyecova, Szerebrajkov elvtárs nőcikéje, joggal elvárható, hogy végre elfoglalja az igazgatói széket, hiszen Irina köztudottan züllött személy, arról a lényeges mellékkörülményről nem is beszélve, hogy évek óta nem szerzi meg a pedagógiaoklevelet, s nem is fogja, mert olyan buta, mint az ágyláb: tompa és dohos. A Pravda harmadik oldalán azt olvasta, hogy Kijevben ötévi kényszer-munkára ítélték egy bizonyos Mihail Tupoljevot, de hogy miért, sohasem fogjuk megtudni, Kutyepov ugyanis ennél a szónál észvesztve odahagyta a mondatot, már ennyi is elég volt neki ahhoz, hogy felnyögjön, és elöntse a keserűség. Talán ő volt az egyetlen, aki nem bánta, hogy a szerelvény még mindig késlekedik elindulni. A hangszóró elnémult, utoljára jó negyvenöt perce szórt ki recsegő, szilánkokra törő hangokat a csarnok belsejébe. Helyette a tömeg kezdett el sisteregni, egyre jobban zúgott, morajlott, ami nem jelentett mást, mint egyre növekvő elégedetlenséget. Az állomásfőnök a

kezét tördelte, sóhajtozott, kész szabotázs, gondolta, Úristen, mi lesz ebből. Szabotázs?! Az bizony, szabotázs! – mondta neki egy arctalan alak valami pince mélyén, hiába igyekezett eltüntetni. Mindjárt felrobban a csarnok, úgy hánykolódik, dübörög a sűrűsödő tömeg; a dörrenés előtti pillanatban hirtelen mintha elhalkult volna minden. A különleges várócsarnokból, amely a különleges vendégeknek járt ki, egy karcú nőalak villámlott elő, fehér és légies; kifutott, mintha fogócskázott volna valakivel, jobban mondva, futott volna ki, kacagott, jobban mondva kaccintott, kaccantott, bugyborékkolt, hosszabb kacarászásra azonban nem telt tőle, mert valaki elkapta, visszavonta; ruhája eleje, közepe kiszaladt az ajtón, a hátsó redőknek, fodroknak azonban nem sikerült, odabent ragadtak, egy kéz visszarántotta az öltözetet, a mozdulat megszakadt, s a ruházattal együtt a nő, a kacagó ajak is megszakadt, eltűnt a különleges váróterem ajtaja mögött. Függyöny csapódott, s a szemközti vonat ablakában egy diáklány keze fejével megdörzsölte a szemét, hogy nem álmodta-e az egészet. Bizony nem. Rozenel elvtársnő, Lunacsarszkij elvtárs hitvese, a csintalan színésznő, valóban ki akart iramodni a váróteremből, annyira nekilódította egy egészséges ötlet, amely azt sugallta neki, hogy nevessen, nevessen és újra csak nevessen, és futkározzon egy rövidet, egy hosszút, mint egy balett-táncos, lábujjhegyen, kézujjhegyét is függőlegesen kifeszítve. Egy pohárkával többet ivott a kelleténél. Kaviárt is csipegetett, cseresznyét is eszegetett, süteményt, fagylaltot is habzsolt, de mindenkifölött eggyel több pohárka szélét nyalintotta meg a nyelvcskájével; kettővel, hárommal is több üvegcsé villant meg a kezében, mint amennyi illendő lett volna, főleg ebben az órában, a teremtett világnak ezen a helyszínén. Ezt a helyszínt nem a proletárhatalom teremtette, ezen a helyszínen még a cár, a cárkisasszonyok, a cárevicsek is pompáztak, különösen csiklandó volt tehát ezen a helyszínen elomolni kissé. Dubinnyik elvtárs, a leningrádi, a vendéglátó, ugyan már szorongani kezdett, izzadt a tenyere, gyűrögette, zsebkendőjét vett elő, megtörülte a homlokát, sőt a tarkóját is, amelyre sűrű, fekete haj borult, a haja szárnya vége, s alóla verejték csörgedezett. Titkára, Siglov, a füléhez hajolt, már nem először, és ő aggodalmaskodva megismételtette, amit az imént suttogott. – Tehát mindennek vége – lógatta le a fejét, s kinyúlt a feje alól, hogy magához kaparintsa az első elkeseredést. Először szívből, jó ízűn ivott, amikor viszont a Vendég elforgott tőle, ahogy a ringliszál külső láncain csüngőt elröpíti a centrifugális erő a belső láncpáron kerengőtől, s a rövidebb pályán úszó lassan magára marad, Dubinnyik, a lomha föld is árnyékba borult, a Hold, a fényes Hold, a Vendég, már messze járt, éppen Siglovra kacsintott, hangosan, szinte csengett a lecsappanó szemhéj. Siglov kellemetlenül érezte magát, elvégre neki is felelnie kell mindenért: a jó is, a rossz is a vállára telepszik, a jó emeli, a rossz lenyomja, de úgy, hogy ma este már haza se jut, még ma délután olyan súlyok neheznek rá; jobb is elernyeszteni az elmét, az agyvelőt, amely a képzeletet mozgásba hozza, jobb, ha semmi se mozog, most már nagyon is ajánlatos a képzelgést – amikor nem veszi észre senki – egyszerűen eltaposni. A Vendég ismét kacsint, de már nem Siglovra, úgy siklik ide-oda, mint a csészében a meggybefőtt. Dubinnyik a feje alól ismét kinyújtotta a kezét, s már a harmadik elkeseredést hajtotta föl egyhúztomra. Az elkeseredésnek vodkaíze volt, egyre jobban elterült a homloka meg a tarkója közötti térségben, koponyája belsejében kinyitott egy piros vászonból való napozóágyat, s hanyatt vetette magát benne. – Na, ma egész délután napozunk – gondolta Dubinnyik –, csak ne lennének olyan hidegek az esték ilyenkor júniusban.

De még nem esteledett. Az állomásfőnök már az órára sem nézett, mutatóujjával kopogtatta a másodperceket, abba hagyta, hátha akkor nem fognak múlni olyan kérlel-

hetetlenül. A telefon ismét megcsördült, reszketve füléhez emelte: – Igen – nyögte ki nagy sokára. – Igen. – A székbe roskadt, s odaintette az ügyeletes tisztet. A tiszt szét-tártá a karját. Volt is miért: a tömeg, amelynek hullámaiban csücskös sapkás, vörös csil-lagos, matrózblúzos józanok, részegesek emelkedtek föl-alá, újra forradalmat akart. A vonatok megroggyanva kushadtak az üvegtető alatt, amely a Vendéget vitte volna, a váróteremmel szemközt állt, félkörben feltűzött szuronnal újabb és újabb katonák tartották tisztán a luxusvagon előtti teret; a váróterem ajtajától egészen a lépcsőig vö-rös kókuszdió szőnyeg vezetett. Dubinnyik végig szerette volna hányni, szőnyegben szerette volna végighányni, hosszú, vastag szőnyeget szeretett volna a szőnyegre oká-dni, érezte, végére jár az elkeseredéseknek, még egy elkeseredés, és akkor már szőnye-get sem szeretne a kókuszdióra teríteni. A Vendég ismét kacsintott a csíptető alatt, Siglov – most már – bátran, felhőtlenül, minden teketória nélkül úgy visszakacsintott, hogy a Vendég egyszerre csak visszahőkölt. – Cicám! – kiáltotta volna, ám alig jött ki hang a torkán. – Bársony és rongyfoszlányok! Natasa, tiéd a főszerep. Elvtársak! – csap-ta össze a bokáját. – Alázatosan kérlek benneteket, kedves elvtársaim! Drága Sztálin elvtárs! – fordult a kép felé, amelyen bajusz kunkorodott alá. – Alázatosan kérlek, ol-vasd el a színdarabomat, ha lesz egy kis szabad idő! Pezsgőt, elvtársak! Sztálin elvtárs egészségre! Kérlek téged, szakíts egy kis időt egy kis bizalmas beszélgetésre, négy-szemközt, csak veled! Ezennel átadom a székét, nem vagyok népbiztos! A párt tudja, mit cselekszik, csak arra kérlek, Jozsif Visszarionovics, ne olyan durván, úgy, hogy a méltóságomat megőrizhessem, drága Sztálin elvtárs! Drága Natasa, szeretlek! Natal-ja Rozenel polgártárs, te játszod el a Bársony és rongyfoszlányokat! Tudom, hogy hi-bát követek el, pezsgőzöm, vodkázgatók, kacsingatok, a vonat meg áll. De miért? Én nem tehetek róla, egy Trockij van bennem. Trockij, kifelé! Indulunk!

Dubinnyik szinte el sem hitte, hogy a tizennégy harmincötös moszkvai expressz tizen-öt huszonhétkor elvitte a népbiztost. Koponyájában összecukta a napozóágyat, autó-ba hajította magát, csak úgy zökkent a rugózat, s röpült, röpült a KGB, az állambiz-tonsági szolgálat épülete felé. Amikor odaért, rákacsintott az örre, aki ettől zavarba esett, s hanyatt-homlok széttártá az ajtót. – Komarov!! – ordított be a folyosóra. – Ko-marov, hé, merre bujkálsz?!

Miklya Zsolt

NÁJLON ALATT

Felforr a befőtt, színe bíbor arannyal
 Megfesti a nyúló nájl-on-egyet,
 Édes szirupot cseperészget a hajnal,
 Így vonzza magához a drága legyet.
 De látod amottan a kamra sötétét?
 Majd rémöle felkel, s elnyeli mind,
 Mit fáradt hát teve el, s vele hétrét
 Úgy görnyede bent, mint kornyada kint.

Nem baj, jön a tél, sara fagyni ha készül,
Órizve a múltó lábnyomokat,
Téged kívánlak csak menedékül,
Kuporogva a zörgő nájlón alatt.
Ám buggyan a lé, belereszket a régi
Tartósítószer nélküli lét,
És erjedt szesz veti szét, ami védi,
Görnyedt háttal törölöd fel a lét.

HÉT ANGYALUJJ

Egy angyalujj, nem érti senki,
Palotám falán verset ír,
És ritmusát, a mérhetetlent
Beissza majd a fal-papír.

Egy vén bolond, a hajthatatlan,
Sapkája bojtját pörgeti,
S hogy nem csörög, és hangja sincsen,
Szálanként mind kitépkedi.

Egy szobalány ábrándos arccal
A porcelánról port töröl,
És visszatér az olthatatlan,
Táncol a polc a por körül.

Egy bús király, fiával éppen
Márványabláján sakkozik,
Már nem lehet legyőzhetetlen,
Sakkra matt nem következik.

Egy hős fiú, bár érthetetlen,
Elindul tenger jel közül,
És nem talál zsebébe' többet,
Mint foltra foltot eszközül.

Egy asszony néz a vár fokáról
A tartományban szerteszt,
És tudja bár, hogy tarthatatlan,
Nem veszi sokáig esztét.

Egy angyaltoll, kitéphetetlen,
Az asztalodra, nézd, lehull.
És nem tudod, hogy írni fogsz, vagy
Hallgatni csak, de angyalul.

Pallag Zoltán

DUNA

Egészen közel, a parttól mintegy ötszáz méterre lakom,
ahol egykor az avarok népe is, kikről egészen
a kilencszázhatvanas évekig nem hitték el,
hogy házakban éltek, hiszen vadak voltak,
és a vadaknak nem voltak házaik,
és féltek tőlük még a langobardok is,
pedig a gepidák ellen jó szövetségeseik voltak.
Éppen itt, ahol most lakom, a parttól ötszáz méterre,
a hatvanas években itt ásták ki az archeológusok
az avarok első házeit, vagyis azóta, és innen
ismeri a tudomány egy másik oldaláról
ezt a nomád népet, kik senkinek sem kegyelmeztek,
így a gepidáknak sem, ezért a gepidák éppúgy „eltűntek”,
mint az avarok, kiknek sem nemzetségük, sem ivadékuk nincsen”,
ahogy a krónikás feljegyezte, én pedig most a várost jegyzem fel
itt, amely ugyanúgy el fog tűnni, ahogy az avarok házai,
vagy ahogy a szír íjászok tűntek el Intercisából,
ahogy Intercisa maga is eltűnt, éppúgy,
ahogy egyszer majd én fogok – az eltűnt város krónikása –,
Dunaújvárosból, az egykori Intercisából,
ebből a negyedik emeleti ablakból, ahonnan
ha kissé balra elnézek, az esőben zöld mezőt látok
a Duna, vagyis a világ másik oldalán: a Barbaricumot.
Nemzetségem onnan származik az erdőkön túlról,
ahonnan az avarok, ahonnan a cement és a téglá
ehhez a lakáshoz, amit talán éppolyan sztálinvárosi nők
építettek, teljesítve 210%-ot, mint aki mögöttem ül
az ágyon, forgat egy Czóbel-albumot, míg én az ablakból
nézem az ázott zöld mezőt ezek között a háztömbök között
itt Intercisában, Sztálinvárosban, Dunaújvárosban
ebben a záporban, a betonszürke ég alatt.

Kiss Judit Ágnes

TÜKÖR ELŐTT

Már nem hiányzol. Tornacipőd nyomát
a hó befújta bennem, a hangod is
zörejjé torzult, ócska magnó
játssza le mindig a régi számot:

„Tartson halálig! Én soha nem fogom”
– így szól a refrén – „önt elereszteni!”
A versszakokról nem beszélek,
„végzetem, angyalom” és hasonlók,

mikből kitelt pár lírai szösszenet,
bakkfisznak emlékkönyvbe való sorok.
De hogy nekik bedőltem én is
ennyi idősen, az egy kicsit gáz.

Leszek harmincas, negyvenes is talán,
mint kiskamasznak, egy hülye szó elég,
hogy lépre csaljon. Hidd el, édes,
itt ülök, és röhögök magamban.

ÖREGES

Az éveket már érzik pusztulásra
váró sejtjeim, odvasul fogam
a szétrágott s le nem nyelt mondatoktól,
vastagszik méhem, nehezen fogam,
a mész gyűlik orvul az érfalon,
gyomrom finnyás lett ételre és szóra,
egyre ritkábban pezsdíti fel vérem
a testi vágy, mint ócska bort a szóda,
a várandósságnak csak kínját érzem,
„nem kellett volna időben egy küret?”
fut át rajtam, míg félpercnyi szünet
áll be két fájás közt a vérző térben.

Kit mégis százszor újra megszünök,
ne hagyj el, vers, mikor megvénülök.

HULLADÉK

pár vacak vers és egy-két rossz kamaty,
úgy hamvad el, hogy nem is vet lobot,
de mégis, mint a halom ócskavas
értékké válik, mihelyst eldobod,

s belőle újraöntheted magad:
éveket a kicsorbultak helyett,
s a vérért, ami bőrödhöz tapad,
önthetsz irgalmasabb ítéletet.

semmid sincs már, sem arcod, sem neved,
az isten emléke is megkopott,
pucér testedre fázón öleled
néhány éjszakád, hitvány verssorod.

Rosmer János

TÉRD

Igen, a Rajna kincse volt műsoron akkor, vagy inkább, sokkal inkább
az Istenek alkonya. Igen, egészen biztosan az Istenek alkonya.
A térded a térdemhez ért, szőke voltál, alig hús, a szemed átsütött

a félhomályon. Most is eszembe jut az a térd, ahogy összeér
az enyémmel. Előbb véletlennek tűnt, s lehet, valóban véletlen is volt. Idővel tudatosnak
vélem, s
elképzelem, ahogy elképzelsz magadnak valahol Stuttgartban,

egy Wagner-előadáson. Harmadik emelet, oldalülés. Összenéztünk
a büfében, sőt a vécén is. Lehetett volna alapozni, ha jobban bízunk a térdben.
Láttalak sírni Siegfried halálán, s láttad, ahogy folyt a könnyem,

ahogy szipogtam, egy rongyot szorongatva, rutinosan, mint egy szabadnapos tenor.
Szerettem volna veled összeborulni, mindennél jobban vágytam rá,
ahogy diszkrétén, legalább diszkrétén hagyni, hogy a sötétben megfogd a kezem.

BAROKK TÁBORBAN

Valahol messze, egy kimódolt barokk ekphrasziszban tűnik föl újra alakja.
Nem is tűnik, inkább sejlik, lassan, akár a köd, vagy ahogy a misztikus
glória szövődik fényből, hogy immár kötelezze a még emberi szentet.

Aztán két verssor közt lovagol, menekül a törökök elől, Zrínyi táborába tart,
s átgázol a patak szöveg-kéjkjén, hogy végül összetapadhassanak
a rímek, s megkapja négy sarkát végre a versszak, mely annyi türelmet igényel.

A ló lihegése még kihallatszik egy metaforából, s némi furcsa szag is
terjeng erre, nehéz tömjén és biztos halál szaga. Még egyszer akarta látni, mielőtt
lehanyatlik, és bele, melyet tenyerével erőltet vissza testébe,

végleg elhagyja a hússzekrényt és lefolyik a ló oldalán. Jó lett volna,
ha látja meghalni, ha sajnálja, ha siratja majd, s késő este,
titokban hull érte egy-egy könnycsepp, miután egyáltalán fölfedi neki sötét
vonzalmait.

LAJOSOK

Azt mondta, ő Lajos, s hogy szeretni fog örökké, mert a Lajosok
ilyenek, így vannak megalkotva a világ teremtése óta,
s erről nem is tehetnek igazán, a gének játéka ez, mint a homoszexualitás.

A Lajosok beköltöznek a másik csöndjébe, s belülről mérgezik,
folyvást szerelmi vallomást várnak, s a viszont-lét világát
tervezik szakadatlan mérnöki elszántsággal.

A Lajosok, genetikailag van ez így, képtelenek a gyors
numerákra, nem dugják át a farkuk a vécé, a kabin falába fúrt lyukon,
nem kapnak trippert, inkább a pszichiátriára járnak.

Nem néznek pornót, csak művészfilmeket, s ahogy zokogni tudnak,
az maga a váratlan sorcsapás. A Lajosok számára
minden kézfogás örök barátság, haláltalan jel.

A Lajosok vendéglőben esznek, francia étkeket, sokat.
Pocakosak és nem gyúrnak konditeremben. Rózsaszín inget
hordanak, ha rossz a kedvük, vagy sárgát, ha vigasztalanok.

FIGYELŐ

HÁROM BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*

I. *A néma tartomány.* 432 oldal, 2500 Ft

II. *Az éjszaka legmélyén.* 390 oldal, 2400 Ft

III. *A szabadság lélegzete.* 696 oldal, 3000 Ft
Jelenkor, Pécs, 2005. 1518 oldal, 7900 Ft

I

AZ EGY ÉS A SOK

I

Az EMLÉKIRATOK KÖNYVE megjelenésekor az olvasót alapvetően a test költészete ragadhatta meg. Az a regény mindent a testek egymáshoz való viszonyára redukált, az érzékit tekintette a legvalóságosabbnak. Szereplői a test nyelvén beszéltek egymással, vagy ha nem, az író tárta fel testbeszédüket. A tárgyi világot, a közvetítések világát minimalizálta, vagy azt is a közvetlen testi viszonyok világa alá rendelte.

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ről nagyjából mindez elmondható. S mégis, minden olvasója érezheti, hogy ez a regény stílusától szerkezetén keresztül történeteii és világáig gyökeresen új szemléletű. Valami egészen másról van szó.

SZABÁLYTALANSÁGOM SZÉPSÉGEI – ez az EMLÉKIRATOK első fejezetének a címe. Ha egy aforizmában akarom összefoglalni a különbséget, akkor azt mondhatom, hogy a szabálytalanság szépségével szemben a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK testfelfogásában nem létezik szabálytalanság, de szépség sem.

Mi is az, amit szabálytalannak nevez Nádas? Kiindulópontként megelégedhetünk ennyivel: azt a szerelmet, amely főhősét egy másik fiatal férfihoz fűzi. Egykorú olvasóként is rendkívüli jelentőséget tulajdonítottam annak, hogy egy homoszexuális ember szerelméről, gyermekkoráról és regénybeli regényéről van szó. De elsősorban ennek a szociális oldala tűnt fel ne-

kem: a meleg kapcsolat veszedelmes titka éppúgy nem ismert közvetítést, intézményeket, mint ahogy a diktatúrák titka is egy olyan esetleg elrejtett, de fenyegető közvetlenség volt, amely a zsarnok és az alattvaló, az úr és a szolga, a börtönőr és a rab, a kínzó és a kínzott viszonyában mindig – szimbolikusan vagy reálisan – testivé is válik. A testi viszonyokra való redukció így mutatta meg világteremtő gazdagságát. Egy szexuális választása miatt üldözött kisebbség sorsvonatkozásában jelent meg az élet minden szükségletét rendszabályozó és fegyelmező diktatúra közvetlen testisége, mint ahogy ennek megfelelően a föllázadás ellene, a forradalom (1956 tömegjelenete!) is testek viszonyaként, elementáris érzéki élményként mutatkozott. Az 50-es évek Magyarországanak a 70-es évek Kelet-Berlinjénél közvetlenebb rémuralmát a fegyelmet és fegyelmezést még csak tanuló gyermekek erotikája közvetítette, ugyanis Nádas művészi felismerése az volt, hogy a terror, a gyanú, az uralom, az árulás, a barátság erotikus alapjai a minden szentimentalizmustól mentes gyermeki viszonyokban közvetlenül fölismerhetők. A főhős fikciója, íródo regénye pedig a távoli múltba tűnő polgári világ fegyelmező szokásai, életrendje alatt tenyésző sötét és szabálytalan erotikát tárt föl – egy már a modern diktatúrák szerelmi mártírúmainak átélő regényalak képzeletében.

A testiségre való redukció, amelyet a felületesebb olvasó a történet szintjén talán forszírozottnak érezhetett (s mit fog akkor ez a képzelt olvasó az új regényhez szólni?), minden ponton egy nagyon is valóságos erőszak következményeként vagy azzal kapcsolatban mutatkozott meg. A redukció nem önkényes írói döntés volt, hanem a legszorosabb és legmélyebb összefüggésben állt azokkal a világokkal, amelyek megteremtett. Ebből táplálkozott a regény tragikuma és – nem utolsósorban – valomásos pátosza. Minden közvetítés hazugságszövevénynek mutatkozott, az igazság (az erkölcsi igazságtól a legelvetemültebb gonoszságig széles spektrumon) a testi viszony közvetlenségében jelent meg. Minden ponton ti-

tokba ütköztünk, a testiség titkába, de ez a titok mindig szilárdan le volt horgonyozva a mű valóságába.

A titok azonban nemcsak tárgya volt a regénynek, hanem egy általánosabb értelemben az író nézőpontja is. A mű kivételes tökélye abból a feszültségből származott, hogy miközben a vállalkozás lényege a titok feltárása volt, az, ami feltárult, titok volt, és meg is maradt titoknak. A mindennapi életben is kétféle módon közölhetünk titkokat. Eláruljuk valakinek, s ezzel a titok megszűnik titok lenni (és gyakran banalizálódik); beavatunk valakit a titokba, s ezzel a titok titok marad, csak eggyel több gazdája van. A titok a titokgazda (például a gyónató pap vagy az analitikus) számára is titkos, sőt bizonyos rétegeiben titok. Ezen az alapon különböztethetjük meg a rejtélyt, amely el van rejtve, de ha megtaláljuk (vagy megfejtjük), fölfedi magát, a titoktól, amelynek jellegét nem változtatja meg, ha birtokában vagyunk. A titkosság e légköre átszötte a regényt, olvasása ünnepeles beavatás volt. Ebből következett különös nyitott-zárt szerkezete. A testi viszony örök jelen idejében minden *„játékosan a jövőbe vagy a történelmi múltba vetíthető, mintha meg sem történt volna még, vagy ha megtörtént, akkor rég, minden felcserélhető, a szétesűszo életsíkok zűrzavarát csak a fantáziám fogja át s rendez egy olyan köznapit nehézkedésektől meghatározott tartás köré, ami énemnek nevezhető, amit énemként mutogatok, de nem én vagyok”*. Ám ezt a szabadságot korlátozta, hogy mindvégig egy halott ember szavait hallottuk – a végkifejlet felől –, akinek halála gyászkeretbe foglalta a történetet, s véglegesítette rejtélyes énjét. A titok ily módon beköltözött egy örökké megfejthetetlen lezárt életbe.

S nem csak így maradt meg titok. A testiség feltárása, a testről való beszéd a *szabálytalanság* feltárásaként, *normaszegő* beszédként, veszedelemként jelent meg. A szabályok és normák tabui – miközben megmutatkoztak diktatórikus vagy *gut-bürgerlich* elfajulásai – továbbra is jelenvaló hatalmak voltak az író számára. Ezért tapogatózott, ezért járt körül, ezért éreztük úgy, hogy idegen partokhoz vezető kiszámíthatatlan kalandba bocsátkozik. Még messze volt a titkot banalitásként leleplező *nonchalance*, miszerint a KÉKSZAKÁLLÚ Bartókjának fenségessége *„dészlet, amely nem láttat, hanem eltakar”*.

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-re sem a „szép”, sem a „tökéletes” önmagában keveset mondó

– de az EMLÉKIRATOK-ra gondolva étellel telítődő – jelzői nem alkalmazhatók, annál inkább valamifajta komor nagyság. Példája az írói következetességnek és ugyanakkor az érett írói életpályákon kivételesen szélsőséges fordulatnak, hogy miközben a testi viszonyokra redukálás alapeszméje megmaradt, az új testvilág gyökeresen más elvek alapján épül föl. Ebben a világban nincsenek titkok, és ezért vallomás, „gyónás” sincs. (Az EMLÉKIRATOK akadálytalanul illeszkedett az igazságfeltáró nagy európai vallomásos irodalom hagyományába.) Titkok helyett rejtélyek vannak, s ezek egyike-másika nem is oldódik meg – vagy esetleg csak egy jó néhány száz oldallal későbbi utalásból, a lankadatlan figyelemre kényszerített olvasó nyomozómunkájának segítségével táru fel –, de ez éppen a titoktalanság végtelen nyitottsága miatt van így. Mivel semmi sem titok, semmi sem gátolja a fürkésző pillantást, nincs határa a vizsgálódásnak. Ezért írható tovább, de egy esetleges újabb ötszáz oldal sem szüntetheti meg töredékességét és végteleníttességét. Ahogy a III. kötet utolsó előtti fejezetében megjelenik egy addig nem szereplő börtönőr, aki az I. kötet harmadik fejezetében feltűnő és eltűnő (később csak alkalmilag emlegetett) púpos és sánta házmester testvére, és sógornőjének szeretője, ahogy fiak és (nevelt) lányok kötnek össze laza szállal távoli eseményeket, úgy minden szereplőnek lehetnek végtelen számú, még feltáratlan – egyidejű és nemzedékeken átívelő – testi (és verségi) viszonyai. E testi viszonyoknak nincsenek immanens normái, s ahogy a férfi- és női szerepek relativizálódtak, az írás princípiuma szempontjából elesett minden szabálytalanság.

Félreértés ne essék: itt szigorúan meg kell különböztetni az író alakjait és látásmódját. Nem egy szereplője van, akit alaposan megkínóznak az érzékiség civilizatórikus tiltásai, a szexualitás szabályozott konstrukciói, a vágyak emésztő rendetlensége. Az író az, akinek új fel fogásában immár nincs tabu, szabálytalanság; s ebből következik rendkívüli distanciáltsága *minden* figurájától, az epikus hideg, kutató és részvétlen tekintete.

A fordulatot tehát úgy jellemezhetjük, hogy ugyanazt az elementáris világtapasztalatot – a testi viszonyoknak, a nemiségnek, az erotikának mindent átható erejét az emberi létben – alapvetően különböző világszemlélet renndezi

írói világgá az előző és a mostani regényben. Az EMLÉKIRATOK még benne áll az európai hagyományban – vagy ha tetszik, kánonban –, amelynek szellemében mondja Allan Bloom híres konzervatív filozófiai kultúrkritikájában, a CLOSING OF THE AMERICAN MIND-ban (1987), hogy „a múltban tiszteletre méltó helye volt a marginalitásnak, a bohémianak. De nem-ortodox gyakorlatát szellemi és művészi teljesítménnyel kellett igazolni”. Azaz a homoszexualitást, a „normálistól” eltérő, szabálytalan szexuális magatartást, marginalitást – amelyet Bloom azért nem nevez meg, mert titokként akar megtartani – a kultúra, méghozzá az európai kultúra gyökereihez való visszacsatolás igazolja. Ahogy Bloom példájában a HALÁL VELENCÉBEN író hőse Platón PHAIDROSZ-ával olvassa össze pedersasza vágyát, kínját és gyönyörét, úgy nyer az EMLÉKIRATOK író hősenek szexuális fantáziavilága tápot és párhuzamot a képzelt antik falikép mítoszfejtésében. (Thomas Mann műve az EMLÉKIRATOK nyilvánvaló, szoros hagyománya. Nádas könyve úgy is felfogható, mint Mann testprincípiumának radikalizálása; s az is megköckáztatható, hogy a regényen belül íródo német tárgyú regény Mann-paródia.) Az EMLÉKIRATOK továbbá nem kevésbé erőteljesen kapcsolódik az individuális szerelem európai hagyományához, főhőse a szó klasszikus értelmében a szerelem betege. Ahhoz az egyetlen emberhez való viszonyában, akit *szeret*, összekapcsolódik a vágy és a barátság, összesűrűsödik a kozmosz, a kultúra, a történelem megannyi vonatkozósa.

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK elvágja ezeket a szálakat. Az erotika nemcsak kozmikus és metafizikus hagyományaitól szabadul meg, hanem a póre nemiség formájában elveszíti az olyan – meglehet – humanista vezérfogalmakkal is a kapcsolatát, mint a szerelem, a barátság, a szeretet és a szolidaritás. Az új regényt a régebbi regény felől nézve azt is mondhatnánk egy másik híres kultúrfilozófiai mű, Adorno és Horkheimer könyvének, A FELVILÁGOSODÁS DIALEKTIKÁJÁ-nak szavaival, hogy a következő kérdéssel szembesül: „A test (*Körper*) nem változtatható ismét vissza az eleven emberi testté (*Leib*). Holt test marad, ha mégoly erőssé edzik is.” Az EMLÉKIRATOK tragikus világában a test (*corpus, corps, body*) test volta még nem lehetett kétséges. A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-nek kell megküzdenie a magára hagyott hús (*caro, chair, flesh*) dilem-

máival, s kell visszaváltoztatni – ezt nevezhetnénk műve tétjének – nyomorult, vigasztalan, de eleven emberi testekké.

Ezek az utalások és hivatkozások persze csak a problémát akarják jelezni, és semmiképpen sem azonosíthatók a Nádas-regények filozófiájával, amelyeknek van ugyan társadalomkritikai rétegük (az EMLÉKIRATOK engesztelhetetlen kritikája a kommunista terror és a létező szocializmus fölött nem volt félreérthető, a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben pedig a fasizmuskritika jut szóhoz), de távol állnak a kultúrkritikától. Annál sokkal erősebb mindkét mű léttörténeti, antropológiai szemlélete.

Ez a szemlélet a felidézendő múlttal szemben, amelyben minden elbeszelt történet játszódik, a mindenkori jelent erősíti meg, amelyben éppen megtörténik. Az ellentmondást már mindkét regény címe is kifejezi. Az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-ben az emlékezés a hagyatékot közreadó Krisztiánra hárul, akinek viszont „józan, talán túlon túl józan”, reflektált karaktere a közvetítések olyan világában mozog, amely a főhős közvetlen, testi, örök jelen idejű világának érzéki vonatkozásban is komplementer ellentéte. Föl lehet vetni, hogy a főhős – szándéka ellenére – nem emlékiratokat írt. Hogyan is beszélhetnénk ilyen izzó jelen idő esetén kései visszaidézésről? Nem emlékezett tehát, nem feltárta az idő rétegeit, hanem a térben elszórt jeleneteket jelenítette meg. A múlt nem egymás alatt, hanem egymás mellett fekvő rétegeként tagolódott benne. „*Zum Raum wird hier die Zeit*” („*Térré válik itt az idő*”) – mondhatnánk Wagnerrel. A főhős följegyzései halála után váltak emlékiratokká, s noha az öngyilkosság gondolata már a regény első lapjain fölmerül, csak az utolsó előtti fejezetben világlik ki, hogy az elbeszélés fiktív írója baleset vagy gyilkosság áldozata lett. A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK címével kapcsolatban pedig az vetődik fel, hogy a végtelen párhuzamosság relativizálja a történeteket.

2

Nem mintha a történetek nem volnának nagyon színesek és fordulatosak. Sőt, éppen azért. E fordulatosság keltette olvasói elvárásokat szisztematikusan nem elégíti ki az író. Például a regényt nyitó rejtélyes haláleset körülményei soha nem derül fény, s a halott kilétét is csak

olyan mellékes, távoli részletekből értelmet nyerő jelekből sejtethetjük meg – öltözködésének színvilágából (I. 18. – III. 548.) s a márkajelek eltávolításából –, amelyek összefüggése a regény egy fontosabb (a haláleset idején már majd' három évtizede eltűnt) alakjával nincs kibontva, inkább csak bele van rejtve a szövegbe. Minden olvasó biztos lehet benne, hogy az író ilyen apró rejtélyeinek garmadája került el a figyelmét, s minden olvasó azzal vigasztalhatja magát, hogy a mű hatását ez jelentősen nem befolyásolja. Ha néhány jelet megtalált, megérthette, mire szolgálnak. A történetek ugyanis nem a történetekért vannak, hanem a párhuzamokért. Nádas nagy mestere a fikciónak, s mégsem történetmondó. Inkább a történetdarabok, jelenetek (amelyek négy nemzedék életidejét fogják át) gomolygó egységében érdekelt, amelyben szinte az egész szöveget testtömeggé, illetve tömegek testévé válik. Ez a ziháló és szűkülő, élvező és vergődő, állandó izgalmi állapotban lévő organikus *lény* a Nádas-regény korpusza. A fejezetek nem szükségképpen határolják el egymástól a történeteket, mint az EMLÉKIRATOK még szigorú hármast váltógazdaságában. A történetek átszövők, behálózják egymást. Bőségben tenyésznek benne a fölületes pillantásra szükségszerűnek sejlő, valójában véletlenszerű találkozások és érintkezések. A narratív valószerűsége vagy valószerűtlensége egyként fittyet hányva csusszannak át a személyek az egymással nem – pontosabban csak e véletlenek révén – érintkező párhuzamos történetek egyikéből a másikába. A mohácsi építészmérnök hajóskapitány barátja húszvalahány év múltán véletlenül éppen azt a taxit vezeti, amelyben egy másik történet szereplői ülnek; az említett – berlini – haláleset nyomozójának apja történetesen éppen abba a fasiszta fajkutató internátusba járt, ahová a taxiban ülő idősebb asszony fiának és a fiatalabb asszony szeretőjének a barátja; e fiatal asszony viszont egy másik idősebb asszony albérlője, akinek valaha az az építész tervezte a rendelőjét, s így az ő révén tudtán kívül megint csak sokrétű kapcsolatban áll a taxisofőrrel; az egyik történet megkínzott fiatalembere azt a lányt kísérgeti, akinek az apja a mohácsi történet peremén jó előre a magyar zsidók esetleges deportálásának bürokratikus lebonyolítását készíti elő, s aki e fiatalember nagybátyjával is kapcsolatban állt. Sokáig lehetne folytat-

ni a példák sorolását. Néha még a helyek is belépnek a körtáncba: a mohácsi fakereskedő által olvasott zsidó legenda rabbija a zsidók lemészárlása előtt abba a Pfeilenbe menekül, amely a regény német történetyszálán válik fontos helyszínné, s ahol sok száz év múlva (a regényben a következő fejezetben) meggyilkolnak két embert, majd – mint a regény más helyéről tudjuk – elhajtják vagy megölik a koncentrációs tábor foglyait. Mindez nem a régi regények mély értelmű determinizmusának módjára áll az elbeszélés szolgálatában. Nem zár ugyanis össze: általános értelemben ez az az olvasói várakozás, amelyet Nádas provokál. De amikor megértettük ezt, és kialakítjuk az ellentétes olvasói várakozást, az író azt is provokálja. Vannak olyan – mint hamarosan látni fogjuk – tömszerű részek, amelyek viszont összezárnak (az író például különös gondot fordít arra, hogy bizonyos események egy időben történjenek), s amelyek egységét a családregegyforma biztosítaná. Az olvasói várakozást azonban itt a lezáratlanság csalja meg. Továbbá a „családregegyből” újabb történetek ágaznak el, egyre távolabb, melyeknek visszacsatolása esetleges. A család egy tagja megismerkedik egy nővel, a nőnek van egy főbérője, a főbérőnőnek barátnői, bő két évtizeddel korábbi ismeretsége egy építésszel, az építésznek egy gyermekkori barátja, a gyermekkori barátot elhagyja a felesége egy asszony kedvéért, aki viszont az említett főbérőnő egykori iskolatársnője és barátja. És így tovább. Mindezek történetei beépülnek a regénybe. Előfordul, hogy egyetlen fejezet (az ANUS MUNDI a III. kötet elején) öt különálló szálon sodorja a párhuzamos történeteket. S amikor már esetleg több száz oldalon keresztül ezt az ágas-bogas, de lazán együvé tartozónak tekinthető vagy várható történetszálat követjük, akkor kilendülünk belőle, hogy egy másikba keveredjünk. A regény, ahogy ma előttünk áll, egészében felszámolja a szükségszerű narratív együvé tartozást, hatalmas darabjaiban viszont – a rákmenetben kibontakozó magyar történetben – részben helyreállítja. A történetek e rendszertelen eloszlású, hol egészen sűrű, máskor meg ritkás érintkezési pontjainak az a célja, hogy fölmutassa a kaotikus lehetőséget, amelyben a testek síkján minden mindennel összefügg. A pillangóhatás analógiájára mondhatnánk, hogy az egyik történetben megrebbenő test egy idő-

ben-térben távoli másik történetben testek viharát idézheti elő.

Az izzó jelen idő itt is relativizálja a múltat, s az elbeszélésben látszólag képtelen módon az idő másodlagossá válik. Pilinszkyvel szólva – és ez a párhuzam az erotikus és a misztikus között nem is véletlen – Nádas könyvének alakjai „a jelen idő vitrinében” égnék. Ami a múltból fölrémlik, az nem emlék, hanem intenzív erotikus minta, amely nem a megőrzés vagy az előidézés pozitívumából, hanem egy negatívumból, a felejtés hiányából fakad. Nádas szavával „*őszállapot*”. Ez engedi meg az idősíkok olyan közvetlen egybecsúszását, amelyet a következő idézet példáz: „*S miközben ujjai közé fogta, kissé megemelte bal mellének duzzadt bimbóját, látta, tényleg bőségesen szívárogo a tej belőle, legszívesebben fennhangon megkérdezte volna a sofőrtől, hogy mégis miről.*” (I. 240.) A már említett taxiutazás nagyszerű fejezetében olvasható ez, melyben az idősebb asszony, Demén Erna, a fiatalabbal, Mózes Gyöngyvérrel való testi összeházaság szélsőséges érzelmhullámainak hatására nem visszaemlékezik három évtizeddel korábbi szoptatóidejének homoerotikus alapélményére, hanem egyenesen megjeleníti azt. A két esemény egymásra másolódik. Így vonatkozhat a mondat első része arra a jelen időre, második része pedig emerre. S amit itt látunk, azt kiterjeszthetjük a regény egész időfelfogására is. Ugyanígy jelenik meg másutt Erna fiának, Lippay-Lehr Ágostnak az internatusi őselménye, Gyöngyvér rideg, paraszti mintázata, s így jelenhetnek meg középkorú hölgyek kártyapartijában koruktól, modoruktól merőben idegennek látszó szexuális alapélményeik. Egy lelkész, egy börtönőr: mindegyiknek van valami szexuális alapélménye, amely nem távolodik az időben, hanem jelen van. Sőt, mint a regény egy másik szálában az ifjú Döhring álmából is látható, az „*őszállapotnak*” nem szilárd határa a személy élettörténete, minden ember sok ember, az én átnőhet másokba, és belenőhetnek mások, s mintegy a saját tulajdonaként jelenhetnek meg például fölmenői őszállapotai az előző nemzedékekből. Önkéntelenül kisajátíthatja ezeket, vagy oda-kölcsönözheti a magáét. S nem csak a vérségi kapcsolat működhet ilyenformán. Mózes Gyöngyvér hallja, amit nem hallhatott: a zajokat, ahogy elpusztítják főbérője lakását, és a ház egykori lakóinak rémült hangjait a nyilas-

vérengzés idején. A múlt saját és nem saját eseményei – mivel a történetek párhuzamosak – betörnek, jelen vannak, törnek-zúznak. Nem emlékek a szó távolító értelmében. A főbérő, Szemzőné, a regény egy kivételesen reflektált alakja, hivatására nézve pszichoanalitikus (!), aki a holokausztban elvesztette két fiát, azt mondja: „*Emlékezet azonban nincs, ezt nagyon furcsa lehet az én számból hallanod, de nincs, az ember nem emlékezik, ez a nagy büdös igazság.*” (I. 403.)

Mindebből nem a történetek negligálása következik. Sőt, meg kell néznünk kissé tüzetesebben, milyen történetek felelhetnek meg Nádas új testköltészetének. Ez azonban nem egyszerű feladat, hiszen olyan átható szemléletről van szó, amely minden cselekedetnek és minden megismerésnek a testi kapcsolatban való létrejöttét tárja fel. Ez az alapja a történetek párhuzamosságának. Mintegy visszafelé halad azon az úton, ahol az emberek az élet hatalmas területein felfüggesztik, zárójelbe teszik, tárgynak tekintik a testiségüket, ahol – Merleau-Pontyval szólva – „*testemet, amely nézőpontom a világra, úgy tekintem, mint egyet a világ tárgyai közül*”. A saját test eltárgyasítására való képességünk a tárgyasító tudat modellje, és ennyiben alapja minden tárgyalkotásnak (és eszmealkotásnak), minden tárgyként való elfogadásnak, az objektív valóságról való minden közmegegyezésnek. De persze – mondja Merleau-Ponty – „*létezik egy erotikus »megértés«, amely más fajtájú, mint az értelem megértése; az értelem akkor ért meg, ha egy tapasztalatot egy eszmében megragad, a vágy azonban olyan megértéssel rendelkezik, amely »vakon« kapcsolat össze testet testtel. Így maga a nemiség, amelyet sokáig a pusztító funkció tipikus példájának tartottak, legkevésbé sem periferikus automatizmus, hanem intencionalitás, amely magának az egzisztenciának a mozgását követi...*” Ez az erotikus megértés válik totálissá Nádas munkájában; művészi kísérletét és teljesítményét úgy is felfoghatjuk, mint egy erre a megértésre fölépített világot.

Ez a világ irreális. Nem azért, mintha a testi megértés a szenvedésben és a vágyban, a kínban és az élvezetben ne dominálhatna mindenki világában, s nem is azért, mert az értelmi megértést ne válthatná fel a legváratlanabb módon az erotikus megértés. Nem. Az erotikus megértés kontinuitása, állandó felszínen tartása, állandó jelenléte, mindent kitöltő vol-

ta, titoktalan tudatossága (ebben tér el a regény új világképe az ösztönök társadalom- és kultúraalkotó *szublimációjának* freudi elképzelésétől), s ebből következően minden tárgy és tárgyság, minden idő és időbeliség, sőt minden individualitás instabilitása kölcsönöz a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK világának vizionárius irrealitást. Létrejön egy világ, „*ahol egyikük sem ismerős, mert nem tárgyakkal van dolguk, hanem ismeretlen érzések, történelmi rímek, genetikai asszónánckok és még ismeretlenebb párhuzamosok és megfelelések esszenciáival és emblémáival*”. (III. 482.) Ennek összbenyomását jellemeztem az imént úgy, hogy magának a regénynek a korpuszát érezzük organikus lénynek, kaotikus szervezetnek. De ez az összbenyomás részekből tevődik össze, és ezek a részek a párhuzamos történetek. Ezekben mutatkozik meg a Nádas-regény legfőbb jellegzetessége, realiztikus irrealitása. A vizionárius irrealitásban semmi fantazmagória, semmilyen románcos stilizáció nem játszik szerepet. A regény minden építőköve, minden eleme nagyon is realiztikus, a megjelenő helyek, felidézett korok régi regényíróktól ismerős alapos búvárlatáról tanúskodnak, nem beszélve a történetekhez tartozó szakismeretekről (például nyomozástechnika, építészet, énektanítás, viselettörténet, fajbiológia stb. stb.). S maguknak a testi jelenségeknek a leírásait is a fiziológiai realizmus szabatossága minősíti; nemhiába jelennek meg időről időre a latin anatómiai terminusok. S mégis, az a bizonyos *sub specie* határoz meg mindent, s a történet, a kor, a hely, a nyomozás, az építészet, a hangképzés, az öltözködés, az eugenika, „*a musculus levator ani*”, s megannyi más, ami ebben a hatalmas *anyagban* szóba kerül, a testi, illetve erotikus megértés tárgyaként veszi el szilárd, tárgyszerű körvonalait.

Ezért válik a történetek szüzséje, tárgya, anyaga esztétikai élet-halál kérdéssé. Milyen anyag alkalmas az erotikus megértés közvetlen világának felépítésére? Hiszen e világ felépítése egyet jelent az ilyen megértésnek ellenszegülő világ – a közvetítések világa – lerombolásával, tárgyságának és az emlékezetben megőrzött idejének radikális megingatásával. Ez is újabb meghatározásként szolgálhat a regény irreális-reális jellegéhez.

Ennek az anyagnak egy részét a könyvtárak még nem is olyan régen *erotica* címszó alatt zárták el, s csak kutatók számára tették hozzáfér-

hetővé. Ha a nyilvánosság elé került, pornográfia volt a neve. A modern irodalmi magaskultúra kapuját alighanem D. H. Lawrence hírhedett regényével, a LADY CHATTERLEY SZERETŐJÉ-vel döngette meg (1928, de még a teljes változat 1960-as Penguin-kiadásához is bírósági határozatra volt szükség). S ahogy Lawrence-nél, úgy a botránykrónika más nagyjainál, Henry Millernél (aki gúnyolódott azokon a regényeken, amelyeket csak aggyal és nem farokkal írnak) vagy Jean Genet-nél az esztétikai igazolás az inverzióra alapult, arra, hogy a szabálytalanság szép, az obszcenitás igaz, a testiség jó. S hogy minek az inverziójáról volt szó, azt megmutatta a végső paradoxon: a bűn szent. SZENT GENET, MÁRTÍR ÉS KOMÉDIÁS – mondta Sartre. Az inverzió stratégiáját a következő nemzedékben az emancipáció stratégiája váltotta fel. A nemiség társadalmi konstrukcióként való szemlélete, a normatív szexualitás elutasítása és a szexualitás öncélúságának elismerése légiesítette a „természetes” határokat; a nemi szerepek s úgynevezett perverzciók sokasága lépett jogot és elismerést követelve magának a nyilvánosság elé. A szabálytalanság, a test bűne értelmezhetetlenné vált. E folyamatról Nádas Péter szemléletváltása nem lehetett független, s talán ennek leírásaként, a fokozatok drámájaként, a testről való beszéd filogenezisének megismétléseként foghatjuk fel kötetei címeit: A NÉMA TARTOMÁNY → AZ ÉJSZAKA LEGMÉLYÉN → A SZABADSÁG LÉLEGZETE. Ám ezek a címek is paradoxok, s teljes félreértés volna az utolsó kötet címéből valami – a regényen belül végbemenő – felszabadulásra következtetni. Mint ahogy az is nagyot tévedne, aki a test szabadságmozgalmainak keretében akarná értelmezni Nádas korlátokat nem ismerő testnyelvét. E nyelv titoktalan és gátlástalan szabadsága sokat köszönhet az emancipáció erőfeszítéseinek, de a belátás tépje nála nem a felszabadítás, hanem a szabad – azaz korlátokat nem ismerő – feltárás, amely sokkal inkább vezet a testek viszonyában, a testek élvezetében, a testek és a saját test birtoklásában az uralom, a nyomorúság, a kegyetlenség, a megalázás és megaláztatás kietlen, a természet és a történelem esetlegességén alapuló, mintegy *premorális* világába, mint a szabadság köreihez. Ennyiben Nádas művét világosan meg kell különböztetni attól az irodalmi formától, amelyet Foucault (a Freudból kiinduló elméleti, szép-

írói és zsurnaliszta munkákra gondolva, de az ő teóriájából kiinduló, csak felismeréseinek harsány emancipatórikus hangsúlyt kölcsönző irodalmat is megjövendölve) „szexualitással foglalkozó szentbeszédnek” nevezett. Annak a modern diskurzusnak, „amelyben szorosan összekapcsolódik egymással a szexualitás, az igazság kinyilatkoztatása, a társasági illemszabályok felrúgása, egy új világ és a boldogság ígérete”.

3

A történetek anyagának egy jelentős része közvetlenül a regényalakok szexualitása; szexuális magatartásuk, szexuális érintkezéseik. Két hatalmas tömbje egy férfi és egy nő – Ágost és Gyöngyvér – szeretkezésének leírása az Újlipótváros egy albérleti szobájában (I. 301–367., II. 75–94., II. 137–146.), illetve az éjszakai Margitsziget és egy margitszigeti vizelde libertinus homoszexuális üzekedéseinek óriásjelenete (II. 7–29., II. 42–74., II. 94–137., III. 16–24. stb.). De nem szabad azt hinnünk, hogy itt vagyunk helyben, hogy a testre való redukálás végső soron ezt a tematikus korlátozást, a szexus elszigetelését *jelentené*. Ezzel ugyanis Nádast pornográf írónak könyvelnénk el. S nem vitatva, hogy könyvének tetemes részeit lehet – rettenetes, keserű – pornográfikaként is olvasni (elvégre Freudtól tudjuk, hogy az ő esettanulmányainak is volt ilyen olvasatuk), világosan kell látnunk, hogy redukciója a legdirektebb szexuális aktus felidézésében sem juthat nyugvópontra, hiszen ott is jelen van a hús és a test, a testet tárggyá tevő megértés és az erotikus megértés dialektikája. A vágy ott is falakba ütközik; a kínjaiból és gyönyöreiből föl-épített világ semmiképpen sem állítja magáról, hogy e kínok és gyönyörök sajátlagos terepén, a másik vagy másíkaq fölgerjedt testével való érintkezésben céljához ér. El kell tehát vetni azt a képzetet, hogy e világnak a vágyteljesülésben volna valami finalitása, céljábanvalósága, amely akkor is fennáll, ha minden realizálódása félresiklik. A testi élvezet, a testek élvezetének vágya nem perspektívája (vagy éppen utópiája) e regénynek, hanem sötét, háborgó és cikázó kiindulópontja. A beteljesedés már csak azért sem lehet végcél, mert legátolja a vágytárgyak egymással állandóan átszúzó, elszigetelhetetlen váltakozásának a regényben

rendszeres kiteljesedése. Az említett taxiutazás során Demén Erna vágya váltakozva fordul a jelen lévő Gyöngyvér, a megjelenített ifjúkori asszony, a haldokló férj és a taxisofőr irányába. S nem valami szabados, szexközpontú személyről, hanem tartásos, fegyelmezett, undok úriasszonyról van szó. De a taxisofőr is megkívánja az öregedő asszonyt, s ez megjeleníti azt a kínzó vágyat, amit évtizedekkel korábban az őt egy nőért elhagyó felesége iránt, valamint ezt a vágyat átváltva ifjúkori barátja, az építész iránt érzett.

A testi viszonyokra való redukció írói nézőpontja nem izolációt jelent. Ebben az interpretációban élvezetről és fájdalomról, kínról és gyönyorról beszélnek. Nagy ritkán még valami paradox boldogság képzete is fölmerül. De az *öröm* képességével, amelyhez talán valóban bizonyosfajta izolációra van szükség, a regény egyetlen szereplője sem rendelkezik. S nemcsak a szereplőkről, nemcsak a történetekről, hanem a regény egész bonyolult struktúrájáról elmondható, hogy az antiizolacionizmus jellemzi.

Ha elvetjük is azt a banális gondolatot, hogy valamifajta erotikus megszállottság irányítaná az írói képzeletet, mégis, az a két óriástömb – vagy inkább fejezeteken átindázó óriáslián, elbűvő, majd újra felszínre bukkanó folyondár – áll a regény centrumában. Az erotikus fölajzottság, a gyönyör öncélúsága a regény közvetlen s hihetetlen részletességgel kidolgozott tárgyává válik. Nem csak ez a hangsúlyozott fölépítettség állítja e jeleneteket a középpontba, s nem is csak az, hogy szereplői – mindegyiknél a különböző fejezetekben legtöbb-ször visszatérő és a legtöbb életviszonyban megmutatkozó Demén Kristóf – a regény fő alakjai (abban az értelemben, hogy a legterjedelmesebb összefüggő történet főszereplői, akik minden más történethez is kapcsolódnak). Hanem az is, hogy a heteroszexuális páros és az ismeretlen homoszexuális sokaság szexuális aktivitása a „szöveglény” számtalan erotikus képeinek és vágyképeinek, sajáttest-érzékelésének és idegentest-projekciójának – a maga konkrétségében esetleges, de mégis komplementernek nevezhető – konfigurációit realizálja. (Férfi nővel ↔ férfi férfival, ismert Másik ↔ ismeretlen másíkaq)

Ezek a konfigurációk – beleértve a nő nővel kapcsolatot is – végtelen gazdagsággal bomla-

nak ki a regényben. De a nagy szeretkezési jelenetet nem véletlenül előzi meg a már együtt élő pár mintegy kilenc hónappal későbbi szexuális epizódja, amelyben Ágost – Gyöngyvér rettenetére, felháborodására, majd gyötrelmére és kétségbeesett elragadtatására – tökéletesen magába zárkózva, az asszonyra rá sem pillantva, de előtte el sem rejtve onanizál. (Ezt a jelenetet pedig az egy nappal későbbi taxiszcéná előzi meg, amely aztán a III. kötetben folytatódik. Az időnek pontosan ebben az alinearitásában – vagy gyakran fordított linearitásában – van jelentősége a regényben.) Nem véletlenül kell már a nő és a férfi első hatalmas összeborulásakor tudomással bírnunk erről. Nádas soha nem enged két testet feloldódni egymásban. Az individuális szerelmnek ezt az *eszményét* a regény centrifugális ereje kiveti magából. Mivel az egymásba oldódás csak mozzanatos lehet, ezért beszélek eszményről: a szerelmi egyesülés (technikailag két egymásba fonódó test egyidejű elélezése) az individuális szerlem hagyományos, titkos *szimbóluma*. Nincs más mód e szimbólum mozzanatoságának megszüntetésére, mint az idő megállítása, a *Liebestod*, a szerelmi halál. RÓMEÓ ÉS JÚLIA vagy az ELŐJÁTÉK ÉS IZOLDA SZERELMI HALÁLA. Nádas regényében van egy fejezet, amelynek ez a címe: ISOLDE SZERELMI HALÁLDALÁT. Ezt és menetdalokat sugároz a II. világháborús összeomláskor egy retteggő német kisvárosban a városháza hangszóróiból a rádió. Az emberek várakoznak, nem történik semmi, nem tudnak semmiről, „*bár a fülkékben vígan menetelt tovább a hadsereg, Isoldénak pedig nagy szerelmi bánatában minduntalan meg kellett halnia...*” (I. 93.). Ezt a parodisztikus viszszevétel a regény egész kontextusában (még ha konkrét helyén és idején egyéb jelentés is – a náci Németország Wagner-kultusza, halálkultusza – gazdagítja) hajlamos vagyok az európai szerelmi tradícióval való radikális szakítás jelképének tekinteni.

A Kettőt valóban kiveti a Sok és az Egy. Ágost és Gyöngyvér első coitusában is számos Harmadik – a két ember érzelmi életének minden szereplője (egészen a pici gyerekekig, akiket Gyöngyvér az óvodában megpisíltet) – kér bebocsátást, anélkül, hogy megpróbálnák kizárni őket a kizárólagosság, lényük egymás felé fordítottsága jegyében. A kizárólagosság izolációja megint csak az individuális szerlem eszményének dialogikus hagyománya. Igaz, a

virtuális Harmadik jelenléte – ahogy ezt a pszichoanalitikus Vikár György már 1988-ban fölismerte – az EMLÉKIRATOK-nak is alapmotívuma volt. „*Mikor két ember találkozik, mindig legalább három van jelen*” – írta. De Nádas előző regénye, mivel egy boldogtalan szerlem története volt, ezzel párhuzamosan fenntartotta a dialogikus ideált is, s a kettő feszültségét.

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK feszültsége ezzel szemben a virtuális és valóságos harmadikak – hogy úgy mondjam – multilogikus szövevénye és a monológ között képződik. Az utóbbinak csak szélsőséges esetei a regényben a magukhoz nyúló magányos emberek vágyfantáziák és mozgósított emlékképek nélküli, dörzshatásra megvalósuló önkielégítései. Ágost a narcisztikus, egocentrikus Egy és a Sok közötti oda-vissza útjában legtöbbször csak futólag és hanyagul van jelen a Kettőben – a nagy nászjelenetben is. Gyöngyvér válaszreakcióiban sem a szexuálisan izgató Másik dominál – noha persze ez a mozzanat mindkettőjükben jelen van –, hanem a Sok frusztrációja és az Egy (önmaga) testben összpontosuló karrierizmusa. Ahogy egy párhuzamos történetben elhangzik: „*a monotóniának a hirtelen feltámadt szerlem valójában nem a kijárat, hanem a rettenetes bejárata*” (III. 436.). Ritkán ábrázolták a páros magányt, a kettős külön-külön önmagába záródó szolipszizmusát ilyen kíméletlenül. S a belőle nyerhető – fiziológiai – energiát: az énekesnői terveket dédelgető Gyöngyvért a mély fizikai kielégülés rohamai, a mozgósított egzisztencia csapongó képzeleti, a düh, a bosszúvágy önfelfokozása teszi képessé arra, hogy fölkelve az alvó férfi mellől, a másik szoba zongorája mellett kiénekelje végre, „*a fizikai helyére letegye*” (III. 23.) azt a fiszt, amellyel zongoratanárnőjével hiába vesződött.

Egy Harmadik egyébként testi valójában is megjelenik; a főbélőnő, Szemzőné benyit, ám úgy tesz, mint aki a sötét szobában nem vesz észre semmit. Ez aztán újabb hullámszokhoz vezet, most már az ő későbbi történetében is. Ezek az önmagukba visszacsapódó vagy továbbáradó hullámverések és hullámtörések teszik ezt a tárgyához képest bizzar terjedelmű részt irodalmilag kivételesen becsessé, ezért maradhat nyitva az ajtó ott, ahol a történetek általában – s nemcsak társadalomtörténeti, izléstörténeti, hanem elbeszéléstechnikai okokból is – általában becukódik. Ehhez – e

paradox regény és paradox művészet újabb paradoxonaként – bizonyos értelemben éppen a Kettő kikapcsolására volt szükség. Az individuális szerelem intimitásának hagyománya hozta létre az intimitás megsértését, a *voyeurizmust*, a Harmadik illetéktelenségét, amely kiterjed a nézőre és olvasóra is. Ahol nincs intimitás, mint az *ars erotica* gazdag és kifinomult görög, római, kínai, japán, indiai, arab képvilágában és irodalmában, ott nincs pornográfia sem. Ott zavartalanul jelen lehetnek érdekelt és érdektelen harmadikak közösülés és más szexuális cselekmények közben, mint ahogy a nézők (vagy olvasók) is fesztelenül szemlélődhetnek, medítálhatnak. Nádas azért vállalkozhatott egy végtelenül szókimondó, radikális testnyelv létrehozására, amely fáradhatatlan a nemi szervek és szexuális érintkezések részletező leírásában, amely nem riad vissza semmitől, ami még az imént az obszcenitás körébe tartozott, mert rettenthetetlen következetességgel és komolysággal elbontotta azt a falat, amely az emberek intim szféráját körbeveszi. S azzal, hogy a Harmadikat bebocsátotta, teremtménye meg annak a lehetőségét, hogy a testek egymáshoz való viszonyának redukciójára egy egész világot alapítson.

A margitszigeti éjszakában férfiak kibontott nadrághasítékkal vagy meztelenül (ruháikat elrejtve vagy kis csomagban derekukra kötve) űznek, űzetnek, űzekednek. Kölcsönösen kielégítik egymást, felkínálják merevedő hímvesszőjüket, markukat, végbélnyílásukat, ajkukat és nyelvüket az ismeretlen többieknek. Ellenállhatatlan vágy hajtja ide a húszéves Demén Kristófot, Ágost fiatalabb unokatestvérét, hogy megismerje a maga természetét. Ez is az Egy és a Sok közötti hullámzás egy formája, csak hogy itt az Egyet a Sokkal az önismeret hiánya is összefűzi. „Élveztem, hogy többet tudnak rólam, mint amennyit tapasztalatok híján én magam. Bármit csináltam vagy nem csináltam, mások szemében azonnal értelmezhető jellel változott át[,] akár a mocsanatlanságom vagy a némaságom, s ezért bármiképpen is igyekeztem, csupaszabban álltam előttük, mint ahogy másík életemben valaha is láthattam önmagam.” (II. 54.) A viszontjелеkből mintegy kitapogatja saját vágyát és szenvedélyét. A jelenet csúcspontján két férfi egy vizeled *sokaságának* szeme láttára szóltanul be is avatja, ő a kéjtől elájul, s arra eszmél, hogy azok – „az óriás” és segítje – eltűntek, de a többiek az

ő mocsokban fekvő meztelen testére verik ki spermájukat.

Az ÉJSZAKA LEGMÉLYÉN, ahová az író elvezet bennünket, nem torpanva meg – mint olykor máshol sem regényében – az undort keltő, a *szkatologikus* határainál, különös művészettel teremt mozgásteret magának. S nem csak a felejthetetlen ritmusérzékkel létesített nyugvópontokra, a sebesülésnek, a kóbor kutya megérettetésének epizódjára s az abból kinövő, a már ismert módon végrehajtott időáttűnés betétjére gondolok, a fiatalember gyermekkori jelenlétére a szigeti Nagyszállóban. Hanem a felajzott tömeg koreográfiájának bámulatos lejegyzésére vagy Kristóf végső soron megint csak szolipszisztikus zűrzavarára, vergődve a marcangoló vágy, az undor, a szégyen, az öngyilkossági gondolatok és az odaadás között, a vad csapat, a „*törzsi harcosok*” furcsaságától való rémület, kiszolgáltatottságuk iránti gyöngédség, szabadságuk iránti bámulat között. Mindezenközben nemi szerepei váltakoznak, egy folyamórrel való viszonyában ő lehetne az aktív fél, az ismeretlen „*óriásnak*” viszont, akinek képzeletben felajánlja egész hátralevő életét, odaadja magát.

A testiségre való redukció a margitszigeti és a Pozsonyi úti jelenetben a nemiségbe sűrűsödik. Mindkettőben éjszaka van, kizárulnak a világ fényei. Mindenki, aki megfordul a szerettek képzeletében, s mindenki, aki a sziget sétaútjain bolyong, szexualitása révén s csak annak a révén van jelen. Most azt kell világosan látnunk, hogy mi az a mozgástér, amelyet a testiségre való redukció a legbensejében, a legközvetlenebb formájában, a legmélyén is megenged.

Abból indultunk ki, hogy Nádasnál a test mindig testek viszonyát jelenti. A test és a testi vágy állandóan módosul a különböző viszonyokban és a viszonyokon belül is. Példa: „Az egyetlen férfi, akit önmagánál jobbnak tekintett, s ezért szívesen közösült volna vele, vagy legalább szeretett volna egy olyan nőt találni magának, mint ez a férfi... Vagy szeretett volna egyszer nő lenni, hogy kipróbáljon egy olyan férfit, amilyen a barátja volt” – gondolja Ágost. (II. 90.) De a test – amelynek a vágya itt háromszor térül el, s a testet három különböző identitásmódelnek akarja megfeleltetni – nem lehet olyan egység, amely ne volna megkülönböztethető önmagától is. Nemcsak egzisztenciámat tudom meg-

különböztetni a testemtől, hanem a testemet is meg tudom különböztetni a testemtől. A testi én és a biológiai test számtalan módon csúszhat el egymástól. Bizonyos változtathatatlan és még inkább a változtatható testi konstitúciók (magasság-alacsonyág, kövérség-soványság) kettős vagy többszörös testsémákat hozhatnak létre egyazon emberben. Az öregségről szóló irodalom legáltalánosabb panaszában két ellentétes sajáttest-képzet egymás mellett élése mutatkozik meg. Vannak emberek, akik szégyellik, és vannak, akik fitogtatják a testüket, vannak, akik „jóban vannak” vele, s vannak, akik rosszban. Bizonyos testrészek betegségükben vagy kiemelkedő képességükben, csúfságukban vagy szépségükben a testtől különböző testként, a test testeként vagy éppen a test lelkeként funkcionálhatnak. Így különböztődik meg az arc s benne is kiváltképp a szem. Megkülönböztetik a testtől a rútnak vagy csinosnak tartott orrot, a göllővő aranylábat vagy a bénultan lecsüngő kart, a hiperaktív vagy a tehetetlen szexuális orgánumot. A trágár köznyelv nemhiába kezeli önálló lényként a férfi és a női nemi szervet. A nem-azonosság, az önzonosság megbomlása – Nádas témája –, amely a testnek más testekhez való viszonyában megjelenik, megjelenik a saját testhez való viszonyban is. Ebből a szempontból rögzíthetetlenekké és állandóan átváltozóvá, kicserélődővé válnak a hús és a test klasszikus fogalmai. Vagy Merleau-Ponty idézett elméletére utalva az erotikus megértésben magában létrejöhét a nemiség szervének az eltárgyasítása, illetve megfordítva, e szervvel szembeállítva a test eltárgyasítása. Ez lehet a magyarázata annak, hogy a hímvessző milyen kitüntetett tárgya ennek a regénynek. Legyen szabad itt Kristóf egy szigeti morfondírozását hosszabban idéznem: „Hiszen a fasz másnyen volt, mint maga az ember vagy akár a teste. Meglepett, hogy szemmel látható fiziológiai jegyeik eltérőek, nincsen megfelelés, nincsen azonosság test és fasz között. Minden ember több emberből van összerakva. Én is különböztem a faszomtól, s talán a szégyenkezésre és az öntépfő töprengésre való hajlalom is ebből a szégyenből származott. Nem beszélve arról, hogy a gondolkodásom természete lényegesen különbözött az ösztönéletem természetétől, és a sok különböző fasz láttán az volt a benyomásom, hogy ez a végletes különbözős másokat nem kevésbé jellemez. Az ember bizonyos fiziológiai jegyei alapján különbözött másoktól, és

önmagán hordozta azokat a megkülönböztető jegyeket is, amelyek megmutatták, hogy miben különbözik önnönmagától. Meglepett, hogy ebből az általánosnak mondható és sokoldalú különbözőzésből valamire következtetek, amiről azonban nem tudtam megmondani, hogy mi. Mintha olyan tudás lenne, amivel nem lehet betelni, és a végére járni sem. A férfiak szemében ennek az ismeretlen jellegű tudásnak az emblémája lehetett a fasz. Talán azt jelenti, hogy nincsen én, helyesebben az én csupán része egy nagyobb, felderíthetetlen egésznek. Vágy úgy is meg lehetne fogalmazni, hogy az ember külleme, a lelki-alkata, a gondolkodásmódja vagy a jelleme soha nem árulta volna el, hogy milyen fasza van, holott a fasza sem lehetett kevésbé mérvadó, mint a lelke vagy elméje.” (II. 49.)

4

A szexualitás persze nem korlátozódik arra a két történetre, amelyben kizárólagos. Jelen van a regény minden pontján, mint a léleknél és az elménél, a jellemnél, a megismerésnél és a cselekvésnél mérvadóbb tényezője az emberi létnek. A regény minden lényeges karakterének, sőt legtöbb szereplőjének megismerjük a szexuális portréját. Ezekben a férfi/nő „bináris ellentéte”, valamint a heteroszexualitás és a homoszexualitás erőteljesen relativizálódik: kevés olyan heteroszexuális nő vagy férfi szerepel, akinek homoszexuális epizódjairól vagy vágyairól ne szereznénk tudomást. Megismerjük testüket, nemi szervük pillanatnyi állapotát akár egy látszólag közömbös beszélgetésben. A test erotikus emfázisa ez. Az egész test beszél, hiszen „a ruha valami olyasmit fed el, amiről mindenki létfonosságú ismereteket szeretne begyűjteni”. (II. 18.) Ezért olyan fontos a meztelenség, s ezért olyan lényeges helyszín egy német nudistastrand vagy a Lukács fürdő. A regény egész léggöre szenualizálódik. Patrick Süskind nevezetes bestsellerén, a PARFÜM-ÖN (1985) kívül nem ismerek regényt, amelyben az emberek illata/szaga/búze ilyen jelentős szerepet játszana. (Ehhez azonban azt is hozzá kell tenni, hogy Nádas regényében feltűnően csökken az arc- és szemjáték jelentősége az alakok közötti kommunikációban. A mimika szerepét az egész test mimikája veszi át, a taglejtés a szó minden értelmében kiteljesedik.)

A szaglás, a tapintás, az ízlelés mintegy fel-

törekszik a látás és a hallás mellé. Mindezek az érzékek rendkívüli szerephez jutnak a szexualitásban, de attól függetlenül, vagy látszólag függetlenül, vagy komplementer összefüggésben is. Nem tabu az ürítés, a szellentés hangja, illata. Minden érzéket mozgósít a betegség, a gyilkosság. A sorban állók, a vagonba zsúfoltak test-tömeg-tapasztalata. Az anyagok, a fa, a kelmék, a ruhák. Az ételek, melyekről időnként hihetetlenül gazdag költői analíziseket nyerünk, máskor meg – mint az öreg zsidó házaspár kivéreztetett vagy véresen hagyott májsütésének jelenetében – súlyos jelentéssel telített tapasztalatot. Megjelenik néhány emlékezetes – bár ritka – természeti képben is. Olyan regény ez, amelyben minden szereplő gondolatainál, érzéseinél és cselekvéseinél jelentősebb érzéki jelenléte, és ennek az érzéki jelenlétnél a recepciója rendkívüli következetességgel mind az öt érzékre rá van bízva. Ez az, ami olyan szokatlan benne, hogy a szem mellett mekkora szerepe van a többi érzékszervnek, például az orrnak. Egy majdhogynem minimális szerepű statisza külsejéről például semmit nem tudunk meg. Érzéki jelenléte erre a mondatra van bízva: „*A grófnak igen erős volt a szájszága, s ezen kívül megvolt az a rossz tulajdonsága, hogy szavainak bizalmas jellegét növelendő, túl közel hajolt beszélgetőpartneréhez.*” (III. 105.)

Nem szabad ebből a leírásból arra következtetni, hogy a regény közvetlenül erotikus, érzéki, testies *nézőpontjának* nem felelhet meg más, mint az érzékiség megszállottjainak galériája. Nem az erotománok, szkatofilek, falánkok, iszákosok tobzódó rabelais-i világában vagyunk. A nevetés távolról sem jellemző, inkább a hőttkomolyság. A testnyílások minden blaszfémiától, ordináré jókedvtől ment tárgyai e regénynek. A test nem groteszk. De Nádas nem is Don Juan mítosza foglalkoztatja. A Margitsziget ismeretlen libertinusai között lehetnek olyanok, akiknek egész életét szexuális szenvedélyük tölti ki, de ott vannak a prostituáltak, a besúgók, s legtöbbször ott van a másik, a nappali élete. A Kristóf számára végtelenül csábító „óriás” később cigány útépítő munkásként tűnik fel.

A regény főbb alakjai közül senki sem helyezi a szexualitás alapjára az életét. Ágost enerzált, flegmatikus *dandy*. (Meg kell vallanom, azt kissé erőltetettnek érzem, hogy egyben „alvó kém”, aki a kémregények sematikája szerint

egy másik életében tetterős gyilkos.) Gyöngyvérral való szeretkezésének végtelen hosszát főképp a kielégüléstől való patológikus félelme okozza, amelyet összefüggésbe hoz ugrásra kész depressziójával. Eszünkbe juthat róla Nemes Nagy Ágnes verse: „...*langyos, barna bőröd, / kényes kezed, amivel magad őrzöd, / s mely minden omló végső pillanatban / elmondja: mégis, önmagam maradtam*” (A SZOMJ).

Kristóf sem erotomán: ő az elhúzódo késő kamaszkor zúrzavarát éli; *ejaculatio praecox*, biszexuális ösztönzések és megtorpanások, hallásvágy kínozza – talán egy súlyos mentális betegség előzményeként. (Kilenc hónappal szigeti epizódja után, de a regény egy korábbi fejezetében a klinikai téboly határáig kötődik egy az ablakból lesett eladónőhöz.) Az ifjú Döhring karaktere Kristófféval sok tekintetben párhuzamos. Riadt, elcsábult válogatása az apró, testre feszülő, rikító színű, fényes kelméjű alsónadrágok között mintegy a margitszigeti jelenet fetiszált, a testet tárggyal megjelenítő változata. A pszichózis kitörését megelőző vagy ahhoz közel járó állapota (amely a regény egy harmadik történet-szálaban és időrétegében megismétlődik Elisával, aki mintegy kiváltja az elmebaj kitörését a szellemét elborító súlyos testi betegséggel, az agyvérzéssel) összefügghet az APAGYILKOSSÁG-gal – a regény első fejezetének címe ez –, ha ő ölte meg a berlini parkban általa megtalált embert, akiben a már ötvenes évei végén járó Ágostot sejtjük. A raszkolnyikovi tett kísértése mindenképpen ott köröz árva feje fölött. Összefügghet ez családai terheléssel, egy koncentrációs tábor tömeggyilkosságával, amelyért nagyapja (és annak testvére) is felelős.

A galéria másik pólusán ott állnak az alkotó és tettemberek, Madzar Alajos, az építész, és Otmar Freiherr von der Schuer, a fajbiológus. Az ő életvezetésükben a szexualitásnak mérsékelt szerepe van, ám Nádas regényének éppen az a tétje, hogy nézőpontját tudja-e ott is érvényesíteni, ahol nem a téma állítja a középpontba. Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy a két nagy tömbnek nevezett jelenet a regény centruma, de éppen ezért nem töltheti ki a regényt. A polgári „családragény”-szálban (az egyik fejezet címe: EGY ÚRI HÁZ) Nádas Déry Tibor BEFEJEZETLEN MONDAT-ának hagyományláncához kapcsolódik – és mondhatom: végre! –, végre irodalmi visszhangja és folytatása van a magyar széppróza egyik legragyogóbb teljesít-

ményének. A Parcen-Nagy és a Lippay-Lehr család között valóban sok a hasonlóság, de úgy, mintha az utóbbiban az alakok mezeitelenül vagy az író által áttetszővé szőtt öltözékben élnék polgári életüket, s járnának egy szinten nagyon hasonló – részben (Pozsonyi út, Újlipótváros, Személynök utca stb.) megegyező – budapesti topográfia helyszínein.

Az építész és a tudós is – hiába a zárt és tartózkodó, a munkára, a kötelességre, a társadalmi elvárásokra összpontosító öltözködés és modor – „meztelen”. Az író körültekintő gondtal rajzolja meg szexuális portréjukat (Madzar Szemzőné iránti beteljesületlen vágyának „sötét és könnyed” boldogságát [III. 85.], valamint gyermekkori barátja iránti zavart imádatát, Von der Schuer bajtársi és bordélybeli testélményét, családi életének boldogtalan fegyelmezettségét). Mint ahogy a másik fajkutató, Karla von Thum zu Wolkenstein bárónő titkos élete sem marad rejtve sötét kalandjaival, s az ő „csinos kis elefántcsont godmiche”-ével (III. 107.), azaz műpéniszével. Hogy az iménti kellemetlen gróf után egy másik példát is említsek az érzékiség Nádas regényére oly jellemző *horror vacuujára* – arra a készletésre, hogy a legkisebb alakról is intenzív érzéki pillanatfelvétellel és/vagy szexuális portré készüljön –, ezt a segédeszközt a bárónő távollétében nevenincs házvezetőnője is „az éjszaka leple alatt, zajokra és hangokra erősen ügyelve, igen óvatosan bevezette, de utána mindig rendszeren beletörölte a lepedőbe, és szülőzár megfogadta, hogy soha többé” (III. 121.).

Madzar és Von der Schuer szexuális portréja együtt olvasandó foglalkozással. Általában is megállapítható, hogy a regény alakjainak munkája gyakran szoros összefüggésben áll a testtel, más emberek testével vagy a saját testtel. Koncentrációs tábor és börtön óra, jelmeztervező, egykori balett-táncos, most ruhaanyag-tervező, óvónő, detektív, énektanár, kabinos, nehéz fizikai munkát végzők, hasonlók. A regényben két építész is szerepel, az úri házat – nagykörúti bérpalotát – Demén Erna nagyapja építette, Madzar pedig Szemzőné rendelőjét építi át és rendezi be saját maga készíttette bútorokkal. Nagyszerű építészeti elemzéseket olvasunk, amelyekben az építészet fő kérdésévé a test helye és érzékelése, védettsége és védtelensége lesz a térben. A hang, a fény, a levegőség elsőrendű építészeti problémává válik. A hajthatatlan funkcionalizmus – Ma-

dzar építészeti iskolája – testi funkcionalizmus-sá oldódik. Az épület a test tere, ezért a tárgyakat minimalizálja. Nádas jelentős művészi ötlete, hogy az építésznek *átépítési* feladatot ad, amely szembesíti az öröklött terek silányságával, nyomorúságával. Minden komoly építészeti gondolat jövőkép, amely itt szinte elhárríthatatlan provinciális akadályokba ütközik. A megrendelő iránti vágy készletti mégis arra, hogy a feladatot elvállalja, s kreatív örömét a maga készíttette székekben találja meg. (A székek alkotását az az internacionális építész szellemi kör, amelybe Nádas Madzar fiktív alakját helyezi, fontos feladatnak tekintette: Gerrit Rietveld, Breuer Marcell, Mies van der Rohe stb.) Madzar „*Rietveldet követte, aki szerint a székre ereszkedő ember számára világossá válik a dramatikusság kapcsolat a testi érzete és a térben elfoglalt helye között.*” (III. 44.)

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK testiessége intenzifikálja a jelent. Láttuk, hogy a múlt is mindig jelenvaló testélményként jelenik meg benne, amely a rendelkezésre álló helyet szorongatóan tölti ki. A jövő helye a regény két kreatív alakjának perspektívájában mutatkozik meg. Itt azonban azt kell látnunk, hogy a mesterien megalkotott Madzar-figura csak átutazó a regény világában, melyben nincs helye az ő jövőképének. S ez a jövő egyszerűen a tér egy másik pontja: AMERICAN DREAM. Mies van der Rohe követve ő is Amerikába készül. Bútorait nyilas suhancok hajtják majd ki az utcára. Ő száműzetik a regényből.

Az öröklés és fajhigiéniá tudorának jövőképe ezzel szemben keresztül-kasul átszeli a regényt. Noha figurája művészileg korántsem áll a regény legmagasabb színvonalán (ugyanis az önkéntelen karikatúrába hajlik), mégis itt kell keresnünk a regény emberképének – persze a testre vonatkozó – szellemi centrumát, amely megmutatja, hogy – akár különösebb személyes gonoszság nélkül is – mit lehet megtenni az emberrel, s következőképp arra a kérdésre, hogy mi az ember, úgy válaszol, hogy az a lény, akivel ezt meg lehet tenni.

Otmar Freiherr von der Schuernak kivételesen konkrét modellje van, Otmar Freiherr von Verschuer (1896–1969), az eugenika professzora, s az is történelmi tény, hogy a nála promoveált dr. Josef Mengele látta el vizsgáláti anyaggal. Ilyen módon vált Auschwitz–Birkenau a berlini Kaiser-Wilhelm-Institut kísér-

leti telepévé. Nádas beleszövi ugyan ezt a szál-
lat – a koncentrációs táborok tudományos szol-
gáltatásait – a regénybe, de nagy művészi böl-
csességgel egy másikat bont ki szélesebben. Az
emberi test hússá degradálását egy „bastar-
dok” – különböző fajú szülők gyermekei – szá-
mára fenntartott internátus vizsgálatainak kö-
zegébe helyezi.

Az ember kitenyészhetősége, a fajnemesí-
tés eszméje szorosan összefügg a test fölérté-
kelődésével. A test mint szervezet feloldódik
egy magasabb szervezetben, és az ehhez való
viszonyában egzisztenciája, individualitása le-
értékelődik. Magasabb érdekből – a jövő érde-
kéből – az alacsonyabb rendű faj, illetve a ma-
gasabb rendű „hibás egyedei” sterilizálhatóvá,
megsemmisíthetővé válnak. A hatalom, az erő
és a kegyetlenség a testre redukálva, tiszta tes-
ti formájában magasztaltatik fel. A testnek ez
az új eszméje – amely (mint Foucault s nála ko-
rábban Adorno és Horkheimer is megmutat-
ta) már a XVIII. századtól, a tudománnyal föl-
vértezett rasszizmus formájában pedig a XIX.-
tól készülődött – maga testetlennek tűnik. Az
jellemző rá, ami az eszméket el szokta választani
a testtől: az individuum fölött álló maga-
sabb célképzet és a hozzárendelt áldozatkész-
ség; esetünkben a hősiesség vagy a tudomány
asztkézise.

Nádasnak – a maga testredukciója szelle-
mében – meg kell mutatnia, hogy a testnek ez
az aszketikus eszméje milyen szorosan össze-
függ a testiség és érzékiség tenyészetével. S
történetileg is mélyen és találóan az elvesztett
I. világháború után szervezett német tisztí sza-
badcsapatok homoerotikusan átszínezett *Ka-
meradschaftjának* szellemében találja meg a ki-
indulópontot. Az ő Von der Schuerjának a szol-
dateszka közegében, a kommunistákra és pro-
likra vadászó erős, fiatal, szép szőke bestiák
között világosodik meg, hogy a szociáldarwi-
nista vitalizmus szempontjából az emberi és
történelmi tragédia – a gyengék elhullása – sok
nemzedék munkája, fegyelmezése, rendszabá-
lyozása és kitenyészése révén biológiai előny-
re váltható.*

* Nádas figyelmét hatalmas anyaggyűjtése folyamán
elkerülte egy rokon szellem, Klaus Theweleit 1977–
1978-as *MÄNNERPHANTASIEN* című munkája, amely
ugyanabban a közegben találta meg a fasizmus ge-
neízisét, s ugyanúgy a test problémáját, a testre írá-
nyuló gyűlöletet és szeretetet állította a középpont-

Ez a motívum a regény egy viszonylag kései
pontján – már a harmadik kötetben – lép be a
könyv áramába, s nem a történet szintjén ren-
dezi újra a megelőző elbeszélést. A regényben
a történetek összefüggéseinél lényegesebb a
párhuzamosságuk. A kapcsolódási háló persze
ebből a „tömbből” is mindenfelé elvezet. (Egy-
szer nézzünk egy ilyent végig: Horthy „Mi-
hálynak” – a kormányzó fiktív fiának – ifjú je-
gyese, akit barátjánője, Karla von Wolkenstein
hoz össze Von der Schuerral, Vay Elemér kor-
mánybiztos pártfogójaként kapcsolódik a mo-
hácsi történethez, akinek lánya viszont Vay
Klára, az a bizonyos eladónő, aki jelentős sze-
rephez jut Demén Kristóf életében. Vay Klára
idősebb barátjánője és szomszédja, Kristóf gyer-
mekkori zongoratanárnője, Andria von Lütt-
witz, egykor Von der Schuer feleségének volt
kiszemelve. Karla von Wolkenstein AZTÁN ÖT-
VENHÉT NYARÁN mint „Schwester Karla” villan
fel [II. 277.] az NDK-ba szállított magyar gye-
rektranszport – köztük Kristóf – kísérőjeként.
Házasságon kívül született fia, aki korábban
Wolkenstein, alias Kovách Jánosként az I. kö-
tet elején Ágost egyik barátjaként tűnt fel a
Lukács uszodában, a fajkutató internátusban
nevelkedik, egy epileptikus társával együtt, aki-
nek fia lesz a berlini nyomozó. Onnan szök-
teti meg magyar apjának kérésére egy kom-
munista ellenálló, aki a pfeileni koncentrációs
táborban végzi majd.) De ezek az alkalomad-
tán fél évszázadot átívelő kapcsolatok nem kí-
nálnak semmilyen oksági összefüggést a törté-
netszálak között. Az összefüggés mélyebb, szel-
lemibb.

A testre való redukció itt ugyanis összetalál-

ba. Theweleit két kötetben (I. ASSZONYOK, ÁRADATOK,
TESTEK, TÖRTÉNELEM. II. FÉRFITESTEK, A FEHÉRTERROR
PSZICHOANALÍZISE) átfésülte a szabadcsapatokról szóló
irodalmat – memoárokat, regényeket stb. – és elmé-
letalkotásában némiképp doktriner módon, de bá-
mulatosan gazdag és meggyőző anyagot mutatta be
a katonák testiségnyomásában az érzéki vágyak és
szorongások tengerárját. Feltárta antiszexuális be-
állítottságuk szexuális mozgatórugóit két, a testekkel
foglalkozó nőtípus – a tiszta, aszexuális „*fehér nővér*”
(anya, feleség) és az agresszív, kasztráló, szexuális „*vö-
rös nővér*” (szerető) – mitikus szembeállításában, a sze-
xuális fenyegetésként értelmezett nagyvárosi mob (a
proletáriátus) megsemmisíteni akarásában, a test
páncéllá változtatásában, a keménység fallikus érté-
kének mindenek fölé emelésében, a férfítársakkal va-
ló szolidaritás erőteljes erotikus motiváltságában.

kozik egy világméretű és szó szerint halálos változatával, a testek fasiszta kiválogatásával. Ha Leni Riefenstahl zseniális fasiszta filmjei a sportban és a tömeggyűlésben hirdették a test diadalát, úgy Nádas párhuzamos történetei minden ponton a test kudarcáról beszélnek. E kudarc Nádas világában inkább antropológiai, mint történelmi jellegű: mindenki pokol önmagában, és pokollá válik minden másik ember. A történetek között vannak, amelyek összefüggnek a faszizmussal, s vannak, amelyek nem. Banális volna, s alaposan elvétenénk a regény igazi jelentőségét, ha azt mondanánk, hogy történetészai vagy akár beállítottságai valamiképpen levezethetők a faszizmusból. Nem. Nádas olyan világot hoz létre, amelybe a fasiszta történet, a faszizmus előzményei és következményei más történetekben, bizonyos értelemben a faszizmus története – mint párhuzamos történet – akadálytalanul illeszkedik, s ezt a könyv két vastok kötetén keresztül rejtve maradt konzekvenciát a harmadikban rettenthetetlen bátorsággal elének tárja. A fasiszta test-szemléletből következő emberkísérlet és gyilkosság rettenetes és gyűlöletes a könyv világában, de Nádas szakít azzal a humanista és keresztény tradícióval, hogy kivétel volna és botrány. A jóvátétel lehetőségének a gondolatát a megszilárduló antropológiai meggyőződés akadályozza meg. Az ember testével minden megtörténhet.

A terror testiségének titka az EMLÉKIRATOKBAN is sarkalatos jelentőséggel bír. A fasiszta diktatúra azonban abban különbözik a kommunista (vagy konzervatív) zsarnokságoktól, hogy testisége nem a titka, hanem legitimitációs alapja, elmélete volt. Ezt az elméletet – mint szellemi teljesítményt – a regény a narráció eszközeivel megcáfolja. Von der Schuer fajtenyészete saját háztájijában sem sikeres; kisfia nyavalyatörős. Tudományának kalandor bizonytalansága kiviláglik kolléganőjével vívott harcában; ott emberi testekkel – emberi életekkel – játszó, egymást kölcsönösen érvénytelenítő hipotézisek ütköznek össze ugyanannak az elméletnek a bázisán. S mindez átszüremlik magatartásának biztonságot, tekintélyt sugalló maszkiáján is. De ami szellemi teljesítményként, hipotézisként a szemétdombra kerül, mint emberkép, mint arra a kérdésre adott válasz, hogy mi az ember, mi a lényeges az emberben, mire használható az ember, szétárad a regény egész világában.

Amit szétáradásnak nevezek, az visszafelé, a könyvben eddig megtett, az éjszaka legmélyére vezető út szempontjából azt jelenti, hogy mindaz, amit eddig olvastunk, új dimenziókat kap. Nádas hangsúlyozottan esetleges alakjainak hangsúlyozottan esetleges történetében és sorsában a szó szoros értelmében vett metafizikai semmisség (azaz, hogy lényük nem kapaszkodhat semmibe, ami a natúra – a „fizika” – után, azon túl van) nem esetleges. Ha létezik egy szellemi világbirodalom, amely metafizikailag üres, pogány, s amely minden egyén törékeny naturalizmusából a tudomány és a mítosz pervertálásával kikovácsolja a maga heroikus naturalizmusát, s ehhez – „*seid umschlungen, Millionen!*” – milliókat ragad el (akár úgy, hogy a teste való redukció eszméjének hívévé tesz, akár úgy, hogy annak nevében pusztít el milliókat), akkor művésziileg fölvethető, végiggondolható és végigírható ez a radikálisan szkeptikus antropológia.

A szétáradás azonban előrefele is értelmet kap. Észleljük a regény fordulátát. Eljutván a sötétség mélyére, világosodni kezd. Kitárulnak és tágasabbá válnak a regény tájai. Ha eddigi részeire az intenzifikáció volt a jellemző, most az extenzifikáció. De ez nem valamifajta virradatnak, új perspektívának a jele, hanem a poétikai ritmika része. Nem a regény eddigi látásmódjának fordulata, hanem szélesebb megalapozása. Mind ez idáig – Szemzőné és Madzar beszélgetéseit kivéve – nem találkoztunk olyan alakkal, aki reflektálna az ember és a világ, az ember és a kozmosz viszonyára. Ha valaki elmélkedett is – mint idézett monológjában Kristóf –, mindig csak a testhez való viszonyról, a szenvedélyes önkimagyarázás, önmegértés formájában. Senki sem filozófált.

Most megjelennek a bölcselekdedések is, akár úgy, hogy korábbi szereplők lépnek új dimenzióba, akár úgy, hogy új szereplők lépnek föl. A metafizikai semmisség olykor metafizikai formát ölt. E reflexiók egyikét-másikat a regény önkomentárjaként foghatjuk fel. A berlini nyomozó „baudrillard-i” gondolatát: „*Mindaz, ami a világban az embert körülveszi és hatással lehet rá, valójában másolat, s akkor a földön tényleg minden örök ismétlődésre van ítélve. Egyszer, tízszer, százszor ugyanaz, végtelenszer, maga a szerelmi érzés sem más, mint másolat egy mindig korábbiról. A szerelmi gesztus bizonyára mindenki számára fon-*

tosabb, mint a szerelmi tárgy, a másik embernél fontosabb, még ha szerelmi tárgy híján magát a gesztust sem lehet végrehajtani.” (III. 432.) Vagy azt a filozófiai lehetőséget, amelyet Fáy Klára, a filozófiát tanulni akaró deklasszált eladónő vet föl: „...akár ásitó ürességnek is elképzelhetné az univerzumot, sehol egy élő istenség, amolyan vigasztalan metafizikai pusztaságnak, s akkor ebben a térben az esetlegességnek vagy a véletlennek nagyobb jelentőséget tulajdonít, mint az akaratnak, az elhatározásnak, a szükségszerűségnek és így tovább” (III. 479.).

Annál azonban, hogy e gondolatok regényalakok gondolataiként jelennek meg, még jelentősebb, hogy az újabb történet-szálak mintegy elvégzik a regény *condition humaine*-jének ellenpróbáit. Ebben az értelemben Gyöngyvér és Ágost történetének hatalmas párhuzamos története Klára és Simon története. Ez szerelem, noha se nem barátság, se nem szeretet; az ő gyűlölet-ragaszkodásukban jelen van a Kettő, ha kétségbeesett, reménytelen és önpusztító módon is. Ez rendkívüli tematikus gyarapodással, gazdagodással jár (mint korábban már Szemzőné és Madzar realizálatlan kapcsolata): a köréjük, illetve a Klárát kísérgető Kristóf köré épített fejezetek realizmusra azokat az olvasókat is magával ragadhatja, akik elviselhetetlennek találták a regény radikális testi redukcionizmusát. (Igaz, ők nem jutnak el ideig.) Nem mintha a test nem követelné meg a magáét, de az ÁLL A BÁL című csodálatos óriásfejezetben – mely elvarrja a „családragény” néhány szálát is – páratlan művészetrel van kikeverve a test ösztönzéseitől az érzések zűrzavarán keresztül a politikáig és a történelemig az a világállapot, melyben „mindent átszótt ugyan a tehetetlenség érzete, átítatott és áthatott a korszak uralkodó érzése, a tökéletes reménytelenség, a félelem, a csalódottság, a bánat, az ingerültség, a merevgörcs és a feszültség, ennek azonban mégiscsak meg kellett ütköznie azzal az elemi bizalommal, hogy élt az ember, és saját lélegzetvétele nemcsak biztosítékot és némi reményt adott a következő pillanathoz, hanem elsősorban energiát, amivel sok mindent elvisel vagy legalábbis áthidal” (III. 211.).

Hogy megértsük, miről van itt szó, még egyszer vissza kell térnünk arra, amit a regény realisztikus irrealitásának neveztem. Mivel az olvasói ellenállás a könyv „vizionárius irrealitásával” szemben várható, ezért ennek értelmezésére tettem a nagyobb erőfeszítést. Meg kell

értenünk, hogy itt egy írói világ a testi redukció kontinuumára van alapítva, hogy ne tekintsük mániának és manírnak az írásmódot. De a mánia és a manír nemcsak az olvasó ítélete lehet, hanem a roppant regénykorpusz valóságos művészi veszedelme is, amellyel az írónak meg kellett küzdenie. Korábban is hangsúlyoztam az irrealitás realitását és a realitás irrealitását. A regény egész ritmusát ezek állandó mozgása, változása adja. A lidéres irrealitás nem fantasztikus, hanem a testi realitások sűrítéséből, nagyításából következik. A mikroszkopikus közelítést azonban időről időre felváltja a teleszkopikus látás, vagy mondjuk úgy, hogy megfordított kinagyítás. Még a margitszigeti történet végtelenül intenzív – és végtelenül kockázatos – eksztázisát is megszakítja a szállodát ellátó s a hajnali kofahajókból áradó termények érzéki nagytotálja, vagy utaljak Madzarra, amint a talpfák teltségét mérlegeli a mohácsi fatelepen. A beszűkítés és a kitágítás állandó lüktetése az egész regényre jellemző. Ez vezet ahhoz a jelenethez is, amelyben Nadas Péter felidézi '56-ot: Kristóf zaklatott útját a forradalmi Budapesten az Oktogontól a Margit hídhöz közeli Gláznér-pékségig. A két szemmel követett hadirokkantban, a láb nélküli férfiban és az arc nélküli asszonyban (akiket Kristóf majd képzeletében anyjával és apjával azonosít), a kenyérre váró tömeg hullámzásában és a tömegbe belelövő orosz tank fallikus szimbólumában megvilágító módon látható, hogy az író miképpen alkalmazza a testi redukciót, s miképpen építi föl ezekből írói világát. De a reális elemekből szerveződő vizionárius irrealitás itt megint a realitásba, az olvasó és az író közmegegyezésen alapuló közös világába vezet. A kenyérre várakozókba valóban belelöttek, ez történelmi tény. Csak Nadas Péter látja és láttathatja így ezt az eseményt, de amit lát és láttat, azt mi, az olvasók újra felismerjük. Mondanom sem kell, hogy ez az újrafelismerés nemcsak az úgynevezett történelmi eseményekre vonatkoztatható. A realitás nem más, mint az ismerős újrafelismerése, az irrealitás pedig az ismeretlen követése. Az írói világ mint közös világ és mint saját világ dialektikája ez.

Ebben az értelemben mondhatjuk, hogy az újrafelismerés (az anamnézis), amely persze állandóan működik a regény szövetében, a harmadik kötet nagy tömbjeiben – amikor már

teljes plaszticitásában föltárult az író idioszinkretikus saját világa előttünk – megnövekedett szerepet kap. Soha senki nem idézte föl még ilyen érzéki gazdagsággal és írói mélységgel a kora 60-as évek megveszekedett, kétségbeesésből táplálkozó világvegi jókedvét, mint ahogy Nadas megteszi most egy bár, egy házibuli hangulatáról szólva.

Az ÁLL A BÁL után következő, utolsó előtti fejezet, az EGY BÖVEN TERMŐ BARACKFA önálló mesternovellaként is felfogható, amelyben mindaddig nem szereplő figurák jelennek meg, s az elbeszélés szempontjából egyetlen szállal kapcsolódik a regényhez. De itt is folytatódik az, amit ellenpróbának neveztem. A lelkésznek a vallás, unokájának a test aszketikus legyőzése, a nyugdíjas börtönőrnek a természet, a „*böven termő barackfa*” világa, amelyből ki akar zárni minden más embert. Ezek kínálják a test börtönéből való kiszabadulást – talán ilyesmi volna A SZABADSÁG LÉLEGZETE –; de tökéletes kudarcra járnak. Ellenpontként pedig ott van a szökött bolond – akit a börtönőr megöl majd –; az ő világában, mivel tökéletesen bezárul az Egybe (saját magába), a testi jó és a testi rossz tiszta, a Másik, a Sok által nem összezavart alakzatai állnak egymással szemben.

Az utolsó rövid fejezet visszaszövi magát a regény történeteinek szövedékébe, s beleszó egy szálat az előző fejezetből is. A cigány útépítő munkások egyikében felismerjük Kristóf „óriását”, munkavezetőjükben Mózes Gyöngyver nevelőapját, akit hadifogolyként – Pfeilenben – Ágost egyik barátja hallgatott ki. Így zárul a regény, mindazok számára, akik nem tanulták meg útközben a másfél ezer oldal fondorlatos leckéjét, bizonyos csalódást okozva. Egyes történetzölak el lettek varrva, mások szabadon lógnak ki a szövegből. Az utolsó több mint száz oldalon majd egy tucat új szereplő tűnik fel, miközben a regény – ha lehet ebben a műben ilyet mondani – fő alakjának, Kristófnak a története nyitva marad. S ebben a nyitottságban sincs semmi következetesség, mert ugyanakkor egy másik fontos alakról, Gyöngyvérrel meg tudjuk, hogy új szeretője segítségével valami kis karrierje megindult; lehet néha hallani énekelni a rádióban.

Minden azon múlik, hogy a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-ben a történetek logikáját vagy a motívumok párhuzamosságát tartjuk-e elsődlegesnek. Ha az utóbbira figyelünk, észrevesz-

szük, hogy az író a regény utolsó pillanatáig újabb és újabb párhuzamokat teremt. A regény három – a tébolyhoz közel járó s ezért nyitott borotvaként élő – alakja (Kristóf, Döhring és Elisa is, ameddig a test betegsége ki nem váltja készülődő pszichózisát) mellett itt van egy valóságos klinikai örült tompult párhuzama. Kristóf apját megölik a Rákosi-korszakban, a lelkész fiát '56 után, s így az ő unokájának története kerül párhuzamba Kristóféval. De Kristóf története párhuzamos a fiatal Bellardiéval is, akinek apja (a későbbi taxisofőr) börtönbe került az 50-es években, s mindkét gyermeket állami gondozásba veszik, és nevüktől is megfosztják őket. Ez kerül most párhuzamba a cigány óriás történetével, aki szintén nem a saját nevével él. Párhuzamos, ahogy megszerzik a kenyeret a pékségben, és ahogy ellopja a kenyeret a szökött bolond.

Kristóf és a fiatal Bellardi története továbbá abban is párhuzamos, hogy mindkettejük anyja egy nőért hagyta el őket. Ez viszont párhuzamos Demén Erna történetével, aki el akarta hagyni férjét egy nőért; igaz, ő csecsemő gyermekét, Ágostot magával vitte volna. A gyermeket elhagyó anyja, az internátusban nevelkedő gyermek további párhuzamokat hoz létre, mint ahogy a téboly fenyegetése sem áll meg az említett négy alaknál. Alkalmilag jelen van a nyomozó, Von der Schuer, Ágost és mások karakterében is. S tébolyult az öreg mohácsi zsidó fakereskedő felesége is. Párhuzamos, ahogy Szemzóné elveszíti gyermekeit és ahogy Demén Erna elveszíti a lányát. Végtelen számú párhuzamot generál az alakok szexualitása, említett biszexuális készleteik.

A párhuzamos történetek egymás másolatai az előbb idézett értelemben. Az egymásnak leginkább megfeleltetett átmásolódásra (Kristóf kidolgozott és az ifjú Bellardi csak felvázolt történetére) a regény maga is fölhívja a figyelmet. S nem valamilyen mélyebb tartalmi összefüggés miatt analógak a történetek, hanem éppen sematikus voltuk miatt. Nadas Péter Gottfried Benn-nel mondhatná: „*Az ember nyilvánvalóan sokkal, sokkal primitívebb, mint ahogy azt a Nyugat intellektuális klikkje állítja, valami egészen általános a sematikus Én mögött.*” Az énnel szembeni radikális kétely föltűnt már az EMLÉKIRATOK-ban is. Idéztem az író szavait a „*köznapai nehézkedésektől meghatározott tartás*”-ról, ami énnel tűnik, de nem az. S Kristóf szintén idé-

zett nagy monológjában elhangzik, hogy „*nincsen én, helyesebben az én csupán része egy nagyobb, felderíthetetlen egésznek*”. Mindig kockázatos vállalkozás regényalakok szavait az író szájába adni, de azt tényként kell elfogadnunk, hogy a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK karaktereinek *önmagában álló* tartalmi gazdagsága, tartása, tartósága, kontinuitása, szilárd énje nincs. Az Egy mint egy: embergép, sivár sematika.

És mégis – ez nevezhető a regény legnagyobb teljesítményének – emlékezetes karakterek tömege áll elő. Demén Erna, Mózes Gyöngyvér, Madzar Alajos, az idősebb Bellardi, Lippay-Lehr Ágost, Koháry Elisa, Vay Klára, Demén Kristóf, a nyomozó dr. Kienast, a börtönőr, a lelkész, vagy az eddig meg sem említettek közül Szapáry grófnő, Lippay-Lehr István és sokan mások kisebb vagy nagyobb szerepeikben olyan felejtethetetlenek, mint a régi nagy regények figurái. Például a BEFEJEZETLEN MONDAT megannyi alakja. Csak amíg ott az írók az alakok individualitásának definitív plaszticitásával érték el a karakterek szilárdságát, itt a karakterek lágyak, majdhogynem cseppfolyósak. Bele vannak vetve a véletlen érintkezések végtelen folyamataiba, tele ismeretlen változókkal. Ezért mindig készek arra, hogy újabb s újabb variánsokként jelenjenek meg. Csak ösztönéletük egyfajta *imprintingje*, bevésődése rögzített, amely viszont – mint láttuk – sohasem válik valamiféle emlékké, hanem mindig jelenvaló. Kristótot talán azért nevezhetjük a regény főalakjának, mert ő az egyetlen, akinél maga ez a bevésődés nem megjelenítődik, hanem a regény idejében keletkezik, az „óriással” való kalandjában. „*Nemi szubverziónak éppen ez volt az állandó és hagyományos tárgya, amelyről Klára miatt most le kellett volna mondania: a másik férfi. Az ismeretlen, akit a másikban ismer meg és akit a felismerés pillanatában megtagad. Klára miatt sem maradhattak hát ketten. E harmadik pedig alig hagyta el őket egyetlen pillanatra. Klára nem engedte. Ahogy Kristóf nem engedte az oriaszt vagy az orias sem engedte őt, s a bajszos segédjével itt maradt velük negyediknek, ötödiknek.*” (III. 492.) Ez az állandóan jelen lévő Sok ad tehát választ a nádas karakteralkotás sajátosságára. Az Egy végtelenül egyszerű, a Sok végtelenül bonyolult.

Nem téved, akinek eszébe jut Robert Musil. Ha eddig néhányszor a regény vagy az olvasó megtett útjáról beszéltem, helyesebb volna – hasonlóan A TULAJDONSÁGOK NÉLKÜLI EMBER-hez

– mezőről vagy erőterről beszélni. Cselekményelemek és figurák egymásban való végtelen tükröződései, variációi töltik ki ezt az erőteret. Nem feszíteném túl a párhuzamot, de annyi bizvást megállapítható, hogy ahogy az EMLÉKIRATOK-ra Thomas Mann, úgy a PÁRHUZAMOS ÉLETRAJZOK-ra Musil lehetett – még művének befejezetlenségével is – fölszabadító hatással. (S ez is távoli rokonságot mutat Déry Tiborral, akinek BEFEJEZETLEN MONDAT-ára Proust, későbbi műveire Kafka, Thomas Mann volt felszabadító hatással.)

Van azonban egy vonatkozása Nádas új regényének, amely éppen ellentétes Musillal és Thomas Mann-nal is. Ez pedig az ironia hiánya. Erre vonatkozó megjegyzéseimet azzal kell kezdenem, hogy a humornak vajmi kevés szerepe van a PÁRHUZAMOS ÉLETRAJZOK komor világában. A gigantikus terjedelmű műben két olyan jelenetet látok, amelybe belopakodott. Az egyik a mohácsi zsidó öregasszony örült perlekedése férjével, a másik Schultze tanárnak, a fajbiológiai mérés-technikusnak örökös énekbeszéde. A gúny vagy a satíra nyomai világnak még fel Karakas elvtársnak, a magyar miniszterelnök nagy hatalmú titkárságvezetőjének s talán a fasizmusból a kommunizmusba magát simán átmentő nagy tekintélyű tudósok, Lippay-Lehr Istvánnak az alakjában. A humor kétségtelenül kivezet abból a közvetlenségből, amely a regény közege, a humoros szellem másként és máshonnan látja ugyanazt. Nincs helye tehát a mű koncepciójában. De ennek ára van: a testtel való törődés halálos komolysága (az író és alakjai részéről) időnként az írói szándék ellenére önkéntelenül humorossá válik. Rég nem született olyan magyar irodalmi mű, amely ennyire alkalmas tárgya lehetne az akár parlagi, akár kifinomult paródiának.

Ezen segíthetne „*a lengőhinta*” másik végpontján – ahogy Kierkegaard mondja – az ironia. Az a megkülönböztetés, distanciált reflexió, amely az írók saját nézőpontjához fűzné. Az elbeszélés kritikája az elbeszélte felett. De megértem, hogy a metafizikai sivatagban sehol nem vetheti meg a lábát. Az a nagyon is jelentékeny művészi döntés, amely minimalizálja az elbeszélő különállását, amúgy is az eruptív azonosulásnak kedvez.

Így kell tehát elfogadnunk Nádas Péter művét, mint olyan művészi képződményt, amelyet talán nem jellemez a tökéletesség, de

amely mélységben, gazdagságban olyan megszire jutott, hogy a kritika prózájának rendelkezésemre álló szerény eszközeivel alig remélhettem megközelítését. A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK nagy – nagyon nagy – regény.

Ugyanakkor nem állhatom meg, hogy hangoztatjak a bámulat és elragadtatás mellett tartózkodásomnak is. Az irodalomkritikának nem szabad ideologikus bírálóvá lennie abban az értelemben, hogy világnézeti feltételétől tegye függővé ítéletét. De nem zárkozhatsz el – amiképpen az irodalomtudomány gyakran megteszi, a maga lehatárolt vagy másra irányuló szempontjából talán helyesen – egy mű világnézetének, „filozófiájának” rekonstrukciójától, különösen akkor, ha maga a mű immanens módon megkívánja ezt. A nagy teljesítménynek kijáró tisztelettel követtem Nadas Péter művészi radikalizmusát, amellyel mélyre ható módon és alapos okkal szakított az európai humanizmus hagyományával. Igent mondom a regény világára, amely e hagyomány hatalmas provokációjaként, ellenpróbájaként gyarapítja a létről való tudásunkat. De – az esztétikai ítélettől függetlenül s mégsem elhallgatható módon – nem mondom világnézetére. A világnézetek, világképek a „világkép korában” gyakran fogatlan oroszánok. Sajátos módon az is Nadas produkciójának méltánylata, hogy ezt a nemet ki kell mondanom. Csak a legjelentősebb műalkotások olthatják még mindig a lélekbe azt a „szent félelmet”, amelyről Plátón beszélt. Ideztem már más összefüggésben, s most megismétlem, amit egy nagy művészettudós, aki nagy művészetfilozófus is volt, Edgar Wind mondott Wagnerről és Rilkeről szólva: „Sokan – köztük magam is – ...elismerik kimagasló géniuszuk hatalmát, de olyan hatalomnak tartják, amelynek nem szabad behódolni. Ezek a példák azt mutatják, hogy nemcsak lehet, hanem szükséges is két szinten szemlélni a műalkotást: esztétikai értékét a saját normái szerint kell megítélnünk, de azt is el kell döntönnünk, hogy elfogadjuk-e ezeket a normákat.”

Szíves felvilágosításokat és tanácsokat kaptam Csordás Gábertól, Forgács Évától, Gábor Esztertől, Papp Zoltántól és Laurent Sterntől. Nadas Péter betekintést engedett a művéhez olvasott könyvek jegyzékébe, s alkalomlag egyéb tárgyi információkkal is előzetesen rendelkezésemre állt. Köszönöm.

Radnóti Sándor

II

HIÁBA ÍR

„Hiába baszik” – olvashatjuk a több szálon futó regény egyik férfi szereplője, Lippay-Lehr Ágost függő monológjának mondatnyi bekezdésében, amely egyébként a több mint százoldalmi, tematikusan és stílusán egyaránt ritmizált szeretkezésfejezet (AZ ÉSZ CSÖNDES ÉRVEI) részét képezi. (I. 324.) Mely fejezet másik hőse, Mózes Gyöngyvér ekként kommentálja Ágost, egyébként többszörösen is sikeres, erőfeszítését (mely erőfeszítés egyik-másik fázisát ráadásul az albérlési cselédszobába be-bekukkantó főbérlő, Szemzőné tekintetével is követhetjük, csak hogy később magát Szemzőnét kövessük, először barátói körébe, majd velük együtt a múltjába, a hatvanas évekből a második világháborút megelőző évekbe...): „Olyan voltál, lihegte az idegen sötétségbe belekerekedett és a közelségben erősen bandzsító szemekkel, olyan vagy, mint egy technikus.” (I. 354.) A „baszás” tehát egyfelől tragikusan (és olykor komikusan) hiábavaló, másfelől viszont „technikusi” értelemben tökéletesen kivitelezett. Mint minden, ami emberi, nagyon is emberi. Mint például az írás.

Jó ideje szokás Nadas Péter prózájáról mint egyfajta testírásról beszélni, legalább két értelemben. Amennyiben méltó módon, azaz testes mondatokban, testesen beszél a testről, a testi tapasztalat mélységeiről és magasságairól, szűkösségeiről és tágasságairól, de talán leginkább határaitól. Prózájának formátumos paradoxonja, hogy ugyan látja a test és vele együtt az írástest hiábavalóságát, látszat voltát, ámde nem tud nem foglalkozni vele, csakis vele tud foglalkozni, a testtel, a testről írással. És ahhoz, hogy ennek fatális hiábavalóságát lássa, el kell mennie a határokig, tematikus és stílusos, sőt olykor grammatikai értelemben is. A legsúlyosabb szépirodalmi látszat tulajdonképpen tárgya a valóság legsúlyosabb, mivel megkerülhetetlen, látszata lehet csak: a test. (A testről ezentúl a legszélesebb értelemben beszélek, hiszen – tudhatjuk meg a regényből – lehet például az írástest tárgya egy épülettest is.) Annak minden formájában és állapotában, szélsőséges határhelyezeteiben, akár eredendő magárahagyatottságában, akár elkerülhetetlen másokra utaltságában. Nadas regényparadoxonjának egyidejű súlyossága és felszínessége, súlyos felszínessége végső soron: az ember

voltunkat alapjaiban felforgató és látszatként leleplező tragikus tapasztalatnak, a test hiábavalóságának a megváltása egyfajta esztétikai látszatban. Szépirodalmi elleplezése a leleplezett igazságnak. Testszerű elleplezése a test leleplezett igazságának. Amit például Nádas regényében megtudhatunk az emberi testről és azon túl vagy azzal együtt persze az emberi lélekről, magáról az emberről, az csakis így, ebben a képmutató, szerepjátszó, modoros és végső soron: ironikus formában viselhető el. Amennyiben irónián a látszat és a lényeg dinamikus, mivel sejtethető, de nem megmagyarázható s így csakis ábrázolható egymásrautaltságát értjük. Mondjuk azt, hogy noha Nádas látszat szerint olykor fejezeteken át folyamatosan a férfi nemi szervről beszél, zavarbaejtő aprólékossággal méghozzá, ámde valójában nem ez a lényeg. És hogy mi a lényeg, azt meg éppen azért nem tudhatjuk, mert el van leplezve. A lepelnek pedig csakis látszatértéke van, de az nagyon, féllibbenthetetlenül. Platonikus ízü fordulattal élve: Nádasnál nem a lepel kerül le az emberi testről, hanem maga az emberi test válik lepellé.

A sokat hangoztatott közvélekedés ellenében, miszerint szerzőnk humortalan, és nincs iróniája, én inkább azt mondanám, hogy a humor és az irónia eszközeit ugyan tényleg nem vagy csak ritkán használó Nádas mondatai, bekezdései, fejezetei, könyvei valójában, döntő módon, vagyis szemléletükben, felépítésükben és működésmódjukban mégiscsak: ironikusak. Strukturálisn ironikusak, a szépirodalmi látszat működés- és létezőmódjának értelmében, vagyis a látszat és a lényeg, az írás és a téma kibogozhatatlan összefonódásának értelmében, a „mást jelenthet, mint amit mond, de hogy mit, az rajtam áll...” nyitott, mivel az olvasóra nyíló, értelmében. S lássunk erre rögtön egy példát a regény tematikus értelemben talán legprovokatívabb fejezetének (LONA RIZSES CSIRKÉJE) vizeldejelenetéből (amelynek korai, jóval szolidabb előképét fellelhetjük Nádas 1989-es ÉVKÖNYV-ében). Hosszan idézek, nem is annyira a látvány, mint inkább a látványt látszatként semlegesítő írásmód kedvéért, a Nádasra jellemző szemléleti irónia képviselésében: „*Csakhogy abban a pillanatban, netán még az előbbiben, amikor indult volna, hogy az éjszaka legtökösabb háborújába induló férfiak között elfoglalja kijelölt helyét a falanxban, jelenlété-*

vel pedig mintegy betöltse a várakozási idő foghíját, mintha szellőkés mozdította volna el, megindult, felbomlott a sorfal. A vizelede legmélyéről indulatos sutogást lehetett kihallani, méltatlankodást, valaki élénken tiltakozott valami ellen, amit vele tettek, szikzódott, s ezzel egy időben előjött onnan egy galambósz bácsika a kívül hordott, világos ingében, a kezében tartott meredt faszával. Rámán varrott cipője mulatságosan elnyikorgott, s egy szempillantás alatt azon a helyen zárta le a hosszú sort, ahol a sors elvileg az ő helyét jelölte volna ki és tartotta volna fenn. // Elvette tőlem, amit a fekete hajú óriás ezek szerint mégsem adhatott, hiszen máshogyan van megírva. // Örök ígéret szépsége és iróniája, csalódás, hiány és némi megrökönyödés maradt a felkínált és elszalasztott lehetőség helyén. Ugyanakkor mások szintén helyeket cseréltek, ám oly gyorsan tették, hogy követni sem lehetett, milyen előzetes megállapítás szerint, milyen cserebomlás megy végbe a sötétben az árnyak között. Egészen másutt, egészen mások között üresedett meg az egyetlen lehetséges hely. // Hármán kerültek volna közénk.” (II. 119–120.)

A szövegrészlet szempontunkból legfontosabb szava természetesen nem a „*fasz*”, de még csak nem is az „*irónia*” vagy mondjuk a „*cserebomlás*”. Egyáltalán, Nádasnál, mint minden jelentős szépírónál, nem a szavakról, nem a szavak szótári jelentéséről van szó, legfeljebb a szavak is megkapják a sajátos helyi értéküket, alkalmi jelentésüket a mondat, a bekezdés, a fejezet, a szerkezet strukturális összefüggésében. Ráadásul esetünkben többszörös strukturáltságról is beszélhetünk, hiszen az ábrázolt jelenet megkomponáltsága éppen rímel az ábrázolásmód megkomponáltságára, az emberi testek közötti „*cserebomlás*” a szó- és mondataalakzatok közötti „*cserebomlásra*” – éppúgy, mint Goethe VONZÁSOK ÉS VÁLASZTÁSOK című regényében, amelynek címe eredetiben: DIE WAHLVERWANDTSCHAFTEN, azaz „*cserebomlások*”. A testek közötti vonzások és választások „*falanx*”-játéka, amely egyúttal tehát nyelvjáték, retorikai játék is, ugyanakkor nyitott és kiszámíthatatlan, egyfajta mozgó egyensúly, a mindig más „*egyetlen lehetséges hely*” kijelölése, s így értékét csakis mozgásában, változásában követhetjük, de végérvényesen meg nem ragadhatjuk. A testek egymásra vonatkoznak, egymást feltételezik, de nem illeszkednek tökéletesen és végérvényesen: „*Örök ígéret szépsége és iróniája, csalódás, hiány és némi megrökönyödés maradt a felkínált és elszalasztott lehetőség helyén.*”

Nádasnál a test feladványa folyamatosan jelen van, ámde a feladvány megoldása folyamatosan elhalasztódik, és talán éppen ebben rejlik művének értelme és szépsége: a hiábavalóságban, a hiábavalóság távolságának („*Hárman kerültek volna közénk*”) ironikus felmutatásában, a kidolgozott látszat-látvány látszólag, vagyis esz-köztárában csak ritkán humoros („...*egy galamb-ész bácsika...*”), valójában, vagyis látásmódjában viszont keresztül-kasul ironikus szépségében. Nem is beszélve arról, hogy az idézett jelenetben a regény egyik kulcsszereplője, Demén Kristóf éppenséggel nem mást ismer fel a férfiakból álló militáris színezetű falanxforma parodisztikus alakzatában, mint saját vágya beteljesíthetetlen természetének kíméletlenül torz tükörképét, ami egyúttal a Nádas-mű rendhagyó természetére, az 1986-os EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-nek emlékezetes fordulataival: „*szabálytalanságának szépségére*” utal. A vizelei falanx a regényszerkezet kicsinyített mása, rendhagyó poétikus képviselése.

Mondják, a párhuzamosok a végtelenben találkoznak. A végtelenség viszont ábrázolhatatlan. Ami a végtelen vonatkozásában egyáltalán ábrázolható, az a vágy, a távolság vagy a hiány, az „*örök ígéret és szépség ironiája*”. Következésképpen Nádas párhuzamosai, párhuzamos történetei sem érnek össze, mert nem érhetnek össze, egyfajta célelvű, távlatos magasságból bonyolított ösztörténetben. Ha nagyon közel kerülnek is egymáshoz, ha már-már összeérnek a párhuzamosok, ha tehát már-már a végtelen közelségének, a szintézis élményének illúziójába kerülne az olvasó, akkor, ha kell, az utolsó pillanatban, Nádas visszavon, megtagad bármiféle gyors és egyértelmű kapcsolódást. Vagy homályban hagy egy titkot, vagy banálisan lezár egy cselekménysort, vagy tesz egy újabb kivezető utalást az adott párhuzamos történetből, vagy végleg elejti a történet szálát, vagy eleve fel sem veszi. Vegyük példaként a regény közelmúltban játszódó, berlini nyitófejezetét, amelyben felbukkan egy ismeretlen férfi hullája, egy Döhring nevű egyetemista és egy Kienast nevű nyomozó. A továbbiakban ugyan szaggatott formában nyomon követhetjük a két figura családjának történetét, vissza egészen a harmincas évekig, valamint találgathatunk, ki is volna a regény néhány lehetséges szereplője közül a halott férfi, a nyomozósszal viszont azzal ér véget, illet-

ve marad abba, hogy Döhring és Kienast karácsony estéjén beülnek egy étterembe beszélgetni... És ugyanez érvényes a regény valamennyi szereplőjét magában foglaló vagy érintő valamennyi történetre. És noha, ha nagyon akarjuk, rögzíthetünk időben és térben mondjuk három nagyobb történetegységet (1. harmincas–negyvenes évek, Németország és Magyarország; 2. ötvenes–hatvanas évek, Magyarország; 3. ezredforduló, Németország), azok mégsem olyan arányosan, ritmikusan és kiszámíthatóan, egyfajta vetésforgóelvből váltják egymást, mint Nádas húsz éve megjelent nagyregényében. Ráadásul az EMLÉKIRATOK KÖNYVE szerkezeti elvét felfüggesztő, pontosabban relativizáló negyedik történet (amely csupán egyetlen fejezet, az utolsó előtti) mesterfogása ezúttal két külön történettörredék formájában ismétlődik (az utolsó két fejezetben), amelyeknek van ugyan némi közük, távoli áttételekkel, a megelőző történetek egyikéhez-másikához, de semmiképpen nem a megoldás vagy a szintézis hagyományos értelmében. A két külön történetstilánk egyetlen közös nevezője: egy véletlenszerűen levetett, lecserélt ruhadarab. (Egyébként a harmadik könyv utolsó két fejezetének váratlanságát, mondhatni pofonszerű provokációját mintha megelőlegezné a második könyv náci haláltáborban játszódó utolsó fejezete, amelynek frissen felbukkant szereplői azon frissiben el is pusztulnak; noha egyikük éppenséggel epizódszerepet kap a hatvanas évekbeli történet egyik mellékfigurájának negyvenes évekbeli előtörténetében.) Nem is beszélve arról, hogy a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK írója kíméletlenül kerébe töri az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-nek legfeltűnőbb szerkezeti sajátosságát, a szerzői számítás elvét látványosan hordozó, kiegyensúlyozott, komótos, esetenként talán túlon túl is „*tisztességes*”, pedáns körmondatformát. (Vö. az 1988-as esszékötet HAZATÉRÉS című önleírásának zárógondolataival a „*tisztességes mondat*” formájáról.)

Nádas epikai formában éppenséggel az epika hagyományos tulajdonságait és értékeit kérdőjelezi meg (mint sok jelentős regényíró egyébként, legalább Sterne-től, ha nem Cervantestől kezdve): a linearitást, a célelvűséget, a kiszámíthatóságot vagy éppen a váratlanságokra is érvényes kalkulációs képességet a szerző, illetve igényt az olvasó részéről. Mintha nem is a szerző uralná az anyagot, hanem

fordítva. De csak mintha. Hiszen a szerző az uralhatatlanság tényéből következő helyzeteket jócskán uralja, persze részlegesen, amennyire csak lehet. Az uralhatatlanság tapasztalatának részleges uralhatósága elvileg a lezárhatatlan, be nem fejezett műalkotás nyitott formáját eredményezné, mint például Musilnál. És valóban, lényegi módon a regény befejezetlen, mert befejezhetetlen, elvileg tehát bármikor abbahagyható vagy továbbírható. Gyakorlatilag viszont nem. Mert úgy befejezetlen és befejezhetetlen, hogy tovább nem írható. A két utolsó fejezet ugyanis, az írás „*technikusi*” értelmében, a részleges, technikai, mondhatni adminisztratív megoldást kínálja: a történetszakak *elvileg* a végtelenségig szaporíthatók, és ennek a belátásnak a *gyakorlati* következménye – ha van ilyen, márpedig a jelentős szépirodalomban jó ideje talán csakis ilyen van –: a *végérvényes félbehagyás*. Ami közönséges értelemben félbehagyás, az radikális értelemben végérvényes. A megoldás a meg nem oldás. A lényeg a látszat. És talán leginkább ebben, a látszattmegoldás mélyebb értelmében, azon belül a látszatalakzatok mélyebb értelmében, az értelemvesztés értelmének változatosan kíméletlen felmutatásában bizonyul ironikusnak Nádas regénye.

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK három könyvében egyébként mindvégig változatlan marad az anyag, csupán az anyagkezelés módja tűnik bennük némiképp különbözőnek, amire a címek is utalhatnak. Az első könyvben, amely A NÉMA TARTOMÁNY címet viseli, párhuzamos-analógiás viszonyok bontakoznak ki fokozatosan a térben és időben egymástól távoli személyek, helyzetek és események között, a viszonyok természete azonban rejtett, „*néma*” marad. Az ÉJSZAKA LEGMÉLYÉN című második könyvben a párhuzamok kifejtett látszatának és sugallt lényegének feszültsége nyomán a többnyire testi szenzációk mélyén rejő „*éjszakai*” titok „*legmélyére*” hatolhatunk, amennyire ez egyáltalán a szavak érzéki értelmével (a Nádas-regény világához közel álló német nyelvben ez talán jobban kifejezhető: *sinnlicher Sinn*) egyáltalán lehetséges. A SZABADSÁG LÉLEGZETE című könyvben viszont immár pattanásig feszül a struktúrávagy, akár a szerző, akár az olvasó részéről, leginkább talán a különböző történeteket örvényként összenyaláboló SZORUL A HURKOK fejezetében. Csak hogy végül az ÁLL A BÁL finálé

jellegű fejezete után a struktúra végképp szét hulljon; és hogy az olvasó végre megszabaduljon a spekulatív strukturálás kényszerétől; és hogy végül önfeledten ellazuljon, „*szabadon lélegezzen*” a két utolsó fejezet, de talán leginkább a SZÉPSÉGÉNEK SZERELMESE című zárófejezet – a regény egészéhez képest mindenképpen – szolid világában, amely egészen egyszerűen csak leírja a Bizsók István vezetése alatt dolgozó cigány útkarbantartó segéd munkások hétköznapi rituáléját. Szép, rezignált döntés ez a szerző részéről. Lemondás a megoldásról.

De maradjunk még egyelőre az első könyv párhuzamos viszonylatainál, és vegyük azt a jelenetet, ahol a két barátjával a Lukács fürdőben tartózkodó Ágost és egy fürdősfüű kerül strukturális rokonságba a „*cserebomlás*” reflexiók és szenzációk tükrössége révén: „*Nem volt elég ereje, nem volt elég humora a saját nihiljébe bepillantani, holott ő volt közülük az egyetlen, aki nem ápolt magában semmiféle elképzelést valamilyen szép jövőről.*” (I. 154.) – „*Mosott ő már eleget hányást, pumpált ő már szartól és papirostól eldugult vécécsészét nemegyszer, s mintha ezek az élményei ömlenének vissza a szájába: a gyomrából öklendezte föl.*” (I. 152.) De eszünkbe juthat akár Ágost anyjának és szeretőjének érzéki párhuzama is, akik ráadásul közös taxiban ülnek (egy taxisofőrrel együtt persze, aki később, a harmadik könyvben, noha még mindig ugyanannak a taxiutazásnak a során, maga is részese lesz a párhuzamos történetek egyikének, mégpedig Ágost apja, Lehr professzor révén, akinek halálos ágyához éppen most utaznak a kórházba...): „*Soha nem történt meg vele, amiben ez a buta nőszemély feltehetően dúskál a fiával.*” (I. 198.) – „*Gyöngyvér odáig ment, hogy fölé hajolt és megsókolta a szép kezét. Férfiak faszát szokta ilyen szép fölé hajolással a szájába venni.*” (I. 214.) Az individuális, mert mindig személyhez kötött benyomások és gondolatok párhuzamos sokszorozása, variációs ismétlése révén persze éppen az individualitás, a személy maga kerül mintegy ironikusan – a strukturális ironia jegyében – zárójelbe. Mely ironikus egálizmus több szinten is érvényes Gyöngyvér és Ágost eleve hosszú, ráadásul igencsak hosszasan ábrázolt szeretkezésének aszimmetrikus szimmetriájára, amennyiben az individualitást felszámoló strukturális szimmetria egyúttal a szeretkezés szemantikája, azaz kizárólagos értelme és szépsége is: „*A saját hamis áldozatosságánál szebbnek látta a*

férfi megfontolt önzését.” (I. 289.) Kissé közelebről: „*A hüvely fölfelé ívelt, a fasz pedig, akárha fejének vértől megnövekedett terjedelme és súlya hűzná, lefelé, akaratosan meghajolt. // Szigorúan és konokon élkelődtek egymásba. Minden húzással, minden lökessel kölcsönösen növelték egymásban a feszültségüket.*” (I. 347.)

Nádas testleírásainak geometrikus minősége tehát egyúttal valamely én mögötti minőségre utal, amelynek énen inneni képviselete tényleg csak a test és annak primer érzete lehet, a bőr, a nemi szerv, a szag, a tapintás vagy éppen a pusztá behatolás oda, ahova férfiak esetében – még akkor is, ha nem ez a lényeg, nem az, hogy férfiak, legalábbis nem úgy, ahogyan azt szokás gondolni – egyáltalán lehet: „*A behatolás pillanatától ugyanis már nem őt akarták, hanem valami olyasmit, amit bárkin keresztül megközelíthettek volna, akinek van ritmusérzéke és fasz.*” (II. 23.) Az énen túli minőség énen inneni, érzéki képviselete ugyanakkor nem lehet más, lévén csak képviselet, mint pusztá látszat, rész az egész helyett (*synecdoche*): „*Mintha csak azért kéne baszniuk, hogy valami sokkal lényegesebbet és alapvetőbbet ne értsen meg.*” (III. 44.) A testi akciók látszatának értéke, a látszatterék viszont tagadhatatlanul létezik, bizonyos értelemben csak ez létezik. Hiszen csakis a látszat felől tételezhető fel a látszat értelme, az, ami viszont folytonos mozgásban, elcsúszásban van, amit el nem érhetünk, amire pontos szavunk nincs, és valószínűleg soha nem is lesz, s így a látszólagos ok (lényeg) előbb-utóbb úgyis okozatként (látszatként) lepleződik le (*metonymia*) – ahogyan azt Kienast doktor is látja a szerelem látszattárgyának és lényegi gesztusának felszámolhatatlan feszültségében: „*Egyszer, tízszer, százszer ugyanaz, végtelenszer, maga a szerelmi érzés sem más, mint másolat egy mindig korábbirol. A szerelmi gesztus bizonyára mindenki számára fontosabb, mint a szerelmi tárgy, a másik embernél fontosabb, még ha szerelmi tárgy híján magát a szerelmi gesztust sem lehet végrehajtani.*” (III. 433.)

A látszat és a lényeg időben egymást feltételező kettőssége határozza meg például Ágost anyjának, Erna asszonynak a viselkedését, erotikus öntertelmezését is: „*Mindennek volt egy kevésbé közönséges, árnyasabb oldala, egy bensőségebb térképe. Még kislányként fedezte föl magában ezt az előre megrajzolt térképet.*” (I. 197.) S ez a térkép rajzolódik ki homályosan a másokéval párhuzamos történetének igazán fontos és iga-

zán titkos pillanataiban – mondjuk öregasszonyként a fia szeretőjével kapcsolatban, vagy fiatalasszonyként a német dajkával szemben. Ugyanakkor a párhuzamos viszonylatok – még ha csak egyazon történeten belüli – szereplőinek kölcsönös megértése, sőt pusztán technikai értelemben vett kommunikációja jócskán és eleve gátolt, mint például Erna asszonyé és Ágosté: „*Semmit sem mondtak ki világosan, viszont kölcsönösen érzékeltették egymással tartalékolt szemrehányásaik teljes raktárkészletét.*” (I. 273.) Nem mintha fia szeretője, Gyöngyvér könnyebben boldogulna Ágosttal, hiszen még a szeretkezés testnyelve sem elég a teljes közléshez, közelséghez, legfeljebb még radikálisabban mutatja fel annak lehetetlenségét, mi több, a szereplők közötti viszonyokon túl, mintegy általuk képviselve, a regényvilág egészére jellemző, át nem hidalható távolságtapasztalat átfogó minőségét: „*Halmazódott benne azoknak a dolgoknak a feszítő ereje, amelyeket nem tudott, nem lehetett kimondani.*” (I. 311.) Hiszen: „*Tulajdonképpen azt szeretete volna kimondani, hogy haljanak meg együtt.*” (I. 310.) Szerette volna, de nem tudta. S jó, hogy nem tudta. Ha tudta volna, banálishan hangzott volna. Amit viszont mondani tud, az csupán a szeretkezés technikájára vonatkozik („*...olyan vagy, mint egy technikus...*”), és nem az úgynevezett lényegére. Az úgynevezett lényeg persze többszörösen is megközelíthetetlen – legyen szó akár a neveltetés akadály voltáról, a mérnök Madzar Alajos gyermekkori barátja, az arisztokrata Bellardi esetében; akár a korszellem determinizmusáról, az „*alsónadrágja szárával a combjára feszített megmeredt faszával*” Szemzőnével bizonyos építészeti elvekről diskuráló Madzar esetében: „*Alkat és neveltetés nehogy tiltott párbeszédbe kezdjenek.*” (II. 238.) – „*Ez az egyetlen elv, amit követhetek, ez a korszellem, ez a rendezőelv.*” (II. 162.) A kimondhatóság és a kimondhatatlanság, a mondás és az elhallgatás határmezsgyéjén Nádas sokszor harmadik utat választ: a bőséges mellébeszélés vagy körülírás útját. És ami nagyban, a regényszerkezetben egész fejezetnyi kitérővé kerekedhet, amilyen kitérő például Szemzőné és Madzar (és Bellardi és mások) közös történetének TELÍTETT TALPFÁK című mohácsi epizódja, amely leginkább Gottlieb Ármin fatelepeén játszódik, és jórészt a faanyag tartósításának kérdése körül bonyolódik – nos mindaz kicsiben, a mondat szerkezet-

ben gyakran modoros fogalmazást eredményez: „*Mária nem is sejtette, hogy mindaz, amit Irma hangosan kimond, mennyire kötődik mindahhoz, amiről ugyanakkor magában morfondírozik. Ilyen értelemben az emberek egymással szemben jobbra mindig gyanútlanak.*” (Kiemelések: B. S.) (I. 397.)

Ámde végső soron: „*Hüba viselkednek [Szemzőné és barátói – köztük az egykoron Bellardi ifjú feleségét elcsábító Szapáry Mária – a hatvanas évek újlipótvárosi lakásában tartott rendszeres bridzspartin] valahogy, vagy éppen szabályosan, ha egyszer nem csak a látszik, hogy mit fednek el a viselkedésükkel, hanem az is érzékelhetővé válik, hogy kölcsönösen átlátnak ezeken a fedéseken.*” (I. 428.) S ez érvényes a regény minden egyes szereplőjére, akár a magánéleti kríziséből az „Isten, vallás, haza” látszatába menekülő Bellardira, akár a fajbiológia elveit képviselő Vay Elemér kormánybiztosra, akinek legfőbb érdeme, hogy éppen Kristóf leendő imádottnak, Klárának az apja. Mely színjáték persze a sarkára állított helyzetekben minduntalan lelepleződik, vagyis pusztán színjáték voltában nyeri el értelmét. Bellardi például nemzetféltő hőzöngései során, ifjúkori szenvedélye tárgyának, az éppen Amerikába készülõ kozmopolita Madzarnak, aki egyébként a szerzői játék jóvoltából kis híján névrokonságba kerül a századelőn a „*fajromlás és fajnemesítés*”, valamint a „*gyakorlati eugenika*” kérdéseiről cikkező baloldali Madzsar Józseffel, aki viszont utóbb a Gulágon végzi... – tehát Bellardi „*a látszat mögött nem tudott más megmutatni, mint egy újabb látszatot*”. (II. 235.) Mely folyamatos sikertelenség egyúttal látványos mutatványsorozat is, az olvasó lehető legnagyobb örömére.

A harsány és nyílt színlelése miatt a regény alternatív poétikai kulcsfigurájának tekinthető Bellardi „*arca csapda*”: „*Üres felület, amelyen a tulajdonságok átrendezhetők, és ezért az újdonság erejével hat minden pillanatot.*” (II. 263.) Az utolsó előtti fejezet (EGY BÖVEN TERMŐ BARACKFA) tagbuzakadt lelkésze, aki „*mintha őszinteség címén hivalkodna gyöngességével*”, aki tehát nem lát lehetőséget arra, hogy valamiféle konfesszió révén mögéje kerüljön a látszatoknak, elsősorban a sajátjának, szemét, éppen ezért, szívesen legelteti unokája arcának, úgy tűnik, nem lát-szatszerű, hanem tisztá látványán: „*Saját lelkének zűrzavarához mérve mindig jólesett a fiú arcának ártatlanságát viszontlátnia.*” Noha ez a

látvány is – „*...nézz a furfangos csecsemőre...*” – jócskán veszélyeztetett: „*Holtott tudva tudta, hogy ebben az életkorban az ártatlansága már jórészt látszólagos.*” (III. 653.) Így hát a gyerekcarc tisztaságának „*látszólagossága*” is – egyfajta határértékként – csak a regény teljes szövegfelületét poétikusan képviselő, hiszen nyíltan látszatszerű látványra utalhat, csakis arra tekinthet metaforikusan (éppúgy, ahogyan rá meg szó szerint a lelkész tekint): Bellardi arcára, amelynek elsődleges értéke számunkra, olvasók számára, éppen nyílt képmutatása miatt, nem morális, hanem esztétikai. Nádas regényében arcok tükrözik egymást, tükrözik tükröző másikat, arcok helyettesítik egymást, helyettesítik helyettesítő másikat. Tükrözve helyettesítik egymást, folyton fodrozódó vízfelületként, amely ugyanakkor egy-egy pillanatra elsimul: „*Nézték [Kristóf és Klára] egymást. Szeretnek vagy szerelemnek nyoma nem maradt az arcukon. Mozdulatlan víztükör.*” (III. 520.) És, visszatekintve ügyünkben addig, ameddig csak lehet, míg a Bellardira jellemző kép-mutatás vagy (ál)arc-adás (*prosopon poiein*) minősége Arisztotelésznél még morális értelemben jórészt jellemhibát, azaz fennhéjázást (*alazoneia*) vagy gúnyos szerénykedést (*eironeia*) jelentett, addig retorikai értelemben Cicerótól kezdve immár tisztán önmagát képviseli – akár mint megszemélyesítés (*prosopopoea*), akár mint az egyidejű mutatás és elrejtés (*simulatio-dissimulatio*) kettős alakzata: ironia. És talán nem véletlen, hogy éppen a felszámolhatatlan látszatok, szokások és szerepjátások ironikus homlokzata mögé igyekvő, egyúttal a regény változatos esztétikai minőségét folytonosan veszélyeztető, miáltal több szempontból is borotvaélen táncoló Kristóf – tekinthetjük éppenséggel Bellardi ellenpontjának – látja például a történelmi látszatok áramából kiemelkedő '56-os forradalmat úgy, hogy akkor „*valahogy jobban be lehetett látni mindenki csúnyasága vagy szépsége mögé*”. (II. 273.) Egyébként Kristóf – aki maga is szép, szép a teste és az arca, ámde nem érzi azonosnak magát ezzel a felületi szépséggel – már gyermekkorában is rendhagyó módon két marginális figurához vonzódik: egy görgős deszkán közlekedő, csonkolt testű, azaz (szép) test nélküli férfinhoz és egy bebugyolált, égett arcú, azaz (szép) arc nélküli nőhöz. És talán az sem véletlen, hogy a „*néma*” látszatok „*tartományát*” tárgyaló első

könyv utolsó jelenetében a három idős hölgy kölcsönös szerepjátékainak színteret adó lakás ablakából éppen arra a margitszigeti tájékra látunk, ahol a második könyv első néhány fejezetében először találkozunk az „éjszaka” legszabálytalanabb szenvedélyeinek „legmélyére” törő Kristóffal.

Ugyanakkor még ez sem az úgynevezett lényeg, hiszen, bármennyire úgy tűnik is, az „éjszakának” nincsen „legmélye”, illetve az „éjszaka legmélye” is csak látszat – a felszíni mélységek alatti felszíni mélységek lezárhatatlan látszatsorozatában. Az első könyv „némasága” tehát nem bírható szóra, még a második könyv „éjszakájában” sem, és éppen ebből a kudarcból születik meg lassacskán a nem véletlenül hosszú harmadik könyv befejezésének önfeladt „szabadsága”, amely: lemondás a tükrös helyettesítések végső titkának megragadásáról, a látszatok mögött feltételezett lényegről. De nézzük egyelőre az éjszaka látszatát, a Margitszigeten üzekedő férfiak vad rituálék szerint szerveződő színjátékát: „A férfiak szemében ennek az ismeretlen jellegű tudásnak az emblémája lehetett a fasz. Talán azt jelenti, hogy nincsen én, helyesebben az én csupán része egy nagyobb, felderíthetetlen egésznek. Vagy úgy is lehetne fogalmazni, hogy az ember külleme, a lelkiakata, a gondolkodásmódja vagy a jelleme soha nem árulta volna el, hogy milyen faszja van, holott a faszja sem lehetett kevésbé mérvadó, mint a lelke vagy az elméje.” (Kiemelések: B. S.) (II. 49.) A regény legdurvább fejezeteiben tehát a nyers látvány bestiális pátosztát minduntalan visszafogja, ha tetszik, ironizálja a fogalmazásmód analitikus körülményessége. Egyfelől lenyűgözhet és elborzaszt-hat minket Kristóf tagolatlan vágya, amely egyre inkább egy fekete hajú óriáshoz és annak némiképp komikus bajuszos segédjéhez kormányozza őt. (Mely mitikus figurák kilétére egyébként fény derül az egyáltalán nem bestiális, sokkal inkább idilli regényzáró fejezetben.) Másfelől viszont jócskán józanítóan hat a tapogatózó vágyat övező humor, akár a leg-harsányabb arisztophanészi formában, ahogyan azt a sziget vedlett ruházatú „törzsi harcosainak” kórusától halljuk: „Csak nem a daliás Horthy Miklós ellentengernagyra vársz, édeském, az jön ott a nagy fehér lován, selypegték és vihogták a fülebe, amikor elment mellettük. // Pontosan abban a tónusban csevegtek, ahogyan a Gerbeaud-ban az úriasszonyok. // Az vegyen a nagy füstölő faszá-

ra, ordították a háta megett. // Vagy a Jean Marais...” (II. 15.) Vagy gondoljunk a vizelejele-net rendhagyó koreográfiájára, tánrendjére, amely először Kristóf és az óriás meg persze a bajuszos segéd csoportos nászába, majd – az ironikus szövegsodrás kíméletlen logikájának jegyében – váratlan rendőrségi razziába torkollik. A tagolatlan vágy maradéktalan beteljesítésének kudarca tehát egyúttal felsiker, vagyis teljes írói siker: rendhagyó, részleges és parodisztikus, mert pornografikusan túlrájzolt, beteljesülése a másként, egyébként be nem teljesíthető vágnak. A sokkoló vizelejele-net a látszatok mögé igyekvő Kristóf – regénypoétikai okokból – látszatértékű törekvésének – regénypoétikailag érvényes – látszattmegoldása. Ezekben a fontos fejezetekben ugyanakkor az egyes szám harmadik személyű elbeszélés átvált Kristóf egyes szám első személyű beszédébe. A személyen túli minőség iránti legszemélyesebb vágyról ugyanis csak így, egyes szám első személyben, azaz a vallomásforma regényesített látszata révén lehet beszélni, de talán éppen ezért nem is lehet igazán beszélni. Legfeljebb a vágy megbicsaklásának, felreiszlásának mindenkori kudarcáról. Kristóf margitszigeti kudarca később mintegy a visszaján megismétlődik, tükrözve helyettesítődik, Vay Klárával. Az egymás ellenében egymást tükröző kettős kudarc tömör foglalatja: „Mindig engedtem a nőknek, de ideje lett volna magamnak bevalanom, hogy engem szenvedélyesebben érdekelnek a férfiak, mert az érdekel igazán, hogy én milyen vagyok.” (III. 138.) A margitszigeti eseményekhez képest szokványos szerelmi történetben is a látszatok burkának feltörését kísérhetjük figyelemmel. Azon belül először kísérletét: „Életem egyik legvilágosabb és legtörékenyebb pillanatát élhettem át. Hazudozásnak vagy hamiskodásnak nem maradt hely benne.” (III. 142.) Majd kudarcát: „Talán életemben először vettem tudomásul, hogy a fizikai létemnek se az erkölcsi elképzeléseimhez, se a neveltetésemhez nincs köze.” (III. 281.) A „fizikai lét” ugyanakkor nem váltható meg, legfeljebb párhuzamba állítható mindazzal, ami éppenséggel a megváltását gátolja – adott esetben Klára neveltetésének, családi vagy osztálykultúrájának mindkettejükre érvényes, mivel generációkon átöröklődő nyűgével, az antiszemitizmussal: „Még dühödtébbé tett, hogy mindeközben a faszom beleragadt az alsónadrágomba. Egyetlen kövérke csepp mindig kibuggyan... [...]

És az e felett érzett düh valamiként összekapcsolódott bennem a zsidóság miatt érzett dühömmel.” (III. 396.) A két személy, a két test találkozásakor két alkat, két mentalitás, két család, két osztály, két kultúra találkozik, két párhuzamos történet érinti egymást, mely érintéspont persze a nagyszerkezetben további lehetséges párhuzamosok lehetséges érintéspontjaira utalhat, és utal is.

A SZORUL A HUOK című fejezet taxiutazás-jelenetében, amely az első könyv megfelelő jelenetének a folytatása, a szükséges elbeszélésbeli áttételek révén ki is mondatik a regény szerkezeti elve: „*S csupán e pillanatban, amikor már kimondta, akkor vált világossá Erna számára, hogy a két fiú [Kristóf és a Bellardi gyerek] története tényleg minden ízében megegyezik, nem csak formálisan. Beleborzadt a gondolatába. Hiszen Kristóf édesanyja szintén egy nő miatt hagyta el a saját gyermekét, s akkor miként kell a történetet vagy a történelmet értelmezni.*” (III. 325.) Tehát „*nem csak formálisan*” rímelő párhuzamokról, hanem egyenesen „*beleborzasztó*” incidenciákról volna szó, rettenetes szimmetriákról és aszimmetriákról, lenyűgöző tükörijátékokról, amelyek időnként, így például az Erna asszonyt végképp elszédítő taxiutazás során, a végső egyberendeződés ígéretével kecsegtetnek, hiszen „*szorul a huok*”. Am csak kecsegtetnek, amennyiben a már-már epifániyszerű taxisjelenet utóbb inkább egyfajta szövegzárványnak bizonyul, mint megoldásnak. Éppúgy, mint az ÁLL A BÁL hosszú fejezete, amely a Kristóf és Klára közös civakodástörténetét megkoronázó gigantikus házibulit követően Ágost és Gyöngyvér szétválásának szomorkás repülőtéri jelenetében torkollik. És itt találkozunk egyébként utoljára, saját hányásába bukva a Nádas-mű talán legtitokzatosabb figurájával, a regény számos párhuzamos történetének viszonylag egységes szociológiai világtól tüntetően idegen prolifiával, Pistivel, aki korábban már kétszer is felbukkant, egyfelől érintőlegesen az '56-os jelenetekben, másfelől a mitikus margitszigeti maszkabálban. (Pisti nagyjából ugyanazt a küszöbértéket képviseli Kristóf világának peremén, mint Déry BEFEJEZETLEN MONDAT-ában Rózsa Péter, az angyalföldi munkásfiú a lipótvárosi Parcen-Nagy Lőrinc történetében. Noha Nádas jóval értelmesebben, kevésbé direkt, bizonyos értelemben: meggyőzőbben ábrázolja a konfliktust Kristóf és Pisti, a regény-

világ centruma és perifériája között.) De végül is Pisti idegen marad, megmarad idegennek, az idegenség fel nem számolható jelének, elmosódó nyomának; mely idegenség ugyanakkor – részben hasonló szociológiai minőséggel – végül hangsúlyosan újra előtérbe kerül a (Tar Sándor prózáját idéző) legutolsó fejezet útkarbantartó segéd munkásai jóvoltából. A regény látványosan széteső struktúráját azonban nem lehet egyben tartani, sem belülről, a már ismerőssel, sem kívülről, a végképp idegennel. Sem a megzavarodott Kristóf mint alternatív centrum körül gyűrűző, egyre ismerősebbé váló szereplők (Ágost, Gyöngyvér, Szemzőné, Madzar...), sem a mindvégig idegen epizódfigurák (elsősorban Pisti) párhuzamosainak jóvoltából. A házibuliban Pistinek – éppúgy, mint a cigány segéd munkásoknak később – nem lehet köze a hatás, netán a megoldás értelmében Kristóf másokéval párhuzamos történetéhez. Ehelyett – a végső megoldás helyett tehát – Kristóf olyan zárt érzelmi, érzelmi, intellektuális és szociológiai térben található csak átmenetileg otthon magát, ahol legfeljebb az arisztokrata származású Klára (részben a családja elleni lázadásból választott) népi káder férjének, Simonnak juthat még hely; s az összkép megérdemli a hosszabb idézést: „*Miközben Simon fennhangon és fenyegetően handabandázott a borosüveggel, kényelmesen összefűzött karjával, tenyerébe hajtott állával, igen elegánsan és esztétikusan, a legpuhábban derékba szabott tweedzakóinak egyikében, magas nyakú fekete selyemkasmír pulóverében ott állt előtte Kristóf melankolikus unokatestvére, Ágost, a dandy, a homlokába és az arcába mélyen belehulló, egyenes szálú fekete hajával.*” (III. 548.)

A regény utolsó könyvében egyébként a Németországban játszódó párhuzamos történet is véget ér, illetve abbamarad, Kienast és Döh-ring találkozásával (amely leginkább a BÜN ÉS BÜNHŐDÉS Porfirij Petrovicsának és Raszkolnyikovjának klasszikus kettősét idézi eszünkbe). Kettejük erotikus jellegű kapcsolatát ugyanakkor egyfajta teoretikus, elvi vagy ideológiai vita álcázza, miáltal most is megképeződik valamiféle, a regény egészére is jellemző felület, amelyen szitakötőként cikáznak például a német történelemre, kultúrára és mitológiára vonatkozó vulgáris utalások, tetszetős általánosságok – esetenként egyfajta „*kollektív fantázia*” jegyében: „*Wagner benne van, kétségtelen, a görö-*

gök is benne vannak, a germánok is benne vannak, mint egy nagy levesesfazékban.” (III. 421.) A nyomozó azonban át kíván látni a beszélgetés fátylán, hiszen ez a dolga, amennyiben ő éppen a látszatok (olykor pszichologizáló, olykor filozófáló) átvilágításának a „*technikusa*”. Az ő szemében Döhring, amikor éppen teológiai eszmecserét kezdeményez, ténylegesen „*a valódi tébolyát védi*”, amely jobban megnyilvánul az alsonadrágia színén és anyagán, mint a beszéde felületén. A nyomozó dolga, hogy mindent, minden tárgyat, minden mondatot és minden gesztust felületként kezeljen, és hogy az egymást változatosan tükröző felületek közül kiválassza azokat, amelyek a legnagyobb eséllyel kormányozhatják közelebb a „*téboly*” megértéséhez. A „*téboly*”, akár Döhringé, akár az övé, persze megérthetetlen. Legfeljebb megközelíthető, körülírható. Ha Kienast kívül marad Döhring „*tébolyán*”, akkor még nem értheti meg, ám ha belekerülne, akkor meg már nem érné. A közös „*téboly*” határán ül le végül Kienast és Döhring egy vendéglői asztal mellé karácsony éjszakáján, ahová Nádas, biztos arányérzékkel, már nem követi őket.

A szépítő dolga mindazonáltal hasonló a nyomozóéhoz, amennyiben mindketten a megkerülhetetlen, önmagukat tükrözve sokszorozó felületek értelmezésének a mesterei, a hiábavalóság „*technikusai*” – éppúgy, mint a Gyöngyvérrel szeretkező Ágost. Kérdés, mit kezdenek a hiábavalósággal. S ez Nádas esetében a kiterjedt szövegfelület uralhatóságának nehézségeit, sőt lehetetlenségét jelenti. Most konkrétan azt, hogy képes-e, és ha igen, hogyan, elejteni a nyomozás párhuzamos történetét. A szépirodalmi *tekhné* talán leginkább abban mutatkozik meg, hogy az író megáll a „*téboly*” küszöbén, a forma széthullásának határán, mégpedig úgy, hogy egyúttal meggyőző formát ad a formát veszélyeztető határtapasztaltnak. A nyomon nem követett vendéglői beszélgetés későbbi párhuzama lehet a regény utolsó előtti fejezetének elmaradt verekedése a két nem akármilyen testi adottságokkal rendelkező férfi, a nyugdíjas fegyőr Balter és az öregedő lelkész között. A verekedés, mint a lelki-szellemi és alkati tulajdonságokat képviselő testek párbeszéde, inkább potenciálisan, mint aktuálisan válik a Nádas-próza előnyére: „...a lelkész lobbanékonyasága, szellemiekben

járatos erejének kifinomultsága és a foglár lelkiekben járattan nyers ereje felmérhetően jelentős különbség ahhoz, hogy a küzdelem kimenetele ne legyen kiszámítható”. (III. 622.) Még a regényírói kalkuláció, a szerzői hatáskör, hatalom vagy önkény értelmében sem. Nádas könyvében szinte minden kihegyezett helyzet vagy megmarad a maga lehetőségi körében (lásd Kienast és Döhring, illetve Balter és a lelkész kettsét), vagy részlegesen, torzán, rendhagyó módon dől el (lásd Kristóf margitszigeti kóborlásainak pornografikus fináléját).

Az ÁLL A BÁL fejezet szintűgy kihegyezett helyzeteiben, pattanásig feszített közegében Kristóf és Klára, továbbá a köröttük mintegy báli alakzatba rendeződő szereplők az egymást kölcsönösen meghatározó történetekbe, valós és lehetséges időkbe nyerne bepillantást: „*Magukkal voltak elfoglalva, a saját kis múltjukkal és a saját kis jövőjükkel. [...] Súlyos lett tőle a jövőjük és fenyegető a múltjuk, hallgattak.*” (III. 458.) A sarkára állított pillanatban a múlt mindig „*súlyos*”, mivel maradéktalanul feldolgozhatatlan, a jövő viszont többnyire „*fenyegető*”, mivel jórészt kiszámíthatatlan. Az idő végső soron, előre és hátrafelé egyaránt, birtokba nem vehető, s így értelmetlen, olyan múltbéli emlék vagy jövőirányú vágy, amely mindig veszélyeztetett, látszatszerű, jelenségértékű. A megragadhatatlan időnek, az idő megragadhatatlan értelmének mindenkori nyoma a fenomenális látvány, a szépség: „*Vájon mihez ragaszkodik ő, ha egyszer nincs mihez. Vajon a saját érzéséhez-e, vagy az idegen lény szépségéhez ragaszkodik, de akkor meg minek a minősége ez a szépség.*” (III. 538.) Nádas regényében a szépség: a szakadatlan helyettesítések, tükröződések, takarások és rétegződések szövevényes minősége, amely a folyamatosan alakuló, egymással párhuzamos sorsok vagy történetek közös kudarcának a belátásából fakad. A szépség a belátott kudarc súlyos jele, de leginkább a jel felszíne, változatos felületi értéke, egyedüli látszatértéke: „*Olyan világos, hogy az élet behelyettesítésekből áll.*” (III. 539.) Kristóf számára ilyen „*behelyettesítés*” a margitszigeti fekete hajú óriás és a szép Klára, vagy éppen ilyen „*behelyettesítés*” volna Pisti is, bárki, aki csak belebocsátkozhat a látszatomegoldások színjátékába. A „*behelyettesítés*” szabályos és szabálytalan formái között csupán látszólagos, mivel felszíni az ellentét,

hiszen mindennél mélyebb a felszíni különbségekben megmutatózó, általuk képviselt hibavalóságok azonossága. Még akkor is, ha olykor úgy tűnik, hogy „*Klára a közönséges emberek közé tartozik, és oda akarja őt átcsábítani*” az óriástól. (III. 473.) Ez a szembeállítás – miként a Nádas-próza jellegzetes közegében általában a normalitás–abnormalitás ellentétpár – is csak látszólagos, ámde éppen így, látszat voltában válik regényalakító minőséggé, szépséggé.

És tulajdonképpen Nádas a látszat szépségén túl nem mond nekünk semmit. De éppen ezért mondhat el mégiscsak olyan sok mindent a XX. század magyar és európai történelméről, a kultúrájáról, azon belül legneuralgiikusabb térségi sajátosságainkról, fizikai, pszichikai és társadalmi determinizmusainkról. Mindenről, ami a rendhagyó regényvilággá stilizált valóságzilánkok tágabb körébe, a látszó valóság, itt és most tehát: a látszatvalóság körébe tartozik. Csak éppen az összetartó eszmét, az átfogó ideológiát nem kínálja fel. Nem oldja meg a valóságon élősködő szépirodalmi látszat ügyét, nem hatol mögéje. Ámde felmutatja a maga páratlan gazdagságában. Egészen egyszerűen csak strukturál. Pontosabban minden egyes történetiszálban, akár minden egyes fejezetben, bekezdésben vagy mondatban elmegy a strukturálás legvégső határáig, ahol is átadja a hatalmat a párhuzamosokból álló strukturának – amely viszont így, szabadon hagyva, látványosan szétbomlik.

Nádas Péter húsz éven át addig követte sokszor egymástól független regényhősei útját, amíg végül a párhuzamos történetek közös nyalábja szét nem esett – a „szabadság lélegzetét” követő mondatok rendhagyóan epikus hullámverésévé. Kivételes nyelvi minőségű olvasmány. A regényszerkezet lenyűgöző (ön összefogott) széthullásának tematikus párhuzama: a gazdagon felhalmozott emberi látszattulajdonosságok beszédes vagy „néma tartományainak” fokozatos felszámolódása, valamint az „éjszaka legmélyére” törő változatos látszat-erőfeszítések törvényszerű kifulladás. Ami csakis azért lehetséges, mert már Nádas is leszámolt saját szerzői, történetsszervezői szerepének megannyi látványos előfeltevéssel, látszatterékével. És ez már az ő párhuzamos története. A regényforma párhuzamos története.

Bazsányi Sándor

III

SÍKFÖLD MAGASÁBÓL

„Országunkat Síkföldnek nevezem, nem azért, mert mi így hívjuk, hanem azért, hogy világosabban lásd természetét, boldog olvasóm, akinek megadott, hogy a térben élj.”

E szavakkal kezdi értekezését a Síkföld természetéről e különös világ eretnek lakója, a Négyzet, Edwin A. Abbot XIX. század végi fantasztikus történetében. Kicsivel később ekképpen folytatja: „Helyezz egy pénzdarabot a térben létező asztalaitok egyikére, s fölé hajolva tekints le rá. Körnek fogod látni. De most, visszahúzódva az asztal sarkához, fokozatosan vidd alacsony helyzetbe szemedet (ily módon közelítve meg egyre inkább Síkföld lakosaimak állapotát), és látni fogod, hogy tekinteted számára a pénzdarab egyre oválisabb lesz, és végül, mikor szemed már teljesen egy vonalba kerül az asztal szélével (mintha valóban síkföldi lennél), a pénz teljesen megszűnik ovális lenni, és – legalábbis a te látásod számára – egy egyenessé válik.”

Síkföld lakói szabályos síkidomok: háromszögek, négyszögek, sokszögek, a hierarchia csúcán a körökkel. Síkföld lakói a két dimenzió fogságában élnek, s érzékelésük számára háromdimenziós tér elképzelhetetlen, leírhatatlan, tapasztalhatatlan. Habár ezredvente evangelista metszi világukat a térföldi Gömb személyében, aki, természetesen, síkföldi metszeteinek függvényében változó nagyságú körökként értelmezhető csupán a két dimenzió perspektívájából. Valójában a síkföldi lakosok számára e körök is csak változó hosszúságú egyenesekként válnak láthatóvá, miként az a fenti leírásból oly plasztikusan kiténik. Síkföld derék polgárai tulajdonképpen egymást sem képesek másképp látni, mint eltérő sajátosságú fénylő egyenesekként, ezért az ifjak speciális látási és tapintási kurzusok után válnak képessé a társadalomban való tájékozódásra. Horizontjuk a végtelen vonal, a „magasság” fogalma nem létezik: a *felfelé* és *lefelé* olyasféle fogalmakat jelöl, mint térföldi világunkban az északi és déli irány.

Síkföld különös világ, mégis ismerős. A polgárok egymás szögeit sosem látják, csak tapasztalják, ha például valakit modortalanul oldalba bök egy, a társadalom legalján álló hegyes szögű idom.

A nők – milyen érdekes! – még szögekkel sem rendelkeznek, veszélyes, a körökkel látás útján könnyen összetéveszthető, szúrós vonalak csupán, s hogy közlekedésük ne veszélyeztesse a férfilakosság testi (!) épségét, állandó békekiáltást kívánatos hallatniuk...

A matematikusprofesszor Négyzetnek megadatik, hogy a Gömb segítségével Síkföld fölé emelkedve megpillantsa világát a maga teljességében, ahogy különben sosem láthatná. Persze, meg kell tanulnia *lát*ni, amit néz, hisz a tér látás számára – leginkább analógiás spekulációk révén – megtanulandó képesség.

„Gömb: *Most tételezzük fel, hogy az... egyenes önmagával párhuzamosan mozog..., hogy minden pontja egy egyenes nyomát hagyja maga után. Milyen nevet adnál az így keletkezett alakzatnak?...*

Én: Négyzet.

...

Gömb: *Most ereszd kicsit szabadjára a fantáziádat, és képzelj el, hogy egy síkföldi négyzet önmagával párhuzamosan mozog fölfelé.*

Én: *Hogyan? Észak felé?*

Gömb: *Nem, nem észak elé, fölfelé, teljes egészében elhagyva Síkföldet.*

...

A négyzet létrehozza azt a valamit, aminek te még nem tudod a nevét, de mi kockának nevezzük.”

S így tovább: a Négyzet, akár egy geometrikus Gulliver, az analógiák révén megismerkedik az egydimenziós Egyenesfölddel, a nulladimenziós Pontfölddel, s eljut a feltételezésig, hogy ily módon lennie kell további dimenziókkal megáldott világoknak, amelyek akár a térföldi testek számára is képtelenségnek tűnnek fel. Síkföldre visszatérve, a Négyzet megkísérli beavatni polgártársait csodálatos tapasztalataiba, mindhiába, deviáns nézetei következtében börtönbe kerül, s hallgatásra ítéltetik. Mindazonáltal a „*fel*felé, *nem északra*” jelmondat szellemében kitartóan reméli, hogy „*ezek az emlékiratok... utat találnak az emberiséghez valamilyen dimenzióban, és új, lázadó fajt teremtenek, amely lerázza a korlátozott dimenziósság láncait.*”

A Síkföld romantikus mese a közelítő új évszázad előestéjén, sőt, az Abbot számára utópisztikus messzeségben derengő új évezred kapujában, amelyben bizonyára megszűnnek a XIX. század poros előítéletei, értelmetlenné válnak az olyan kifejezések, mint intolerancia, deviancia és társaik. Élvezzük dimenzióink sokféleségét, és értelmezni tudjuk például a Gömböt a maga teljességében...

Ha Abbot az idő dimenziójának határait át lépve megérkezne vadonatúj évezredünkbe, s szerencsétlenségére valamely éjféli televíziós kultcsevej kellős közepébe csöppenne, ahol – mi másról? – Nádas Péter új könyvéről folya a szó, hőséhez, a Négyzethez hasonlóan maga is tanúja lehetne a Gömb eljövételének az e világi Síkföld kies tájaira. Már ha feltételezhetnénk – és miért ne, hisz történetünk amúgy is fantasztikus természetű –, szóval ha feltételezhetnénk, hogy Abbot is olvasta NP művét, s rendelkezik mindazokkal a kondíciókkal, amelyekkel az egyszerű, XXI. század eleji *magyar* olvasó is rendelkezik. Vagyis hipp-hopp, birtokosává válna az elmúlt évtizedek történelmi, irodalmi, mozgó- és állókép-művészeti tapasztalatainak, értené a közbeszédet és a közhelyeket, ismerné a helyi fény-árnyék viszonyokat, továbbá lenne némi humorérzéke és minimális képzelőereje –, tehát ha olyasféle, *nem hivatalos irodalmár* végzettségű, ámde írni-olvasni valamelyest tudó olvasó átlagos képességeit bírná, mint amilyen például én magam is vagyok, akkor újfent elgondolkodna a dimenziók korlátosságáról.

A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK – minő összecsengés a párhuzamosan eltolt egyenesekkel és síkokkal! – úgy csapódik ugyanis e honi platóba, akár az abboti tanmesében a Gömb Síkföld porába. Kábé annyi is válik láthatóvá és értelmezhetővé belőle a feltehetően hasonfekvésben olvasgató tudós elemzők békaperspektívájából. Profánabb hasonlattal – analógiával – élve mondhatnánk azt is, illetve mondhatná Abbot, hogy: „Disznók elé gyöngyöt?” – de bizonyára nem fogalmazna ilyen otrombán, habár a gyöngyszem, ugye, gömböt formáz, egyéb analógiákról nem is beszélve...

No de a messziről jött fantasztika akkor sem járna jobban, ha reátekintene a mértékadó irodalmi lapok hasábjain folyó értelmezési tornamutatványokra és pengeváltásokra, melyek oldalvágásainak következtében a mű valóban gömbszeletekké hullik szét.

Ráadásul felmerül a gyanú, Abbotban és bennem, hogy nem ugyanahhoz a Gömbhöz van szerencsénk, vagyis hogy nem ugyanazt a könyvet olvastuk, amelyet a tudós kollégák. E tanult férfiak – igen, leginkább férfiak – hosszan értekeznek NP humortalanságáról, az elbeszélő személyének bizonytalanságáról, a karakterek kidolgozatlanságáról, a kétése befejezésről, illetve be nem fejezésről, a túlságosan

könnyen olvasható (hm, még bestseller lesz!) szövegről, bizonyos, a közmegegyezés szerint eltakarandó testrészek indokolatlanul gyakori és látványos helyzetbe hozásáról, valamint a történelmi hűség és az időkezelés következetlenségeiről. Ezek a tényezők – s még persze számos más is – folyamatosan zavarba hozzák és elbizonytalanítják az amúgy Joyceon, Prouston vagy éppen Thomas Mannon edzett ínyenceket. (S ha már TM szóba került, nem álljuk meg – mi, Abbottal – megjegyezni, hogy ez utóbbi mesternek is volt némi rálátása Síkföldre A VARÁZSHEGY aspektusából, sőt a „belső fényképezés” zsigeri ötletének népszerűsítése sem állt távol az ismert polgári szerzőtől.)

– Biztos bennünk van a hiba – nézünk össze Abbottal –, belelátunk mindenfélét mindenbe, gömböt a körbe, kockát a négyzetbe, hiába, na, túl erős a képzeletünk. Nem kell folyton asszociálni meg hasonlatokat látni, lám, az urak szót sem ejtenek olyan képtelenségekről, hogy a második kötet elejének margitszigeti infernója Fellini hatvanas évek eleji fekete-fehér filmjeit „hozza” a sötétben fehéren világító farkak sokaságával, amely látvány a Város, Róma peremén munkálkodó, az utazóra a háttér sötétjéből vetődő prostituáltak „karára” emlékeztet erősen, akár a főhős fekete sziluettje. S hogy egyáltalán, az egész könyv képek sokaságáé, karcos fekete-fehéreké és szürke tónusokkal gazdagon árnyaltaké, a nyersanyag szemcséit láttató színes szupernolyvasoké, és antionionis kívágyatúaké, és ott vannak a Nádas-portrék, a kínos alaposággal festett karakterek, akiket *castingolni* cseppet sem volna nehéz, ha egyszer, isten ne adja, filmet kísérelnének meg készíteni a könyvből. A beállítások, a kameraállások pontosan meghatározottak, a fények beesési szöge kiszámítható, a mozgó testeket befoglaló tér egyértelműen rekonstruálható. A valóság ilyen mértékű illúzióját csupán látó író képes vizuálisan mindenre kapható olvasóival elhitetni. Ha nem tudnánk – mi, Abbottal –, hogy NP profi fotográfus, hát gyanakodnánk. A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK mégsem álló- és mozgóképek egymásutánja – jól elhalsalna, aki megpróbálná átfordítani. (E helyet nem kívánánk megemlékezni bizonyos Nobel-díjas mű ilyen két vállra fektetési kísérletéről, még ötleteket adnánk...)

A valóság illúziójának és csakis illúziójának megteremtése a *regény* feladata, amely feladat,

ha belegondolunk, anamorfikus trükk, játék az olvasóval. Aki persze vagy játszik, vagy nem. (Ismerjük Saint-Exupéry történetét a nyitott és csukott óriáskígyóval, amelyet a „fölnöttek” gyakorta inkább kalapnak vélnek.) Az említett anamorfikus ábrázolás sajátossága, hogy a képíró mozgásba hozza a nézőjét. Hiszen az anamorfikus kép kettős vagy több jelentésű, attól függően, hogy szemből vagy oldalról, erős rövidülésből látjuk, és változhat az ábrázolat értelme attól függően is, hogy közelebbről vagy távolabbról szemléljük. Sőt esetenként helyezhetünk rá rézhengert vagy más tükröző tárgyat, amelyben mondjuk egy romantikus táj részletei valamely ismert személy arcképévé állnak össze.

Évszázadokon át játszottak, játszanak olyan ráérő festő és grafikus kollégák, mint Leonardo, Arcimboldo, Holbein vagy éppen Dalí – hogy csak az ismertebbeket említsük – efféle haszontalanságokkal, és a néző szívesen beszáll ma is a játékba, hiszen a valóság másik, ha úgy tetszik, tükrön túli arcába tekinthet.

Aki nem játszik, az számon kér. Fix nézőpontot, egyértelmű jelentést, akadémikus pontosságot. Mindhiába, mert az anamorfikus regény ledobja magáról a dimenziók kötelékeit, s ha úgy tetszik neki, a végén nem ér véget, hanem akár a Möbius-szalag egyik oldalán megkezdett vonal, folytatódik a felület másik olvasatán, majd ha türelmesen vezetjük ceruzánkat, megérkezünk a kezdetekhez. (NP egyébiránt Parmenidészét idézi mottóként a könyv elején: „Közös az, ahonnan elindulok: ugyanoda érkezem.”)

S nem történik más az idővel sem, a regény idejével, szűkül, tágul, elhajlik, akár a fény, s közös tükrünk foncsorozott oldalán apró hibák, lepattogzások mutatkoznak, így a folyamatban látszólagos torzulások keletkeznek, képek tűnnek egymásba, vetületek írónak össze... Lám, nézőpontunk billeg, emelkedik, süllyed, minek következtében alkalmunk nyílik kimozdulni az elmúlt és eljövendő időpillanatok egykedvű folyamatosságából.

Síkföld vidéke fölé emelkedve egyszerre válik láthatóvá az időfolyam egésze, a szereplő testek zsigeri metszete, látjuk összes szögüket, tétova, sérülékeny szerkezetüket, a bomlás és kapcsolódás állandó készletében párhuzamosan elmosódó történeteiket. Úgy, ahogy *ők* s ahogyan *mi* sem láthatjuk soha. Illuzórikus lehetőség: az összes idő összes szereplője egy-

szere van jelen, halljuk hangjukat, érezzük kipárolgásuk illatát, egyszerre, minden lehetséges idejükből és létállapotukból.

Speciális nézőpontjából a teremtor – az író – maga is elnéző lesz az odalent csetlő-botló, a korlátozott dimenziósság állapotában vergődő figurái irányában, és szelíd iróniával tekint rájuk ítélethozatal helyett. Iróniával, ami gyakorta csap át groteszkbe, egészen fekete és vasos groteszkbe, amely egyszerre nevetető és sírást fakasztó. Gogol – nézünk egymásra Abbottal –, ha már az analógiák...

Persze könnyű nekünk-nekem, hisz hallottuk NP-t korábban felolvasni a készülő műből, és a szerzői interpretáció helyenként félreérthetetlenül a groteszk jegyében zajlott. (A *máj* szó előfordulási sajátosságai a második kötet Gottlieb-epizódjában, az amúgy torokszorító szöveggörnyezetben...) NP hatalmas íven hintáztatja olvasói érzelmeit a katarzistól az időszakos – és kétes! – feloldozást jelentő nevetésig. *Hintáztatja*, nem *hullámoztatja*, hiszen az emelkedések és zuhanások nem lágyak, az ívek nem simulnak a hullámok tetejére. NP hintája meredeken és sebesen emelkedik-zuhan: akár egy összetett mondaton belül repítheti olvasóját az emelkedettség eufóriájából a kétségbeesés mélyére, hogy aztán egy megfelelően elhelyezett félmondattal ellenkező irányba kilendítve az elképedt olvasót, azt üzenje: „Magatokon röhögtek.”

„Ezekben a napokban borultak virágba a szigeten a sárga fürtös japánakacok a dominikánus zárda romjai között, ahol emberi vizelet és ürülék bűzlött, cigaretták parazsa világlott föl és hunyt ki a sötétben.

A távoli gázlámpák fényében magányos férfiak kóborogtak, megmutatták magukat egymásnak, majd megálltak egy romfal áthatolhatatlan árnyékában, és óvatosan kibontották a sliccüket.

A nehéz és sűrű fürtök illata nem édes, hanem rideg és érdes, mint a forgácsolt fémek vagy a nyers marhahús.”

A szó köznapi értelmében NP *szellemesnek* valóban nem nevezhető, de ha a *humor* szót eredeti, azaz régi orvosi jelentésében tanulmányozzuk, ti. a test nedveire vonatkoztatva, melyektől az ember fizikai és lelki állapotának jóléte függ, valamint ezzel összefüggésben az élet ellentmondásait értő és derűben feloldani képes szemlélet, akkor talán elharmarkodott

megállapítás humortalannak bélyegezni NP írásművészetét.

NP talán éppen a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-kel emelkedik ilyen értelemben is korábbi nézőpontja(i) fölé, hisz a groteszk elem s a teremtor világa feletti tűnődő mosoly korábban visszafogottabban volt jelen könyveiben. S a görbe tükörben megcsillanó részvétellez és megértő tekintet a *mostani*, új évezredbeli NP-é. Még ha a kilátástalanság és hiábavalóság fílingje nyilvánvalóbban és erőteljesebben hat is az olvasóra, a kulcsok segítségével – amelyeket NP hol természetrajzi értekezésbe, hol tájleírásba, hol személyiségelemzésbe, hol a cselekmény mozzanataiba rejt –, lehetőséget kínál a feloldásra és megértésre. Ezért nem befejezetlen a mű, habár folytatható. Vajon nem teremtor világa természetének analógiája-e a gneisz nevű kőzet, amely „a párhuzamosok mentén... szétbontható. De legkevésbé az ember bontja meg. Hanem a szelek, a fagyok, a viharok, s így aztán azt lehetne mondani, hogy a bányászok a természetes repedéseknek mennek utána... A gneisz hatalmasan és vastagon burkolja be a földgolyót. Rajta nyugszanak a mindenféle üledékek, s amikor a magma megmozdul alatta és megnyitja a szerkezeti repedéseket, akkor ezen... törnek át az eruptív kőzetek...” (III. kötet, HANS VON WOLKENSTEIN-fejezet).

NP életművének ismeretében kinek ne tűnne fel a mű kvázi utolsó fejezetében az írói módszer, sőt az írói motiváció analógiája a kis Dávid titkos késztetésében, tudniillik, hogy rögzetszmes pontossággal saját, előző lábnyomába lépve addig keringjen a holtakat borító tiltott körűl, amíg a nyomok mélyén is feltör a víz...

„Ettől kezdve minden lépésével pusztított. Előbb a nyomok felső peremét omlasztotta be a lépés, később a nyom egész homokfala vele omlott.

Nem tudta abbahagyni vagy bármiként földadni e rituális vállalkozást.

Hideg, tiszta ittasság lett belőle, mely eltiintette a tudatából a kezdet és vég képzetét.

Mocsos vízü tavacsákban cuppogott...”

Ugyanazokba a vizekbe lép és mégsem ugyanazokba, a külső és belső világ határmezsgyéjén újra meg újra, s bár a talpa alatt feltüremkedő bűzös iszap undorral tölti el, a körből kilépni képtelen.

Akár az életmű, a PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK motívumai ezekből az egyre mélyülő nyomokból törekednek a felszínre, amely nyomok kény-

szeresen vezetnek körbe-körbe romló és változékony kontúrjaikkal, de mindig felismerhetően és csábítóan.

„Nem gyorsította lépéseit, de az ujjai között bugyogó iszaptól elnehezült a lépte. Lassúdása azzal fenyegette, hogy a külső világhoz vissza kell térnie.

Minél közelebb került a véglegesség érzetéhez, annál tökéletlenebbül vitték a lábait.

Míglén szárazra vetett szenvedélyével kidőlt.

Az oldalára zuhanjon ki a teste, erre mindig ügyelt, örök vereségéről ne hagyjon a homokban nyomot.”

A motiváció erejéről s ugyanakkor a művek hiábavalóságáról való példázat Madzar pusztulásra ítélt bútorremekékké szublimált szerelme, Gyöngyvér sajátos hangképzési gyakorlata, amellyel úrrá lesz egyéni történetén, és égerutat nyer a maga külön dimenziója felé. Menekülési útvonalak húzódnak a *gneiszen*ben, miképpen a teremtés-írás is egy emez utak közül.

Sosem láttak még Síkföldön e könyvhöz foghatót, ilyen bosszantóan gömbtermészetűt. Fogást nem enged magán, ereszteti meg nem ereszt. Ám ha a derék síkföldi esztéza e különös *test* aurájának felhajtóerejére bízta magát, és szabadon engedi korlátos dimenziói rabságában araszoló képzeletét, megpillanthatja a maga teljességében a művet – nem körszeletként, pláne nem a két vége felé életlenedő egyenes vonalként...

Hát fel, barátim, még van remény: „*Felfelé, nem északra!*”

M Tóth Éva

PÉCS, PÁTY, PÁRIZS

Bagi Zsolt: *A körülírás. Nádas Péter:*

Emlékiratok könyve

Jelenkor, Pécs, Sensus füzetek, 2005.

160 oldal, 1600 Ft

Bagi Zsolt, akinek nevét e könyv címlapján olvastam először, s akiről – bár ez valószínűleg nem válik dicséretemre – ma sem tudok többet, mint hogy e könyv írója, ragyogó, komolyan átgondolt, rendkívül érdekes irodalomelméletet írt. Lakonikus címét a lehető legkomolyabban kell vennünk: ez a munka az irodal-

mi nyelv egy jelenségéről vagy módjáról szól, amelyet a szerző Nádas Péter nagy regényében tár, sőt ismer föl. A körülírás az ő művében testesül meg. Másrészt viszont a szerző a modern irodalmi nyelv kulcsfogalmának tekinti a körülírást, sőt reprezentatív jelentőségűnek tartja az egész modern világ szempontjából. Ez a világ – szolid érvelését kissé kihangsúlyozva – nem beszélhető el, s nem írható le, hanem csak körülírható. S mivel mindezzel – hogy kedvenc szavát használjam – „*elszámolt*”, azaz minderre alapos okokat talált, az út a modernitás dilemmáitól Nádasig s Nádasig ezekig a dilemmákig intellektuális feszültséggel telítődött, amely nem csökken e kis könyv egyetlen lapján sem. Az utószó tanúsága szerint hét évig készült azon a három helyen, amelyet recenzióm címében is megnevezek. Úgy képzem, hogy tömörítése legalább olyan lényeges feladat lehetett, mint kidolgozása; ami a kezünkben van, mind kifejtését, mind érvelését, mind hivatkozásait tekintve szokatlanul ökonomikus, sűrű és gazdag szövéssé, aminek nem mond el, hogy a jó filozófiák módjára rendszeresen ismétli és összefoglalja állításait.

Bagi Zsolt nem degradálja példává Nádas regényét, miközben egy új irodalomelmélet paradigmájaként használja fel. Ebből az következik, hogy kétirányú a közlekedés a regényelemzés és a teória között. Vagy nevezzük *circulus fructuosus*nak? A szerző nem elemzi *végig* a könyvet, munkája nem az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉRŐL SZÓLÓ MONOGRÁFIA; ehelyett mélyfúrásokat végez, amelyek megalapozzák – nem illusztrálják – az elméletet, az elméleti belátások pedig megvilágítják Nádas regényét.

E belátások legfontosabbika az, hogy a szerző a széppróza alternatív lehetőségeiként felfogott elbeszélés vagy leírás terében egy harmadik lehetőséget, *tertium daturt* ismer föl, a körülírást. Előkészítéséhez azonban szükség volt az irodalmi nyelv fogalmának, hogy úgy mondjam, re-esztétizálásához, s ennek az volt a föltétele, hogy a szerző az irodalmi műalkotás *struktúrájának* fogalma mellett újra megnyissa és modern tartalommal töltsse a műalkotás *világának* fogalmát is.

Az irodalmi nyelv elkülönítésének örök problémája, hogy a nyelv nem sajátos közege az irodalomnak, hanem az emberi érintkezés legfőbb formája. Ugyanaz a nyelv a mindennapi életé, az intenzív érzelmi életé vagy az elmélkedésé is, továbbá az intézményeké, köztük a

tudományé. Talán erre a nehézségre reflektál számos nyelvben a művészet és az irodalom (art and literature, Kunst und Literatur stb.) megkülönböztetése. Ha az előbbi példánál maradunk, elbeszélni, leírni vagy körülírni számos más okból is szoktunk, nem csak szépirodalmi, művészi célból. S mivel a művészet – mint művészet – határai korunkban rendkívül bizonytalanná váltak minden művészi ágban, az irodalom esztétikai vizsgálata kiváltképp megnehezedett. Sőt mivel a művészet határainak elbontásához, kérdésessé tételéhez, önelégültnek tűnő autonómiájának kikezdéséhez kritikai potenciál járult – amely megfelelt a kortárs művészet irányadó trendjeinek is –, számos elmélet éppen abban volt érdekelt, hogy bemutassa: a szépirodalmi és nem szépirodalmi nyelvben ugyanazok a szabályok érvényesülnek. Ha vannak olyan univerzális kódok, amelyek minden szöveg – filléres regények, használati utasítások, perbeszéddek, mindennapi mitológiák, történelmi és filozófiai művek stb., valamint művészi igényű és értékű regények – narratív szerkezetében működnek, akkor ezek feltárása jelentős tudományos feladat, de éppen e tudomány felépítése és kidolgozása közben szükségképp el kell véteni a szépirodalmi nyelv sajátosságát. Az ilyen és az ehhez hasonló folyamatok – melyek antiesztétikai hangsúlyra nem volt félreérthető – sarkalatosan járultak hozzá az irodalomelmélet irodalomtudományként való konszolidálódásához és institucionalizálódásához az elmúlt fél évszázadban.

Azt is mondhatnám – bár ez messzire vezet –, hogy az irodalomtudomány bámulatos tündöklését az alapozta meg, hogy a filozófiai szemlélettel szemben az önállósuló retorika nézőpontjából vizsgálta a nyelvi megnyilvánulások, szövegek tényeit, s mintegy maga vált a filozófia alternatíváját kínáló retorikává. A retorika mint a filozófia ellenlábasa – ez a szofisták óta rejtezik az idő méhében. A ténytudományként, más szempontból új retorikaként jellemezhető irodalomtudomány alternatívája pedig az ideális esetben e tudomány eredményeit is hasznosító modern művészetfilozófia, a filozofikus műbírálat, illetve magának e tudománynak mintegy visszajáról való – filozofikus – olvasata. Én ez utóbbiként fogom fel és üdvözlöm Bagi Zsolt munkáját, megjegyezve, hogy a szerző ismételen hivatkozik egy készülő átfogó művére, az irodalmi nyelv fenomenológiájára.

Abból a megfigyelésből indul ki, hogy az irodalom immanens vagy kontextuális vizsgálatának, immanenciájának vagy transzcendenciájának ellentéte dogmává merevedett. Azért következhetett ez be, mert a szövegnek és a szöveg kontextusának a rendszeres összekeveredése zavarokat okozott. „*Úgy tűnik, az irodalomtudomány a huszadik század második felében mindent megtett azért, hogy ezeket a bizonytalanságokat megszüntesse. Valójában csupán elfogadott egy olyan megkülönböztetést, amelyet a jelszerűként felfogott nyelviség üres strukturalizmusa sugallt: a »kódot«, a jel vehikulumát tekintette immanensnek és a jelöltet, a referenciát transzcendensnek.*” (10.) A jel azonban nem lehet az irodalmi nyelv kiindulópontja, mert a nyelv sematizált állapottára és nem konstitúciójára tekint, s ezért képtelen megkülönböztetni az irodalmi és nem irodalmi nyelvet. Továbbá a műalkotás immanens szerkezete sem lehet kiindulópont. Ez ugyanis fölvetné azt a kérdést, hogy az immanens szerkezet milyen módon kapcsolódik „transzcendens korrelátumához”, a mű világához. A szerző azonban el akarja kerülni a forma és tartalom, a struktúra és a referencia, a művön belüli immanens fogások és a művön kívüli transzcendens hatások elsődlegességének mesterkéltséget (és mily unalmas!) kérdését. Mind a „világ”, mind a „struktúra” az irodalmi nyelv *tárgya*. A nyelv alkotja meg e tárgyakat, s nem megfordítva. Ebből következik, hogy az irodalmi nyelv éppen ez: olyan beszédmód, amelyet nem sematizált egy struktúra, s nem határoz meg, azaz tesz egyértelművé egy – vagy akárhány – kontextus. Olyan értelmezésre váró lehetőség, amelyet egyetlen értelmezés sem válthat be, sőt minden egyes értelmezés után visszatér a még meg nem értettség idegenségének állapotába. Ezt a közvetlenül adott, még nem értelmezett, de értelmezésre váró képződményt nevezi Bagi Zsolt jó fenomenológus módjára – és jó fenomenológusok (elsősorban Bernhard Waldenfels) elméletét alkalmazva a maga területére – a fentitől teljesen eltérő értelemben az irodalmi nyelv immanenciájának, önadottságának, lehetőségként megjelenő saját kontextusának, amelyet a megértés transzcendens – azaz az immanencián túllépő – akusa át akar hasonlítani a megértő (olvasó) saját világává, kontextusává, de amely teljesen sohasem sikerülhet, hiszen éppen arról van szó, hogy kisajátíthatatlan, megőriz idegenségét, és ezzel tartja fenn a kritikai viszonyt saját

világunkkal szemben. Szép és meggyőző magyarázata ez a reflektált modern olvasói, illetve műértelmezői tapasztalatnak, amely valóban a mű egyetlen kontextusát sem tarthatja kielégítőnek, s tapasztalja radikális történelmi kontextusváltások s radikálisan különböző egyidejű kontextusok közepette fennmaradó érvényességét. Amiből az is következik – s ez is egybevág esztétikai tapasztalatunkkal –, hogy egy műalkotás teljes megértése sem nem lehetséges, sem nem szükséges.

Az irodalmi nyelv két tárgyának, a világnak (amely nem feleltethető meg valamilyen objektív valóságfogalomnak) és a struktúrának a viszonylagos elsőbbsége azonban két különböző műtípust, irodalomtípust hoz létre, amelyet Bagi Zsolt realistának, illetve idealistának (strukturálistának) nevez. E tipológia csak viszonylagos, hiszen minden irodalmi műnek van – akár csak negatív módon, a hiány értelmében – világa és struktúrája. Mindenesetre a „strukturálista” irodalom a teremtő nyelv uralmát hirdeti a realitás fölött, a „realista” irodalom pedig „a világ ellenálló, sőt meghatározó (azaz az alkotó) erejére mutat rá az irodalmi alkotás tekintetében” (25.).

Álljunk meg itt egy pillanatra. Az idealizmus és a realizmus nagy hagyományú fogalmaival Bagi Zsolt kritikus módon visszaépítette az utat a művészet- s jelesül az irodalomfilozófiai tradícióhoz – Benjaminhoz, Sartre-hoz, Robbe-Grillet-hez s mint látni fogjuk, Lukács-hoz – anélkül, hogy belebonyolódna egykori egyoldalúságaikba és vitáikba. Másrészt úgy tűnik nekem, hogy e fogalmak aktualitását a magyar irodalom jelenlegi helyzete világíthatta meg a szerző előtt. Elvégre elég különös, hogy ez az ellentét igen tiszta formában és az adott korszakban elért legmagasabb művészi színvonalon egymás után két magyar irodalmi nemzedékben is megjelent; először Weöres és Pilinszky költészetében, majd az elmúlt évtizedekben – mindmáig – a magyar széppróza olyan közkedvelt álló- és páros csillagainak életművében, mint amilyen Esterházy és Nádas.

Ahogy az említett írók között is legföljebb csak az ízlés, de nem az elvek alapján választhatunk, a hozzájuk rendelt fogalmak aktualitása sem jelentheti a köztük való választás kényszerét. ELBESZÉLÉS VAGY LEÍRÁS – szólt valaha Lukács György vagy-vagy-ja, és pontosan négy évtizedre rá majdnem ugyanígy Svetlana Alpers nevezetes tanulmányának címe (DES-

CRIBE OR NARRATE? A PROBLEM IN REALISTIC REPRESENTATION, *New Literary History*, 8 [1976]). Alpers egy tisztán történelmi kérdést, a XVII., majd a XIX. századi festészet ellentétes irányait jellemezte e fogalmakkal (az itáliai és a németalföldi festészet így magyarázott különbségéről utóbb magyarul is olvasható nagyszerű könyvet írt). Lukács egy történelmi problémának, hogy ugyanis a XIX. század második felében a szépprózában a leírás eluralkodott az elbeszélés felett, kritikai, sőt harci hangsúlyt adott, az elbeszélést a realizmus, a leírást a „formalizmus”, a dekadencia ügyéhez kötve.

Ez természetesen tarthatatlan álláspont. S nem csak s nem is elsősorban azért, mert mind az elbeszélés, mind a leírás a realista irodalomban jelenik meg, mindkettő tárgya a „világ”, mindkettő – Bagi Zsolt terminológiájával élve – az irodalmi nyelv transzcendens korrelátuma. Hiszen kiderülhet, hogy a leírás jelenségének van egy olyan dinamikája – a történet elbeszélhetőségével szemben támasztott kétség, a mélység, a zárt összefüggés, a befejezettség szándékos kerülése, a felsorolás nivelláló jellegével az értelem-összefüggések felmondása, a szavak dolgoknak tekintése s ezzel a dolgok leírásának azonosulása a szavak létrehozásával –, amely az immanens korrelátum, a struktúra dominanciájának irányába lendítené. (Valóban, Bagi Zsolt azt az irodalomtörténeti megfontolást sugallja, hogy éppen ez következett be, amikor a leírást a naturalizmus után a *nouveau roman* választotta programjává.) Ám a struktúra vagy a világ dominanciájához, az idealizmushoz vagy a realizmushoz, ha ellentétként artikulálható is, nem rendelhető hozzá előre rögzített szemléleti előnyök és hátrányok. Világunkhoz, mint az interszubjektív módon felismert tények eldologiasodott összességéhez, mindkét fajta irodalom kritikai viszonyt alakíthat ki.

Ehhez a belátáshoz az elbeszélés vagy leírás alternatíváját fölvető Lukács György éles bírálatán keresztül vezet az út. De aki fölött éles bírálatot gyakorolnak, az nem az a temetetlen halott, akit évtizedek óta orrfintorítva kerülget az egész magyar irodalmi tudományosság. Gondolatát megilleti a végig- és továbbgondolás, mint a múlt század más nagy szellemeiét. A művészet mimetikus, valóságábrázolási (visszatükröző) feladata és dialektikus totalitásigénye képezi a radikális kritika tárgyát, de a közvetített közvetlenség ezekről leválasztott fogalma, mint

a műalkotás szükségszerű redukcionizmusa elevenedik fel, s újraaktualizálódik az elbeszélés és leírás előjelek nélküli alternatívája.

Pontosabban inkább az előjelek mozgalmasságáról beszélhetünk. A szerző filozófiai elkötelezettségének megfelelően az elbeszélés és a leírás fenoménját az irodalmi nyelv szükségszerű formális lehetőségeiként, tehát transzcendentális fogalmakként dolgozza ki, de e lehetőségek az irodalom történetében valósulnak meg. Ennek megfelelően nem nehéz bemutatni azt a történelmi folyamatkonstrukciót, amely elgondolásai háttérében áll. Az elbeszélésben egy történet irreverzibilis okozati rendben, mintegy a vége felől értelmezhetően, a felszínnek mélységet, a részletnek totalitást tulajdonítva organikus módon fejtik ki. E kritikai formálásmód zárt világkonstrukciója maga is kritika tárgyává válhat, a mélység illúzióinak, a totalitás, illetve a lényeg szubsztancialitása zsarnoki kényszernek bizonyulhat, melynek kérelmelhetlen determinizmusát az okozati rend megfordíthatatlansága szolgáltatja. Más tekintetben viszont az elbeszélés ki van téve a sematizálódásnak. Olyan olvasásmechanizmusokat épít ki, amelyek olvasói elvárásokként jelentkeznek vissza, s kitermelik a szórakoztató lektúrák sematizált narratíváinak világpiacát. Az elbeszélés le akarja nyűgözni, le akarja kötni az olvasót, aki viszont jó vagy rossz okkal a rabja akar maradni. A fragmentált, parciális leírás az időbeli elbeszélés térbeli szöveggé változtatásával, az oksági összefüggések felmondásával, a jelentés-összefüggés kérdésként való megjelenítésével nolens-volens felszabadítja az olvasót. A leírás „szétszaggatott világával” szemben „egy konstitutív, majdnem hogy konstruktív olvasó áll, aki szabad spontaneitásában megteremt a világot” (101.). Ütött az olvasó órája. (Meglehet, mindkét értelemben.)

A piknikre a mű értelmét hozó olvasó alakjával szemben – noha elismeri kritikai jelentőségét – Bagi Zsoltnak fenntartásai vannak. A leírás „létrehozza a vetemedés nélküli világot, az átlátszó és az olvasó spontaneitása, szabad értelmezése által teremtett világ hamis látszatát” (135.). Ezzel szemben az irodalmi nyelv legfőbb kritikai potenciálját abban látja, „hogy lényegi lehetősége van olyan olvasat nyújtására, amely nem csupán az együtt dolgozásban adott közös, otthonos világ konstitúciójához vezethet el, hanem egy idegen világhoz is” (23.).

S itt lép be a körülírás mint olyan forma, amely megértette az elbeszélés realizmusának leckéjét, de megértette a leírás strukturalizmusának e fölött gyakorolt kritikáját is, s azon is túllépve új realizmus lehetőségét teremti meg. Bizonyos értelemben újabb válasz ez az elbeszélés nehézségére vagy „lehetetlenségére”. A nyelv, illetve a mű tárgya újra a világ, amely azonban sem nem (teljesen) elsajátítható, sem nem kisajátítható. Idegenségét azzal őrzi meg, hogy van ugyan története, de mintegy a körülírás terében lebegve, az elbeszélés – azaz végigmondott – történethez képest más statikai erőknél engedelmeskedik. A körülírás nem ábrázolja és nem is jelöli azt, amit felidéz, hanem állandóan újrakezdett és állandóan új irányokból nekilátó megközelítésekkel köröz tárgya körül. Ezt persze gyöngített (mert a történet összefüggéseinek feltárási nehézségeit kifejező) elbeszélésnek vagy szintén gyöngített (mert az olvasói jelentésadást megkönnyítő) leírásnak is nevezhetnénk – eddig. Bagi Zsolt azonban talál egy olyan világot, amelynek a nézőpontjából a körülírás mind az elbeszélésnek, mind a leírásnak alternatívája lehet.

Ez a testiség világa. Ha e világhoz nem kívülről, testek tárgyi leírásával vagy testi események történetének elbeszélésével, hanem a testnek – a testek viszonyának, a mindig más testekkel való kapcsolatban megképződő sajáttest-képzetnek – a nézőpontjából közelítünk, akkor ennek a testiségnek már magában a nyelvben meg kell jelennie, valamifajta testírásban. Az ebben az értelemben vett körülírás nem kilép a valóságból, hanem összekuszált, zaklatott, roncsolt, meghasonlott – a szerző műszavaival „dilatált”, „vetemedett” – világot teremt. „A körülírás olyan intencionális struktúra, amely elismeri a világ dilatációját, és felveszi azt a saját működésébe. A leírással szemben nem izolálja a részletet dologszerűségében, hanem zavaros (a másikkal együtt adott) testté teszi azt. Eközben elkerüli, hogy az elbeszélés finalizmusához térjen vissza, hogy a részletet a totalitás mozzanatának tekintse.” (135.)

Ezt a lehetőséget váltja be, de mondhatjuk azt is, hogy hozza létre Nádas Péter regénye. Bagi Zsolt nem az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉNEK könnyen átlátható szerkezetével bíbelődik, hanem azt észleli, hogy a regény minden rétegében a világ egy meghatározott elv szerint redukálódik, s így válik tények halmazából lényegivé. Az a princípium, amely e redukcióban létrehozza a könyv világát, a test princípiuma.

Mondatainak – „*mondattesteinek*” – egymással való kapcsolata „*nem az evidens világkonstitúció kapcsolata, hanem az egymáson való elcsúszás, egymásnak feszülő gyűrődés, a szétszakadás általi mélyülés (és sohasem a légiüres tér) kapcsolata*” (102.). Nem egy történet organikus egységéről van szó, „*hanem a testek közötti levezethetetlen feszültségek, vetemedések, elcsúszások és nem-egyértelműségek*” világról (106.).

Nem rekapitulálok Bagi Zsolt igen figyelemreméltó, éles és finom szövegelemzéseit, amelyek például fontos retorikai fogalmak termékeny alkalmazásához, illetve a szöveg analíziséből való kifejlesztéséhez vezetnek, mint amilyen a „*testi színekdoché*” fogalma (nevezhetnének testmetonímiának is: minden test szűkebb vagy szélesebb értelemben másra utal, minden test helyettesít egy másikat, egy harmadikat, a testek egész világát). Vagy említsem a féltékenység elbeszélésének, leírásának és körülírásának bemutatását Proustnál, Robbe-Grillet-nél és Nádasnál. Csak ismételhetem, amit kezdetben mondtam: Bagi Zsoltnak sikerül megvalósítania, hogy nem exemplumként, hanem paradigmaként fogja fel Nádas regényét.

Kérdés azonban – és ezzel elkezdek kritikai kérdéseket szegezni e kiváló könyvnek –, hogy e paradigma határa nem éppen Nádas regénye-e. Vagyis nem kell-e ennek a könyvnek a jelentős teljesítményét abban látnunk, hogy Nádas művének alkotta meg az elméletét? Nem váltak-e ugyanis a modernitásban a műalkotások olyannyira idioszinkretikusakká, hogy jelentőségüket szinte azon lehet lemérni, rendelkezhető-e hozzájuk önálló s másra nem kiterjeszhető teória? Nem függ-e ez össze a modern művészet közismert nominalizálódásával, melyben a regény – ahogy Adorno írja – a *par excellence* nominalista forma?

Nádas regényének idioszinkretikus jellegzetessége valóban világának a testiségre való redukálása. A redukció nem valamifajta tárgyi korlátozást jelent, hanem egy *sub speciét*, amely egész világot rendez be; minden olvasója tudja, hogy az EMLÉKIRATOK világában milyen jelentősége van a diktatúrának és a forradalomnak. S nála éppen nem arról van szó, hogy a test eseményei külön pályán futnak, az emberek „*ölték, öleltek, tették, ami kell*” – bár elképzelhető írói világ, például a Milan Kunderaé, amely részben független, részben pedig kompenzatórikus helyet jelöl ki a társadalom vilá-

gával szemben a test és a természet világának. Nádasnál azonban a lét elviselhetetlenül nehéz, mert a test beszél a diktatúrát, és beszél a forradalmat. Testírása tehát valóban hatalmas világteremtő potenciállal rendelkezik. De éppen ez a rendkívüli művészi hatalom szabja órá, s nem is órá, hanem erre az egyetlen művére a testmondatokkal való körülírás emlélete. Ha elképzelem például, hogy miképpen lehetne ezekkel a kategóriákkal megközelíteni a kortárs irodalom egy másik nagy művészeinek, a 2001-ben elhunyt W. G. Sebaldnak a műveit, akkor ott a körülírásnak csekély jelentősége volna, annál több viszont az egymást kompenzáló elbeszélésnek és leírásnak, az elbeszélés fiktív dokumentarizálódásának (melyet még fiktív illusztrációk is nyomatékosítanak), egy bizonyos krónikás írói nyelv létrejöttének, mely sajátos módon távoli hagyományhoz, Johann Peter Hebel művészetéhez kapcsolódik. Az emlékezés „fenoménja” áll a középpontban, az írásmód a nyomkereséshez hasonul. Mindez aligha volna Nádasról mondható, akinek e tekintetben megtévesztő a címe. Az emlékiratokban ugyanis nincs emlékezés – kivéve Krisztián kommentárját –; a testbeszéd, a testviszony mindig jelen időt teremt. Bagi Zsolt kiváló megfigyelése, hogy Nádas regényének időisége éppen ezért másodlagos, s ezt úgy lehet elgondolni, hogy különböző jelen-idő-rétegek váltakoznak benne.

De mit jelent egy műalkotás elmélete? Bagi Zsolt a fenomenológia hagyományához csatlakozott, s kézhezálló eszközöket kapott egy irodalmi mű nyelvének lényegi feltárásához. Nem is a műalkotásnak, hanem nyelvének elméletéről van szó. A nehézséget az okozza, hogy elméletének megfelelően radikálisan föl kell függesztenie az értelmezést. Hogy miért, láttuk: hogy eljussom a még nem értelmezett, saját kontextusukba záródó immanens fenoménhez, az írói nyelvhez, de magához a körülírásához is. Ezzel kapcsolatban lesz még kritikai megjegyzésem, de most azt akarom kiemelni, hogy ez az elmélet megőrzi a műalkotás önálló mozgásterét. Egyrészt azért, mert nem enged a filozófia ama hajlamának, amely Schellingtől (sőt már Fichtétől) Heideggerig és tovább a művészetet – mindenekelőtt az irodalmat – közvetlenül filozófiaként olvassa. Erre szolgálnak azok a fontos megfontolások, amelyek Bagi Zsolt saját hagyományát bírálják, mondván, hogy abban a redukcióban, ame-

lyet az irodalom végrehajt, nem lehet közvetlenül a fenomenológiai redukciót felismerni. Másrészt viszont helyet teremt – mintegy saját vállalkozása szükséges kiegészítéseként – az egyedi műalkotások konkrét, angazsált értelmezésének, történeti olvasatának és kontextualizálásának, amely e sorok írójának meggyőződése szerint a műkritika feladata. „Az *interpretáció* azonban már nem tartozik az irodalmi nyelv fenomenológiájának hatókörébe. Ha később mégis megpróbálkozunk vele, az azért eshet meg, mert az irodalmi nyelv fenomenológiájából legalább akkora hiba lenne elvont elméleti módszert alkotni, mint ahogy a strukturalista módszert éppen ténytudománnyá válása miatt kárhoztatjuk. Az értelmezés felfüggesztése végső soron mégiscsak el kell hogy vesszen az értelmezéshez, bármennyire is tisztában legyünk azzal, hogy az értelmezés esetlegessége kiszolgált bennünket egy történeti olvasat létrehozásának, elemzésünk olyan elkerülhetetlen elköteleződésének, amely meggyőződésünk szerint nem fenyeget a tisztán fenomenológiai leírás során...” (115.)

Hogy a fent említett fenyegetés fennáll-e, az nézőpont kérdése. Általában az mondható, hogy a modern filozófiában minden filozófiai megközelítésnek lehetséges egy/több másik releváns filozófia által gyakorolt metakritikája. Ezen azt értem, hogy a kritika nem a kifejtett elv elégtelenségére és radikális elvetésére irányul, hanem relatív érvényességére és szükségszerű korlátozottságára. Ilyen metakritikát gyakorol utalásaiban a szerző is az egzisztencialhermeneutika fölött.

Az idegen világ számunkra valóvá alakítása nyilvánvalóan a megértés fundamentális aktsusa marad – az irodalomban is. Bagi Zsolt azonban fenn akarja tartani a nem megértést is, méghozzá nem a maga tompa magába zártságában, hanem olyan idegen világgént, amelyről tudomással bírunk, ha nem igazodunk is el benne, s amelynek üzenete elér hozzánk, anélkül, hogy kolonializálnánk. Ennek az idegenségnek, kísértetieségnek (vagy – hogy a gondolat freudi ihlettségére utaljak – ennek az *Unheimlich*nek) a megjelenése számára a művészet, az irodalmi mű, illetve az irodalmi nyelv. S ennek feltárulását eredendőbbnek tartja az elsajátításnál. A megértés-értelmezés zárójelbe tétele mögött ez a termékeny gondolat áll.

De természetesen semmi akadály a egy ellenétes irányú metakritika gyakorlásának, amely az irodalmi nyelv tisztán fenomenológiai leírásának történeti olvasatjellegére, időbeliségére

mutat rá. Az értelmezés felfüggesztésének értelmé az idegenség megőrzése. De az idegenség maga is egy értelmezés, egy történelmileg létrejött olvasat, amely az irodalmi nyelv pre-stabilizált igazságtartalmának, az irodalmi mű és a világ szubsztanciális egylényegűségének felbomlásával a pluralizálódó jelentéstartalmak intermundiumaiban kezdett el tenyészni, hogy mára hatalmasra nőjön – valóban, mint a *science fiction*ök szörnyei –, s körbevegyen, összeszorítson, lehetőleg visszamenőleg is magába szívjon minden jelentést. Ennek a világállapotnak volt halhatatlan művésze és prófétaja Franz Kafka.

Bagi Zsolt bizonyára maga is tisztában van azzal, hogy filozófiai alapjainak, hagyományválasztásának legfőbb konkurense valamely történelmileg reflektált filozófia lehet, à la Gadamer vagy még inkább à la Foucault. Ezért rugalmasan védi frontvonalait. Fontos megszorítása, hogy a fenomenológiai redukcióban keresett közvetlen önadottság az irodalom esetében nem kétely nélküli, mivel az interszubsjektivitás alapozza meg. Más helyen megjegyzi, hogy kategóriarendszere „az irodalmi nyelv fenoménjának olyan lényegstruktúráját alkotja, amely soha nem adódik »apodiktikus evidenciával«, de még csak »adekvát evidenciával« sem, soha nem testesül meg maradék nélkül, mert maga is konstituált az irodalmi nyelv története, azaz egy esetlegesség által” (25.). Ám ezek a megszorítások nem oldják meg – nem is oldhatják meg – az antinómiát (azt, amelyet az imént az „értelmezés” és az „idegenség” prioritásának kérdésén mutatam meg), legföljebb arra jók, hogy a transzcendentálfilozófiai kategóriákat a szerző explicit szándékával ellentétben időnként mégis történetfilozófiai kategóriákként olvassuk. Ez esetben a világra állása jeleznél, hogy az elbeszélés, a leírás vagy pedig a körülírás korszakában vagyunk-e.

De hát – valamint valamiért. Az erős és következetesen összpontosító gondolkodásnak ára van, az ugyanis, hogy ezenközben másra viszont nem gondolunk. Ahogy az irodalmi műalkotások totalitásgényével szemben fölvetették, hogy legalábbis a modern irodalom ennek nem felelhet meg, úgy alighanem a modern filozófia is paralizálódott. De ezt az árat meg kell fizetni, mert „minden” szempont számbavétele éppenséggel nem telíti, hanem kiüresíti az elméletet.

Bagi Zsolt létrehozott egy irodalmi testfeno-

menológiát, érdekes módon kevésbé a fenomenológia testfilozófiájára, mint inkább a pszichozanalízis fenomenológiai átértelmezésére hagyatkozva. (Igaz, Merleau-Ponty, az irányzat reprezentatív testfenomenológusa is így járt el.) Ez valóban megvilágítja Nádas Péter alapvető törekvését az EMLÉKIRATOK KÖNYVÉ-ben. De aki valamit megvilágít, az mást sötétben hagy. A testek viszonyának időbelisége ugyan minden adott pillanatban másodlagos, de a testek viszonya nemcsak szinkronikus, hanem diakronikus is: van történetisége. Ennek nincs helye ebben a fenomenológiában (vagy csak ötletek formájában, például fölvetve a regénybeli regény *pastiche*-jellegét), s ezzel eselik a Nádas-mű egyik érdekes problémája, a testről való beszéd változása a három idősíkban, sőt negatív lenyomata a negyedikben, Krisztián följegyzésében. Ám ez is csak megerősíti Bagi Zsolt kivételesen érdekes és jelentős könyvének igazságát, hogy az irodalmi műalkotás minden értelmezés után értelmezésre vár.

Radnóti Sándor

AZ ÁTROMBOLT HELYSZÍN

*Győri László: A kései Éden
noran, 2005. 240 oldal, 1600 Ft*

Elcsúszott történelmi időszak, megfakult helyszín, elhalványult szavak és elfeledett munkaeszközök, elillanó gyermekkor – mindez egy író érett kori tudatának táptalaja: Győri László könyvének látható tárgya, múltat kereső pásztázásának mesélői kerete. Az író, hatvan felett, arra vállalkozik, hogy megelevenítse korai személyes múltjának paraszti-kisvárosi környezetét (Oroszházát s a várost övező tanyavilágot), az ötvenes évek erőszakosan „átrombolt” vidéki légkörét, saját családtagjait, hivatalos szereplőit, általános iskolai hangulatát, az ’56-os forradalmat békési szemszögből – s mindezt ízes magyarsággal, egy költőire hangszerelt, tényrögzítő leltár aggályos aprólékosságával. Ebben a könyvben az emlékezés az önazonosulás vehiculuma. A KÉSEI ÉDEN a sodró erővel megírt szociográfiák sorába tartozik,

abba a népi írói gyöngysorba, amelynek egyik első remekműve a PUSZTÁK NÉPE volt.

Győri László műve mégsem követi mereven a klasszikus hagyományt. Könyve – műfaji mérlegelés szerint – elegyíti a személyes hitelű életrajz, a tárcanovella, a kiselbeszélés, a tényszerű tudományos ábrázolás és a nyelvészkedő kisszines elemeit. Semmi kétség, emlékeztet a nyelvész Illyésre s általában azokra az elfogulatlan parasztírókra, akik a harmincas években saját tapasztalatból merítkezve tárták fel egy paraszti-vidéki tengerfenék ismeretlen világegyetemét – a társadalmi reform, a történelmi felfrissülés érdekében, a gyökeres változtatás igényével, kíméletlen igazság- és részletszeretettel. Győri művéből ez a társadalmat mozdítani szándékozó célzat hiányzik. Itt az emlékezet motozása, egyre gazdagabb markolása győzi meg az olvasót, az a derűs, de roppant erőfeszítést igénylő szándék, amely a múltnak, az elfeledett sárréti világnak minél több árnyalatát, konkrét jegyét szeretné feltámasztani. A könyv ilyen értelemben hiteles családi napló is, magántörténet közös történetünkben, egy lelkiismeretes paraszti halandó vallomása az első otthonról, az iskoláról, a becsületesség ébredéséről, a viharsarki mélyvilágról, az írói-nyelvi tudatosodásról, a derűvel feloldott kisebbségi görcsökről, a fiú szeretetről, egyszerűen: szaggatott fejlődésregény-féle is ez a könyv, a kimúlt, csupa tehertétel tanyasi életforma ábrázolása, a zsíros és gyilkos paraszti lét ábrándok nélküli feltérképezése.

Ez a feltérképezés apró mozdulatokkal történik: a szerző mintha kicsipegetné az alászállt emlékezetdarabkákat az idő betemetett tárnáiból. Az a benyomásunk, hogy Győri László nagy belső elszánás, a szótlanság és gátlások önbüntető korszakai után lelte meg a megszólalásnak azt a pontját, amelyből visszatekintve az irodalom hangján tud beszélni.

Az utóbbi időben elszaporodtak azok a prózai művek, amelyek valamely külsőleges, nem művészi szempont miatt tolultak az érdeklődés homlokterébe. Ezek írói minőségét nem művészi, figyelemelterelő – bár társadalmilag fontos (történelmi, erkölcsi, politikai) – megfontolások kívánják helyettesíteni. Az irodalmi szféra határainak illetéktelen, önkényes és erőszakos tologatása hozzájárult bizonyos művek hallatlan mértékű túlértékeléséhez, társadalmi magasztalásához és divatjához, az olvasói

ítélet megtévesztéséhez s általában a választékos ízlés tompulásához.

Győri László könyvének nagy erénye: újból az irodalom formanyelvén, művészi igénnyel szól meg, és művét nem terheli kevély intellektuális ballaszt, nem vezérlik álirodalmi politikai szándékok, és nem teszi kellemetlenné a görcsös újításvágy. A paraszti világról ír, mint Illyés, Veres Péter és a többiek. Miért más mégis? Azért, mert tekintetét nem homályosítják el sem halaszthatatlan reformszándékok (ezek ártottak az ábrázolás hitelének), sem ideológiai mellékérzések, sem a hamis eszményítés elhallgatásai. Győri nem rejti véka alá a paraszti életforma hallatlan hátrányait, őszinte pillantással és iróniával festi a vidék ólmos hétköznapjait, s ugyanakkor pontosan rögzíti a negyvenes-ötvenes évek földművelő világának szokásrendjét és tárgyi környezetét. A logói közelképek, tárgy- és folyamatleírások és szeretettel részletezett leltározások füzére ez a könyv. Ma talán már a vidéki ember sem képes ennyire ráhajolni saját eszközeire, s azt gyanítom, képtelen volna ilyen tüzetesen leírni mindennapi munkájának, dolgainak, természettel folytatott párbeszédének alapelemeit. Tudjuk még, mitől szép a tarló? A kéve? Alig tudjuk. Győri, mellesleg, így érintgeti egyik tárgyát, az aratási munkát: *„...friss vizet hoztam a szomszéd tanyáról, a Norton-kútról, egyszóval elszöszmötöltem az időt, amit még az is meghosszabbított, hogy apám az édesgyökércserjék előtt, a hársfa alatt utánaverte a kasza élét. Aztán szinte amíg le nem nyugodott a nap, húzta, húzta, húzta. Nem mindegy, hogyan. A tarló akkor szép, ha rövid a sörteje, ha minél simább, minél egyenletesebb, ha nem kap föl sehol, azaz nincs teknője. Ilyen lesz a tarló, ha nem csalinkázik ide-oda a kasza. A szép tarlóra szép kévét illik kötni. Az a szép kéve, amelynek karcsúra van fűzve a szára, s felül a kalász, alul a töve egybevág”* (A NYAKATEKERT KÉVEKÖTÉL című darabban). A könyv bővelkedik efféle tárgy-leírásokban. Mitől olyan varázslatos az ilyen ábrázolás? Attól, hogy újra látómezőnkbe emel egy láthatatlanná vált világot. Konkrétan, élesen, szinte tagadhatatlanul. A ropogós, szabatos mondatokba ágyazott, lassított megfigyelés örömet szerez az olvasónak. Nemcsak eddig nem ismert tudást szerez egy kilobbant bogáncsos bolygóról (a kasza utánveréséről, a kaszás húzásáról, a szép tarlóról, a karcsú szárú kévéről, az egybevágásról), hanem felidéz egy képet, egy életformát, a kézikaszálás lejárt idő-

szakát, az emberi létfenntartásnak egy viszonytagságos stádiumát. És mindezt olyan friss, fesszes stílusban, hogy az párját ritkítja a mai magyar prózában. Győri könyvének akadhatnak tágabb szemléletű művek, mélyebb összefüggéseket feltáró alkotások, mégis kétségtelen: ez a könyv *irodalom* (amellett, hogy szociográfia, vallomás, napló, tárcanovella-sorozat, nyelvészeti eszmefuttatás) – szépirodalom, szerkesztésénél, írói gondosságánál, mérvadó művészi szempontjainál, megformált szövegénél fogva. Alakjai élnek, leírásai érzékletesek, szerkesztése ökonomikus, beszédmódja célratörő, mégis illatokban és fényekben gazdag. Nemcsak lát, hanem látomása van a paraszti világról.

Mert Győri László szövege: sokrétű magyar próza, az utóbbi évek egyik nagy erejű szöveg-tartomány. A könyv nyelvi és szerkezeti erénye: a klasszikus tagolás (világos expozíció, bő tárgyalás, csattanós befejezés), a választékos stílus, eleven bekezdéstechnika, találó hasonlat-használat, a jelzőknek, szokásmondásoknak, régies szavaknak finom adagolása, a tónusban pedig humoros önirónia, bölcsesség, szerény elmélkedő betétek. Hadd említsek néhány példát.

Az író választékosságban egyenesen remekel. A haragra – miközben édesapja káromkodhatnékját indokolja – huszonnyolc rokon értelmű kifejezést sorol fel (*„ha fölhergelték, ha felbőszült, ha felforrt a vére, ha eldőlt benne a borjú”* stb., akkor szitkozódott). Ez a felsorolás nemcsak a szöveg dúsítását célozza, hanem mintegy enyhíti is a káromkodás rondaságát, ravasz írói csellel megnyeri rokonszenvünket, s mire a lajstrom végére érünk, magunk sem tartjuk túlzottnak az apa éktelen dühét.

Igéri, jelzői biztonságosan illeszkednek, telitalalat-számba mennek. Győri a kiegyensúlyozott mondatlejtés híve. Találomra idézek mondatokat: *„Ahogy Batthyány-Strattmann doktor úrhoz jártak a betegek szemük világát visszakérni, szemük napfényt kiszűlni, úgy jártak a színek, a formák, a foltok, a fénygörcsök, a homály pamacsai arra a tanyára boldogulni. Ki lát a szikről, a csöndből a tanya héja alá, hogy mi történik, mivel telnek a téli napszakok? Hogy ott eszet jár a vásznakon!”* Miért olyan nagyszerű ez a leírás? Azért, mert Tömböly Antal tanyasi festő „motívumait” költői érzékletességgel ábrázolja (figyeljünk a szűrtálni, a fénygörcsök, a pamacsai, a tanya héja kifejezésekre: mind-mind egy-egy metaforikus csillám, élénk fordulópont a mondat közép-

pontjában; a legélesebb csuklómozdulat azonban az, hogy maga a fény járt arra a tanyára *boldogulni*. Győri mintha kicsit megemelné, verőfénybe lendítené a szöveget, hogy Tömböly Antal természetes festővé érését megérezkíthesse). Ha az író a paraszti élet alantasságát, embornyúzó keménységét akarja kifejezni, így szól: „*A krumplihéj kisszerűségét éreztem minden paraszti munkában, még az aratásban, ebben az ódának itélt tevékenységben is.*” (Illyés bizonyára derűs, mosolyból ki nem fogyó parasztherkuléseket formált volna e szófukar, mogorva parasztokból.) Az ÖTVENHAT című fejezetben ezt olvassuk egy asszonyról: „...*arca elé kaptá, magára borította a szoknyát, mire a pemetéje az utca színe elé tárult. A tankok átnéztek rajta, mint egyik nudista néz át a másikon.*” Lehetőfinom erotika s kicsoda hasonlat a tetejében. Győri László vastag kiszólásoktól mentes, gyöngéd író; de ez a *pemete* szó, a női pamacsának kivillanása a tank ágaskodó csövével szemközt, ez a bámulatos hasonlat, ez örökre megtapad az olvasó emlékezetében. A szemérmes ecsetvonásokkal felrakott kép közvetett eszközökkel, takarékos színkezeléssel örökíti meg a hatalom perverz erőszakosságát, a hatalombirtokos erotikus fölényét és az alá-fölé rendeltség romlott gyönyörforrásait.

Mint említettem, a könyv műfaja összetett: az egyes fejezetek hol a napló, hol a tárcanovella, hol az emlékirat, hol a nyelvészeti eszmefuttatás alakzatait öltik. Ez a műfaji szerteágazóság korlátozza a szöveg egységességét, lassítja az ihletfolyamat kibontakozását, és azaz, hogy gyengíti az összbélyomást, részleges nyugtalanságot okoz az olvasóban. A személyes hitel egygyé illeszti a könyvet, a különböző fejezetekben azonban – minthogy azok más-más műfaji várakozást ébresztenek – meg-meg-törlik az olvasói azonosulás folyamata.

A könyv másik nyugtalanító jegye, a műfaji ingatagság mellett, úgy tűnik, az, hogy az egyes fejezeteken belül kibontakozó ábrázolás olykor megreked a konkrétum árnyalatos szemléleténél, s nem löki a szöveget az öntörvényű írói transzcendencia magaslatára. Cortázarra, Borgesre s másokra gondolok itt: az ő történeteik egy rejtélyes pillanatban elrugaszkodnak a valóságtól, és a művek háttérében egy nagyobb légtűzesség sejlik fel. A nagy próza felszínre mögött mindig egy másik, mélyebb történet is lappang. És hosszan sugárzik, mint a ha-

sadóanyagok. Győri László képes volna arra, hogy markáns történeteit egy csepp prózai szűrrealizmussal oltsa be. Lelkesedünk a megformált részletek apró ékszereiért, de hiányoljuk, egy idő után hiányolni kezdjük a következő írói fokozatot, a meztelen realitás megbérbentését, lazítását, a történetek átfényesedését, a szemléleti magaslejt.

A könyv egyik önálló tárcája (A VÉGREHAJTÓ) egy ötvenes évekbeli vidéki hivatalos személyt, egy rekvirálással megbízott végrehajtót, vagy ahogy Győri nevezi, *transzferálót* mutat be. A téma régen foglalkoztathatta a szerzőt, a prózai figura már Győri egyik 1972-es versében felbukkan (Reterát). A VÉGREHAJTÓ pompás lehetőséget kínál az írónak arra, hogy néhány futamban, a derű és a megbocsátás fölényével bemutatthassa a történelem egyik mellékalkalmát, emlékezetének egyik furcsa lakóját. Élénk színekkel ecseteli a fáradhatatlan, meg-megújuló szimattal szaglászó végrehajtó: egy *női* végrehajtó érkezését, firtatását, motozását, egész a padláshéjig terjedő figyelmét. Felsejlik előtűnik a meghunyászkodásra kényszerülő, ijedt, együttműködést színlelő, értéktárgyait más házakba-szobákba mentő családtagok képe, és majdnem át is érezzük a szorító helyzetet. Várjuk, hová torkollik az ábrázolás: valamely karkai abszurd szimbolizmusba vagy humoros fordulatokba. A tónus több lehetőséget rejteget; a téma egyenesen megkövetelné, hogy az író átlebenjen valamely szürreális szemléleti sávba, vagy egy kis életképhe sűrítse az ötvenes évek mindennapos rettegését. Kétségtelen, Győri stílárís megizmosodása, összetett árnyalatok érzékeltetésére alkalmas technikai ebben a darabban is kiválóan. Nagyszerű, szellemes telitalálatok sorakoznak itt: feledhetetlen, ahogy a nő, mihelyt betoppan, tüstént *a firdőszobába kér eligazítást* (hogy a kádat végrehajtsa); előttünk a „zörgő falusi fogat, amely kiviszi a házból a „transzferált” holmit; előttünk a furfangos apa, aki egy idő után *elbújtatja* a bútorokat Bözsikénél; előttünk a *hórihorgas, nagy orrú, kócos nő*, amint *ráröffen* a családtagokra, s szinte dühösen feldübög a padlásfeljáró *üledékes deszkáin* a kongó padlásterbe; ahogy mihón méregeti az ötliteres üres uborkásüveget, amelynek falán kívül-belül eszeveszetten futkosnak az erek... Minden adva van egy egész világot kirajzoló teljességhez. A stílus remekléseit azonban nem követi a szemlélet magas-

sága, s a több ponton rugalmasan mozgó történet nem lendül át más síkra, s nem öltheti a mindent megvilágító parabola formáját. A rövid elbeszélést záró egérjelenetben nem válik világossá, *mi a jelentősége* a leírásnak (a konkrét rögzítésen túl). Pedig minden elem adott: a hatalom betolulása a család védőfalai mögé; a népnézés abszurd formanyelve; a hatalom képviselőjének siralmas esendősége; a család feje felett a kiűrtett padlás, a szimbolikusan üres tér; az éhező egerek bolondos hintázása az utolsó rekvirálható tárgyon, az uborkásüveg falán. A műves emlékirat itt karnyújtásnyira van a nagy irodalomtól. Kívánnánk, az írás jusszon el a nagy irodalomig; hiszen az itt szunynyad, itt lüktet a könyv mindegyik lapján, a bámulatos stílus csillogó rétegei alatt.

A KÉSEI ÉDEN magaslati pontjait ott látjuk, ahol a konkrét esemény, a tárgyi leírás vagy egyéni emlékezés „túl-erő”-vel telítődik. Mit említsek? Móricz Zsigmond prózájának erejét idézi a jelenet, amelyben a *hódi embőr* (a Hód faluból a városi hetipiacra vetődő árus) sötéttel bekopogtat, hogy egy éjszakára szállást kérjen, a Győri család ablakán. „Egy ostoros ember kiabált egészében véve az udvar, a ház belseje felé. – Jó estét, kívánok! – Jó estét! – Hódi fazekas vagyok, szállást keresők éjszakára. A piacra gyűjtünk, a holnapra. Volna-e hely lónak, kocsinak, magunknak? – Hát hányan vannak? – Én, a ló, a feleségöm, a szekeröm mög a gyerkőm.” Figyeljük meg a súlyelosztást, a központozás fegyelmét, a késleltetett humor és paraszti szemlélet rakétáit a jelenet végén. Mi az, hogy „egészében véve”? Mint ha puszta kiáltana valaki, de teli torokból, fontos ügyben. A kiáltóra vonatkozik ez vagy a bennlakókra? Ki tudná megmondani? Mindenesetre fokozza várakozásunkat. Figyeljük meg: a köszöntésben („Jó estét, kívánok!”) vészszó áll a második és harmadik szó között. Harsányságba bújtatott a kérdés, szemérmes, mégis határozott a hangütés; dolyfős paraszti alázat rejlik ebben a vesszőcskében. Figyeljük meg a *holnapra* fordulatot: ezt a nyomatékosító utánvetést (a magyar nyelv egyik hatásos stílusesszközét). Aztán a csattanót a felsorolásban. Előbb: ló, kocsi, magunk. A hódi ember ki se mondja, kivel jött, hiszen itt minden renden ő az úr, csak utána jöhet a szerszám, az asszony, a pulya. Egy archaikus világ tárgyi-aszemélyi egyenrangúságára ébredünk: még akkor is hordjuk magunkban bizonyos ősi gondolkodásmód

nyomeleimet, ha ráaggattuk is kultúránk, műveltségünk, ízlésünk vagy – mindegy, mit jelent ez – „haladásunk” díszzeit. A népmesei fölrakás mégiscsak mai macsó világunk ősi minitáit mutatja. Pontosabban, ezek döbbsentenek rá életünk és természetünk kitörölhetetlen bárbár vonásaira.

A könyv csúcspontja A NYAKATEKERT KÉVEKÖTÉL című elbeszélés. Ebben a szociografikus elbeszélésben a szerző – miközben az aratásról ír – nemcsak a paraszti életforma keresztmetszetét adja, hanem egy tipikus parasztcsalád rajzát is, dióhéjban. A jelenetsor több jegye erősíti a művészi hatást. Győri annyira elmélyed tárgyában, az aratás leírásában, hogy szinte megszűnik a tárgy, s az olvasó egy pillanat alatt egyfajta archaikus föld- és szómisztika égővébe csöppen. A magyar költészet népi szürrealizmusa nemigen szívárgott át a prózába, de Győrinél maradandó kárpótlással szolgál. A szöveg hitelét fokozza az a körülmény, hogy a szerző nem rejti véka alá: mindig is menekült a paraszti életből, sőt egyenesen taszította a „nehéz föld”-del folytatott mindennapi harc („...úgy utáltam a paraszti életet, akár a kukoricagölgödint. Kevésbé nyersen: korántsem kedveltem a kapát, a kukát, a villát, a lapátot. Nem akartam paraszt lenni!”). Noha hangsúlyozza a földmunka gyötrelmeit, szemléletesen és meghatottan vési oda a július-augusztusi kánikula képére szülei gürcölő alakját. A marokszedés freskója az újabb magyar próza emlékezetes betétje. Megrázó, ahogy Győri a marokszedés, de főleg a kukoricakapálás közben beszédessé puhuló apa figuráját jellemzi; hirtelen megsejtjük itt a paraszti munkát hivatalnoki lelkiismerettel végző, szinte esztétikai tökéletességre törekvő, de a családjával szemben érdes, hallgató ember igazi vonásait – a csupán a munka révén barátát, sőt emberré enyhülő családfő nevelő szigorúságát. Megrendítő az első kaszavágás előtt elhangzó: „Isten nevében” és az utolsó kéve megkötése után elszuttogott „Istennek hála” fordulat két sorompója: a szokásrendbe és a természetbe simuló bizonyosság, az élet urához fűződő szemérmes bizalom. Az író egyáltalán nem eszményíti ezt a világot; többször is említi a szülők dermesztő szófukarságát, kifürkészhetetlen belső életét. („Apám ki is használta az alkalmat, ami keveset tudok róla, ekkor tudtam meg, egyébként nemigen mesélt magáról. Anyám végképp nem. Igazából alig van sejtelmem arról,

hogy mi volt az életük. Bizonyos tényekről jobb is hallgatni...”) Nem gondolom, hogy ez a szemlélet – s ez volna a jövőben a másik igen kecsegtető művészi lehetőség – Nagy Lajos lenyűgöző szárazságát beérhetné; csupán jelzem, hogy Győri László tárgyyszerűségétől mámoros stílusa még komoly erőforrásokat rejteget.

A tárgyból fakadó, abban feloldódó, attól nem tágitó képzelet a világon a legérdekebb: többek közt ezt tapasztaljuk ebből a vékony kis könyvből. A valóság sötét, nyálkás zsi-bongásán csak hellyel-közzel üt át a valóságon túli édesség. Ezek a könyv egyedi vízjelei, feledhetetlen szépségei. Befejezésül hadd idézzek két ilyen delejező részletet: „Nyári délután volt, amikor csak a legyek zümmögnek néha-néha, de azok is csak akkor, ha keresztre feszítenek valakit. Olyan idő volt, csöndes, néptelen, komoly, mint egy kora őszi nap a postán, amikor valami levéllel vagy távirattal egyedül ácsorogsz az egész hivatalban, s a pneumatikus elven kis tokokban papírtekerceket szállító fényes rézcső mögül hirtelen megszólal egy hang: »Párizsba tegnap beszökött az ős, / Szent Mihály útján suhant nesztelen...«, és rád nyílik egy földöntúli évszak.” (A JAPÁNAKÁC.) Vagy olvassuk el ezt a szép túllendülést, tündéri határátlépést (egy magtár udvarának leírása): „Járt-e már valaki ily helyen? A vasraktárak, a vastelepek effélék. Bemész, betériülsz, még céltudatosan, és az udvaron, a tártban, a Holdon nincs soha senki. Már nincs értelme az egésznek, már azt sem tudod, mit akartál, pedig az imént mintha még akartál volna valamit, s mintha még most is akarnál valamit, de már nem tulajdonítasz semmi értelmet neki. Állsz, pusztán, elbizonytalanodva, valamin túl és innen valamin, kétségek között, de hogy mi az egyik és hogy mi a másik, nem is álmodod meg soha többé, teljesen kiürültél, csak állsz, mint egy hitehagyott: elfelejtetted, minek jöttél, miért és hová. Talán egy uszály kerítésdrót, talán egy marék százszög, egy tekerés huzal, egy vödör elegyes fémcalamádé emlékezett a vágyaidra.” (A JAPÁNAKÁC.) Igen, itt, ezeken a szöveg helyeken pillantjuk meg az írói erőfeszítés magasiskoláját, halljuk meg a teremtés lélegzését.

Mert összességében elmondható: jelentékeny, a népi irodalom utóvédjének tekinthető, gazdag mű született, amely megérdemli az újrólvasást, megszolgálja, hogy kezünk melegében tartsuk. Minthogy a könyv értéke felismerhető, nem késhet az elismerés sem.

Báthori Csaba

POLGÁRVILÁG – DARABOKBAN

Losonczy Ágnes: *Sorsba fordult történelem*
Holnap Kiadó, 2005. 329 oldal, 2900 Ft

Nemrégiben az egyik kereskedelmi tv-csatorna népszerű kvízműsorában a bemelegítésnek szánt nyitó kérdés így szólt: „Mikor volt a magyarországi rendszerváltás?” – A játékosnak négy évszám közül kellett választania: 1968, 1990, 1998, 2002. A mosolygós játékvezető már készen állt volna, hogy a helyes évszám rávágása után e „pofonegyszerű” kérdésem gyorsan továbblépjen, a vele szemben ülő, negyvenes éveiben járó játékos – jól töltözött, amúgy magabiztos beszédű vidéki mérnökember – válasz helyett azonban gyöngyöző homlokkal hebegni kezdett: „Nem tudom... Mostanában valamikor. Nem?... Talán mikor az utolsó kormányt megválasztották...?” – A nagy tapasztalatú játékvezetőt a váratlanul előállt helyzet egy pillanatra kizökkentette szerepének ítélkezésmen-tes alapállásából. Őszintén meghökkent: „De hát uram! Hogy lehet ez?! Hiszen ön már a nyolcvanas évek végén is felnőtt ember volt...! Vagy talán az Ön életében nem változott semmi 1990-nel?” – Válasz: „Így van, uram! Mi arrafelé nemigen foglalkozunk politikával. Nekünk nagyjából mindegy, ami van. Ugyanúgy csináljuk a dolgunkat, és próbáljuk meghúzni magunkat. Mi nem éreztünk olyan nagy »rendszerváltást« régen se, meg most se.”

Sportszerű kézfogás, búcsú, új játékos – a műsor csakhamar a megszokott mederben ment tovább, mintha a jelenet meg sem esett volna. Az élettapasztalatok fényévnvi távolságáról tanúskodó párbeszéd feszültsége és a belőle adódó kérdések sora azonban ott maradt a levegőben. Ha nem mindannyiunké, akkor kié valójában a rendszerváltás? Ha egyikünknek a szabadságot, másikunknak az „úri huncutságok” világrendjének változatlanosságát, harmadikunknak – tudjuk – újabb félelmeket hozott a szocializmus összeomlása, akkor lehet-e valaha is reménye a közös történelem-tudat kiformalódásának? És a múlt közös feldolgozása nélkül vajon van-e út a közös jövő felé? Vagy az önbizalomteli nemzettudaton épülő demokrácia továbbra is csak az ábrándok netovábbja marad? – Megannyi kérdés, amelyek megválaszolásához az elmúlt másfél évtized során nemigen jutottunk közelebb annál, mint

amit a nyolcvanas évek reformprogramjai annak idején már felvázoltak. Mert húsz esztendője is tudtuk, hogy nemcsak a szocializmus tabuait kellene feloldanunk, de évtizedek, ha nem egy egész évszázad töredezett és sebzett életsorsait, sérelmeit, vádjait és öngazolásait kellene valahogy közös történelemmé ötvöznünk a megbékéléshez és az egymással való kiegyezéshez. És tudtuk azt is, hogy e közös feladat elvégzése nélkül a bevált nyugati minták szerint nagy szakértelemmel megtervezett és gondos szabályrenddel pályára tett intézmények egykönnyen a balkanizálódás áldozatává lesznek. Tudtuk továbbá, hogy a „balkanizálódó demokrácia” nemcsak elméleti értelemben fából vaskarika, de napi működési zavarai nyomán előbb-utóbb az egész ország süllyedni kezd: termeljen bármily hatékonyan az új töke, eredményei elenyésznek a mindent körülfontó korrupcióban, a tömeges kiszolgáltatottságban és a mindennapok erkölcsi rendjének szétesésében.

Az elmúlt évek ezt az előzetes tudást immár keserű tapasztalattá formálták. Mert tény és való: a gondolat- és szólásszabadság elnyert joga mindmáig inkább az egyéni és csoportos sérelmek és elfogult történelemmagyarázatok egymás iránt süket kiharsogásának, semmint termékeny cseréjüknek és a kölcsönös megértés szándékától vezérelt egyívű gyűrásuknak teremtett törvényi alapot, valamint publikus fórumot. Ami pedig mindebből megszületett, az a szembenállások acsakardó politikai közléte, a frusztrált tömegek fásult asszisztálásával. A közvélemény-kutatások egyre ijesztőbb adatsorai vissza is jelzik a „demokratikus” végeredményt: a szabad polgárok nemigen kívánnak társulni abban a *közösnek* mondott nemzeti jövőben, amelyet választott vezetőik a fejük fölé hazudnak. A politikát legfeljebb „elszenvedik”, de hogy közük volna hozzá, azt ma éppen úgy nem gondolják, hogyan régen sem hitték. Energiájuk java részét arra fordítják, hogy védjék magukat és védjék, amijük van. Ha személyes életükben nagyobb baj nem történik, akkor többségük szemében a dolgok alapjában rendben mennek. És ebben mi sem változott a nyílt elnyomástól már tartózkodó kéző szocialista évtizedekhez képest. Akkor meg mi értelme volna, hogy jelentőségteli dátumként őrizzék emlékeztükben a rendszerváltás évszámát...

Losonczy Ágnes a *változatlan*nak megélt mindennapok társadalomrajza és az „urak játékterepének” ítélt rendszerváltásból való kiábrándulás keletkezéstörténete izgatja. Új könyvének ki nem mondott, de minden sorából érződő alapkérdése így szól: Hogyan lehetséges, hogy miközben száz – vagy ha tetszik: sok száz – év távlatában az 1990-es rendszerváltás első ízben teremtette meg a nyugati civilizációba való visszatalálás és vele az európai felzárkózás esélyét, a hétköznapi viszonylatában és a többség szemében a fordulatnak vagy nincs jelentősége, vagy az emberek inkább az új világgal rájuk zúduló bajokat érzékelik? Hogyan lehetséges ekkora szakadék a magyar történelem és a magyar társadalom történelemértelmezése között? Milyen magatartások, erkölcsi értékrendek és cselekvési formák adódnak a nemzettudat szemlátomást tartósnak ígérkező meghasadságából?

Bár így fogalmazva, e kérdések valóban az 1990-nél kezdődő új korszak szülöttei, a *SORSBA FORDULT TÖRTÉNELEM* szerzőjét a „nagy” és „kis” világtérképek nézőpontjai közötti feszültségek, az életvitelnek az egyéni életutak élménytárából táplálkozó motivációi, önfenntartó igazolásai és indulati tartalmai nem most kezdték izgatni. A hétköznapi használati eszközeibe, az étkezés vagy az öltözködés társadalmi csoportonként jellegzetes szokásrendjébe, az eltérő beszédmódokba vagy a térhasználat különbségeibe ivódott személyes historiográfiák utáni kíváncsiság, a beszéd nélkül is beszédes „tárgyi narratívák” felfejtésének szellemi izgalma, illetve a szocializmus mindent eluraló szürkeségével szemben megőrzött és továbbmunkált kulturális sokszínűség felszínre hozatalának a szándéka vezette a tollát, amikor megírta a magyar szociológia vebleni alapművét, *AZ ÉLETMÓD AZ IDŐBEN, A TÁRGYAKBAN ÉS AZ ÉRTÉKEKBEN* című könyvét (1977). Ha a vasos munkából annak idején az olvasó erőfeszíthetett a szorító körülmények felett aratott kis győzelmek fel- és elismerése által – hiszen akár a pazar vasárnapi ebédek, akár a kalákában verejtékkel épített fürdőszobák leírása a rendszer ellenében megőrzött értékekről és sokszor heroikus teljesítményekről tudósított –, akkor a szerző következő könyveinek révén ki-kí megmeríthetett a teljesítményért hozott *áldozatok* beleérző megértésének ritka élményében. Ugyanis Losonczy Ágnesnek a

nyolcvanas években született munkái (A KISZOLGÁLTATOTTÁG ANATÓMIÁJA AZ EGÉSZSÉGÜGYBEN [1986] és – főleg – az ÁRTÓ-VÉDŐ TÁRSADALOM – AHOGY A TÁRSADALOM BETEGIT ÉS GYÓGYÍT [1989] című könyvek) a küzdelmeknek, sorsoknak, vágyaknak és törekvéseknek *ugyanarra* a világra néztek rá, csak éppen elfordított látószög-ből. Ezúttal a középpontba állított kérdés így szólt: Valóban sok mindent túléltünk, még többet megéltünk, mi több, vittük is valamire; de mégis, mindez mibe került nekünk? – A válaszadásra felsorakoztatott adatok, dokumentumok és interjúrészletek pedig drámai erővel igazolták a keletről irigylet, nyugatról leereszkedően dicsért kádári jólét háttérét adó névtelen mindennapi erőfeszítések igazságának másik felét: az egyidejű tömeges rongálódást. Losonczi Ágnes elemzéseiből megtudhattuk: a történelem által sokszor és szélsőséges pólusok között rángatott sorsok megtépázták az idegeket, kikezdték az emberi kapcsolatok kötőszövetét, a nagy igazságtalanságokkal szembeni tehetetlenség kis igazságtalanságok indulatait és bosszúit szülte – s mindez így együtt fokozta a sérülékenységet, talajt teremtett a betegségek mint egyedüli menekülési és védekezési lehetőségnek, és felemésztette egész generációk állóképességét. Itt sokaknak és sokszor nem volt jó gyerekek lenni, nem lehetett egészséges testet és ép lelket gyarapító fiatal éveket élni, irtózatot terhek raktak az emberek vállára a középkorúvá érés (pontosabban: használódás) évtizedei, majd partszélre sodródott, felemésztett és a lejegyzés tudatától terhelt öregkor vár mindazokra, akik mindezt végigküszködték.

Noha senki, így Losonczi Ágnes sem gondolta, hogy a szocializmus összeomlásával egy csapásra mindez megváltozna, azt azért sokan és jó okkal remélhettük, hogy a rendszerváltással elkezdődhet a gyógyulás folyamata. Mert kinyílnak a társadalmi terek, és így többé nem a családi életnek kell majd minden küzdelem és tehetetlen indulat terhét viselnie; mert jogai felől biztonságban érezheti magát az ember; mert az önkény ellen a törvény védi; mert vállalható, amit addig titkolnia kellett – legyen szó akár hitéről, származásáról vagy rejtett vagyonáról; mert kimondhatóvá és higgadtan megvitathatóvá válnak évtizedes jogtalanságok és megaláztatások, és ha anyagi értelemben lehetetlen is a kárpótlás, de az erkölcsi jó-

vátétel utat nyithat a belső békéhez, mi több, régen eltemetett álmok valóra váltásához szabadíthat fel energiákat.

Persze a társadalmi gyógyulás hosszú folyamat, a közélet légkörét jótékonyan befolyásoló hatásainak kibontakozása pedig annál is hosszabb. Ma, tizenöt év múltán még mindig kevés a történelmi távlat, hogy egyértelmű mérleget vonhassunk. Annak azonban már röviddel az új politikai berendezkedés megteremtése után értelme volt a nyomába eredni, hogy a privát világokban ott van-e legalább a készenlét, és épen maradt-e valaminő készség a *magánéleti rendszerváltásra*, azaz a hétköznapi bejárattott vágányainak fokozatos átalítására, az emberi kapcsolatok görcseinek feloldására és a közösségi együttélést mérgező – mindegyre a védekezés kényszerével mentegített – apró erkölcstelenségek rutinjainak feladására. Más szóval, felszámolható-e a nagy és kis történelmek évszázados skizofréniája: van-e esély a felülről teremtett rend és az alulról építkező törekvések termékeny találkozására?

A SORSBA FORDULT TÖRTÉNELEM a találkozás esélyét latolgatja – ahogyan az az új demokrácia új fénytörésében a kilencvenes évek elején a kutatónak életéről számot adó hetven interjúalany szemüvegén át látszott.

Az alaptéma most is a korábbi: a nagy nemzeti fordulatok hétköznapi szereplőinek élmény- és emlékvilágából kibomló huszadik századi magyar történelem. A szerző azonban ismét fordít egyet a látószögön, és az új idők új középponti kérdéssorát szegezi a beszélgetések lejegyzéséből született több ezer oldalas kutatási anyagának. Az új kérdéssor pedig röviden így szól: Ott, ahol négy évtized megtagadta és kiiktatta, lehet-e máról holnapra polgári világot építeni? Ha jó törvényekkel és okos szabályokkal a szükséges politikai, jogi és gazdasági intézmények viszonylag könnyen megteremthetők is, vajon lehet-e lelket lelhelni belőlük? Lehet-e új vagy régi hagyományokra, elvesztettnek hitt, ám mégis újjáéledő értékekre, tudásokra, magatartásokra és – főleg – autonóm beállítódásokra alapozni?

Persze nincs az a szociológiai kutatás, nincs az a dokumentumfeltárás, de nincs az a regény vagy játékfilm sem, amely e kérdésekre egyetlen nagyívú elbeszélés által kimerítő választ adhatna. Mi több, a magyar ezredforduló nagy polgári narratívájának megalkotása valójában

történelmi képtelenség. Hiszen létrehozatalához éppen az hiányzik, amit rekonstruálni akarna: a polgári fejlődés folyamatossága és vele a felszínre hozandó és átadható polgári kultúra biztos tájékoztató pontot szolgáló, kiérlelt értékvilága. Tudjuk, a magyar huszadik század nem az önbizalomteli és nyugodt társadalmi haladás évszázada volt. Ahány politikai fordulat, annyi ígéretes új perspektíva és a fejlődés képviselőiben a társadalom élére törő új csoport – no meg legalább ugyanannyi letaszított, amelyet a mindenkori hatalom a történelem kerekét visszaforgató erőnek tekintett. A politikai berendezkedések váltásaival együtt persze újra meg újra sarkaiból fordult ki az elismerésre és támogatásra méltó értékek rendje is: hol a föld, hol a gyár, hol a közösség, hol a család védelme volt a program, és hol a harctéri kiválóság, hol az önsanyargató munka, hol a bátor kockáztatás, hol meg a közösségért hozott áldozat került a morális megdicsőülés piederstábjára. Az élesen változó célok és értékek jegyében pedig a század történelme több hullámban sülyesztette el, forgatta szája íze szerint egyik vagy másik oldalára, emelte a vágyott és hirdetett vezérmotívumok élvonalába, majd törte darabokra mindazt, amit köznap értelemben *polgári hagyománynak* nevezhetünk.

A tradíció rekonstrukciójára vállalkozó kutatónak így azután azzal kell szembesülnie, hogy tárgyát ma leginkább valamiféle társadalmi kirakójátékkal ragadhatja meg: bátor tollvonásokkal felrajzolhatja karaktere portré helyett apró puzzle-darabokból kell együvé illesztenie a „magyar polgár” elmosódó képét. Hiszen ahol napjainkban vagyont és tulajdont talál, ott nem feltétlenül leli a hivatás szellemét, ahol a műves munka szakmai összetartó erejével találkozik, ott jó eséllyel kiveszett a civil kurázszi, ahol bátor vállalkozószellemre bukkan, ott a közügyek iránti közöny fogadhatja stb. Mindez persze jól értelmezhető. A polgári kultúra egymástól kényszerűen elszakadt és megcsonkított darabjait az idők során vastag sebhelyek vonták körül, a megkeményedett hámrétegek pedig egyetlen varázsütésre nemigen engednek az újrászervülés immár politikai akarattal emelt manapi igényének. Akkor viszont bele kell törödnünk és a szó durkheimi értelmében *társadalmi tényként* kell tudomásul vennünk: most és itt nemigen leljük a

tradíció egységét hordozó polgárt mint olyat, legfeljebb a hagyomány egy vagy más darabkáját újjáélesztő és napjaink körülményeihez igazító vállalkozókkal, hivatalnokokkal, tanárokkal, orvosokkal, újságírókkal, művelt családanyákkal és lokálpatrióta önkéntes aktivistákkal találkozhatunk. Magyarán, a *polgárság* jól körvonalazható weberi *rendje* helyett a sokszínű *középosztály* egyben vagy másban polgáris értékrendű és életvitelű *csoportjait* láthatjuk magunk előtt, anélkül azonban, hogy e csoportok kulturális együvé tartozásának hálózatát – vagy sokszor akár érintkezésük rejtettebb és ritkásabb foszlányait – érzékelnénk.

Amikor kutatását megtervezte, Losonczy Ágnes ott indult el, ahol a leginkább remélhette, hogy e szétszabdalt tradíció szövetének viszonylag épségben megmaradt, összefüggő darabkáira lel. Vizsgálódása terepül Budapest egy hagyományosan polgárinak tekintett belső kerületét, módszerül pedig a (majdnem) véletlen találkozást választotta. A szociológia sétáló mintavételi gyakorlatát követve, munkatársai a terepismeretükre és történelmi-társadalmi érzékenységükre támaszkodtak, amikor a rombolva építkező szocialista modernizáció tudatos és spontán lakosságcsereitől, valamint rajtaütészerű be- és kitelepítési akcióitól az átlagosnál kevésbé érintett városrész jól megválasztott utcáiban jól megválasztott házak lakásajtóin kopogtattak, hogy a beszélgetésre vállalkozó interjúalanyokkal elmeséltesék családjuk huszadik századi történetét.

Persze amennyi e módszer remélhető előnye, annyi a félhetők kockázata. Mert egyfelől igaz, hogy a sorsuk iránti nyílt érdeklődést a legtöbben hosszú életbeszámolókkal és gazdagon áradó személyes kommentárokkal honorálták, másfelől viszont a kutatónak utóbb abból kellett építkeznie, amit kapott – márpedig ebben a tekintetben alapvető jelentőségű volt a család történetét felidéző személy pozíciója. És nemcsak az életkor, a nem vagy a családon belüli szerep befolyásolta a válaszadást, hanem mindenekfelett a beszélő pillanatnyi társadalmi helyzete bizonyult perdöntőnek abban, hogy a kutatás vonatkoztatási keretül kijelölt középosztályi hovatarozást a kérdezett a családors tegnapijának, tegnapelőttjének vagy megcélzott holnapjának látta-e. Minthogy a véletlen séták véletlen találkozásai révén leginkább annak volt esélye, hogy az aktív mun-

kából már visszavonult és általában is bezár-
tabb életet élő idősebbek nyilatkoznak, ezért
állt elő, hogy a könyv megírásához végül fel-
használt ötvenöt interjú alanyai közül tizen-
egyen kerültek ki a hatvanon felüli korosztály-
ból, míg mindössze hárman képviselték a jö-
vő ígéreteként számon tartott fiatalokat, a har-
mincon inneniek nemzedékét.

A megkérdezettek e sajátos demográfiai
megoszlása így azután nagyban meghatározta
az alulnézetből felidézett huszadik század ki-
rajzolódó lényegi vonulatait és fordulópont-
jait. A középpontba az került, amit a könyv in-
terjú anyagának javát elbeszélő korosztályok,
az 1930-as, 40-es években születettek család-
juk történetéből igazán kiemelendőnek tartot-
tak. Márpedig – függetlenül a felmenők haj-
dani társadalmi helyétől és a család mai pozí-
ciójától – az ő belső korszakolásukban a három
generáció ívét átfogó huszadik század minden
kétséget kizáróan legfontosabb időszaka a *má-
sodik világháború, illetve az azt követő néhány év*
volt. Annak ellenére tehát, hogy a megszöla-
lók immár felnőttként végigélt hosszú évtize-
deket tudhattak a hátuk mögött, történelmi
számvetésükben mindmáig *gyermek éveiket* ítélték
életük sorsfordító szakaszának. Mintha ott
és akkor minden egy életre eldőlt volna, ami-
hez képest a saját erejükből később elért ered-
mények – legyenek azok szerények vagy kiug-
róak – mindenképp *másodlagosak*.

Igaz, ezek az eredmények a szocializmus ko-
rára estek – mai nézőpontból vett viszonylagos
súlyvesztésük ezért egyaránt táplálkozhat a
közelmúlt megítélését kísérő társadalmi ambi-
valenciákból és a fél évszázadra tabuvá mere-
vedett gyerekkori évek kibeszélésének a rend-
szerváltás hozta szabadsággal végre elnyert le-
hetőségéből. Valószínűleg erről is, arról is szó
van. Tény azonban, hogy a középnevezék
magnószalagra mondott elbeszélései ma is a
gyermek alapállásából és az ő szemével látatják
a családok sorsát – és persze innen látatják a
maguk történelmi felelősségét is. Mintha az el-
múlt öt-hat évtizedben minden, amit tettek –
vagy amit tenni elmulasztottak –, kizárólag csak
az induláson múltott volna. Lejegyzett szöve-
geiket olvasva, az embernek az a benyomása tá-
mad, hogy többségük életéből a felnövekedés
szakasza egyszerűen *kimaradt*.

A gyermekkornál való megrekedésnek per-
sze sok jó oka van. Mert ugyan a szülői ház min-

denkor, mindenütt és minden életpálya szá-
mára fontos, de „normális” korokban és „nor-
mális” világokban az új generáció dolga, hogy
tanulással, munkával, ügyességgel és kitartás-
sal – azaz a hagyományos polgári erények moz-
gósításával – őrizze és gyarapítsa, amit elődei
ráhagytak. Csakhogy a főváros középhelyzetű
középnemzedékének gyermek- és ifjúkorát
mégsem ezek a „normális” körülmények jelle-
mezték. Hiszen ha a háború előtt vagy alatt *zsi-
dó polgári család*ba születtek, akkor első élmé-
nyeik az elemi rettegésről, a bujkálásról, a túl-
élésért folytatott küzdelemről, az elhurcolt,
megölt rokonok, játszótársak és családi ismer-
ősök pusztulása feletti gyászról, majd a polgá-
ri származás megtagadásáról, a tulajdonfosz-
tásról és a „rossz kádereknek” kijáró megbé-
lyegzésről szóltak; ha ugyanezekben az években
*keresztény úri köze*gben látták meg a napvilágot,
a rettegést és a fronton odaveszettekért vagy a
*malenkij robot*ról soha haza nem térőkért érzett
korai gyászt ők sem úszhatták meg, hogy az-
után kisiskolás éveiket nemegyszer a „bűnös”
származásuknak szóló folyamatos rendőrségi
zaklatás vagy a birtokos nagyszülőkben azono-
sított osztályellenségnek kijáró kitelepítés fé-
lelemteli élményei, valamint szüleik idegeinek
felmorzsolódása és pályájuk megroppanása kí-
sérje. Ha *régi kisiparosok* vagy *kiskereskedők* csa-
ládjából valók voltak, akkor iskoláskoruktól fog-
va küszködhetek a retrográd kispolgár gyer-
mekének kijáró gyanakvással és lenézéssel, no
meg az „eltévelyedett munkások” gyermekeit
különös előszeretettel megcélzó kommunista
ifjúsági mozgalom átnevelő kényszerével; ha
szegényparaszti sorból származó felmenőiket vi-
dékéről sodorta a nagyvárosba az erőltetett ipa-
rosítás szele, és csábította a felemelkedés re-
ménye, akkor kisgyerekként megtapasztalhat-
ták a szélsőséges szegénységet és ráadásnak
azt is, hogy milyen dolog szülői jó szó helyett
poroszos fegyelmi napközi otthonokban fel-
nőni, miközben apjukat-anjukat három mű-
szakos munkára és gyorstalpaló esti iskolák
padsoraiba szólítja a Párt. És a sor folytatha-
tó a bebörtönzött szociáldemokrata nyomdá-
szok, a „szabotázs” büntetéseként kényszer-
munkára rendelt vasmunkások, a kulákként
meghurcolt és mindenükből kiforgatott köz-
zépparasztok, a „megbízhatatlannak” titulált
és esztergapad mellé vezényelt ügyvédek, or-
vosok, mérnökök „rossz időkben” született fiai-

nak és lányainak első élményanyagával – csaknem vég nélkül.

A gyermekévekben elszenvedett sérülések nem összemérhetők, ugyanakkor egyesével is alig kiheverhetők. Innen indulva aligha szólhat másról a felnőttélet, mint a *korrekciókról*. Kinek-kinek indíttatása és helyzete diktálja, hogy későbbi választásainak, döntéseinek és cselekedeteinek elsődleges motívuma a családi kapcsolatok szövetén esett szakadások összefoltozása, az önbecsülés múlt okozta horpadásainak kikalapálása, az elvesztett tárgyi értékek lassú visszapótlása vagy éppenséggel a kizökkent társadalmi státus óvatos helyreállítása lesz-e. Legyenek azonban bármilyen különbözők is a belülről diktált küldetések és a belőlük származó évtizedes életfeladatok, egy tekintetben kétséget kizáróan nagy a rokonságuk. Ez pedig nem más, mint hogy az öröklött tradíciók gondos megőrzése és magabiztos továbbplántálása helyett egyikük is, másikuk is a *rejtgetésükön nyugvó védekezést* teszi a hétköznapok vezérelvévé és alapvető magatartási szabályává.

A könyvben bemutatott családörténetekben az állandó készenlét a váratlan veszélyhelyzetek elhárítására – de legalábbis a kalkulálhatatlan fordulatok hatásainak csillapítására – átmeleg átszövi az emberi kapcsolatokat. Társadalmi rangnál és vagyonnál erősebben befolyásolja a párválasztást, a gyereknevelés gyakorlatát, a barátságokat, a társasági viszonyokat, az életformát – és persze nap nap után újratermeli a *mindenki mással szembeni bizalmatlanság* légkörét. A lassan-lassan magatartási reflexszé rögzülő attitűd generációk közötti áthagyományozódása pedig szinte elkerülhetetlen következmény. Így lesz a társadalmi ranglétra legkülönbözőbb fokozatainak és pályájuk legkülönbözőbb állomásainak lévők életének legfőbb közös karaktervonása az *örökös gyanakvástól kísért defenzív beállítódás*.

Ez az alapeállítódás olyan mély, hogy továbbadása a magyar társadalom elmúlt évtizedeiben közvetlen értelemben kemény struktúraformáló erővé vált. Hiszen az objektív lehetőségeknél és az elérhető státus csábításánál is erősebb a motiváció a mindig bizonytalan jövő és a benne mindig ott lappangó kiszolgáltatottság kivédésére. Ebből az alapállásból pedig mindenkor óvatos mérlegeléssel és az eshetőségek gondos számbavételével kell az felnövekvő nemzedék számára iskolát és

foglalkozást találni. Bár vágyott lehet a jólét vagy a szellemi autonómia, ám e tájon azokat kizárólagos életcélnak választani mőfőlelet kockázatos. Az jár el okosan, aki gyermekét az előre nem kalkulálható megélhetési feltételek széles skálájára felkészíti. Ahogy a könyvben megszólaló egyik interjúalany plasztikusan összefoglalja: *„Minden gyerekeknek... szüleink iparos szakmát adtak a kezébe... Azt akarták, hogy minden eshetőségre legyen olyan szakmánk, amiből mindenütt, minden körülmények között megélhetünk. Ezután végeztük el az egyetemet, illetve főiskolát. Értelmiséginek lenni nem független állapot. Kirúghatják, ha nem tetszik az orra hajlása, vallása vagy a világnézete. Kézművesre mindenütt szükség van.”* (202.) – Azonban a védekező alapállás egymagában kevés. Mi több, a beleszűppedés egykönnyen önfeladásához és társadalmi lecsúszáshoz vezethet. Ezért a valaha szebb időket megélt és pozícióban, megbecsültségben valahová egyszer már eljutott családokban e beállítódás többnyire a küzdelem erkölcsi parancsával társul. Ahogyan egy másik szövegrészletben olvashatjuk: *„Anyám életéből azt tartom követendőnek, hogy nem szabad földelni. Nem szabad semmilyen élethelyzetben azt mondani, hogy megadom magam.”* (170.)

Hogy a megélt sorsokból leszűrt, ám a mindennapokban egymásnak gyakran ellentmondó két bölcs vezérelv követésében mi a helyes arány, mi a kockáztatás és a még vállalható kísérletezés kívánatos mértéke, arra persze általános recept nemigen adható. Losonczi Ágnes kutatásának középkorú megkérdezettjei mindenesetre máshol látják a határvonalakat, mint tágan vett társadalmi csoportjuk akár náluk idősebb, akár fiatalabb tagjai. Ők ugyanis – kevés és ritka kivételtől eltekintve – önmagukat általában a rendszerváltás vesztesei közé sorolják, és így élnek meg, ami velük napjainkban történik, meg ami életük hátralévő részében még megtörténhet. Már nem elég fiatalok és nem elég rugalmasak az újrakezdéshez vagy legalább a megnyílt lehetőségek kiaknázásához, de még nem elég idősek és visszavonultak, hogy az új világból ne elsősorban munkájuk és elért pozíciójuk veszélyeztetését, valamint kialakított életformájuk biztonságának megrendülését érzékelnék.

Kissé talán meglepő, de jóval bizakodóbb kép rajzolódik ki az idősek zavaiból. A beszélgetések rögzítésének idején – 1993–94 körül – hetvenes éveikben járók ugyanis igazi felsza-

badulásként és életük nem várt adományaként értékelik a szocializmus összeomlását. Úgy érzik, létfeltételeiket tekintve bajuk már nem eshet, viszont a rendszerváltásnak köszönhetően végre beszélhetnek mindarról, amit évtizedeken át nemhogy a nagyvilág, de még gyermekeik és unokáik elől is titkolniuk kellett. Ki-ki családtörténetének addig homályban hagyott részletei szerint hozhatja végre szóba az előkelő felmenőkről tanúskodó, gondosan rejtgetett nemeslevelet; a '46-ban parancsszóra magyarosított családnév sváb eredetét; a Horthy-korban magas rangra emelkedett, majd az ötvenes években segédmunkásként dolgozó katonatiszt apa emberi tartását és tisztességét vagy a nagyszülők ortodox zsidó háztartásának szigorú szokásrendjét; de nyíltan beszélhet végre a deportálás borzalmairól és a hajdani „jószomszédok” hűtlen árulásáról is, mint ahogy kiadhatja magából az elrekvirálások, az internálás vagy az '56-os forradalom reményekkel és rettegéssel elegy hiteles történetét, hogy azután afféle morális summázatként (no meg néha önfelmentés gyanánt) végre beszámolhasson a gyűlölt rendszerben megőrzött emberi kiállás mindaddig félve elhallgatott, olykor-olykor el is árult, titkon azonban mindenkor csodált példáiról.

Ami meg a fiatalokat illeti, nyitottságuk, optimizmusuk és vállalkozási kedvük részben életkori kérdés, másst akarásukat ugyanakkor a nagyszüleik, szüleik megroppant életének kijáró jóvátétel és a korrekció nemzedéki vágya is motiválja. A viszonyítás és a viszonyulás valahogy így szól: *„Végigküzdötték az életüket mostanáig, és ezt nagyon becsülöm bennük. Borzasztó, hogy ilyen sokat kellett várniuk arra, hogy valahol egyáltalán tudjanak élni. Én nem hiszem, hogy képes lennék erre... A családban a gyerekek közül, azt hiszem, nekem sikerült a legjobban az életem. Nem ragadtam le egy helyen, egy-egy dolognál, hanem mindig továbbléptem, anyagi és társadalmi téren is. Ugyanannyit keresek most, ennyi idősen, mint az édesapám... [Az interjú készítésének idején huszonegy éves – Sz. J.] Régen, ha valaki rosszat mondott, vagy külföldi kapcsolatai voltak, akkor elvitték és becsukták. A mai rendszer fejlődése mindenképpen jobb, mert ha valami nem megy, akkor lehet rajta változtatni, nem olyan merevek és csökönyösek a szabályok, mint régen, amikor ötvenes terveket kellett tartani, ha jó, ha nem.”* (233.)

A generációs hangsúlyok jelentős különbségei ellenére a könyvből meglehetősen egyértel-

műséggel rajzolódik elénk a rendszerváltás utáni évek legfontosabb közös alapmotívuma: a közelmúlttal való számvetés megkerülhetetlen feladata. Beszéljenek bár maguk az érintettek, gyermekeik vagy unokáik, a felidézett családtörténetek egyazon történelmi időszak máig kiheverhetetlen élménysora felé gravitálnak. Túl a középnemzedék már érintett gyerekkori traumáin, a náluk idősebbek és fiatalabbak beszámolóiból is az derül ki, hogy a családsorsok legélesebb és legmaradandóbb irányváltásai az eseménydús huszadik századnak a mindennapi életet permanens elemi megrázkódtatásokkal átrendező bő másfél évtizedére, a háború végével kezdődő és a forradalom utáni megtorlással záruló „ötvenes évekre” estek.

Mondhatnánk úgy is: a SORSBA FORDULT TÖRTÉNELEM nem is annyira a színéről, mint inkább a visszajáról tekint az újrapolgárosulás esélyére. Annak jár utána, hogy milyen mélyre hatolt le a diktatúra világfelforgató programja, és a családsorsok további formálódásában mennyire bizonyult visszafordíthatatlannak mindaz, ami e program jegyében a hagyományok módszeres felszámolása terén történt. A könyv igazi részletezettséggel és a legnagyobb terjedelemben azt mutatja be, hogy – a szerző kifejezésével – „a szocializmus nagy kompressziójának” köszönhetően hogyan sodródtak egymás mellé a rendszer alapjainak lerakása idején megannyi oldalról kikezdett, egymással szolidaritást és közösséget azonban legfeljebb 1956 röpké tíz forradalmi napjára vállaló sorsok.

Több mint fél évszázad elmúltával is görcsbe rándul az ember gyomra, ahogy a háború utáni új rend megteremtésének nevében véghezvitt katasztrófák, megfosztások és kiátkozások hosszú listáját olvassa. Az államosított üzletük éléről gyári munkásnak átirányított zsidó kereskedők, a bűnösnek kikiáltott egykori ludovikás katonatisztek, a megbízhatatlan kádernek nyilvánított hajdani minisztériumi tisztviselők, a nép ellenségének tekintett gimnáziumi tanárok, a parasztnyúzóknak titulált nagygazdák, a régi rendszer iránti nosztalgiával vádolt kisiparosok mással és mással igazolt, de egyenlően kiporciózott megtaposása még az alulról jövők iránti szolidaritás legelkötelezetőbb híveinek szemében sem igen tűnhet méltányos árnak a szegényparaszt és munkásifjak gyors emelkedéséért – amit ez utóbbiak ráadásul tartós gyökértelenségükkel és szélsősé-

ges politikai kiszolgáltatottságukkal ugyancsak megfizettek.

Bár a beszámolókat gazdagon benépesítik a közvetlen hatalomgyakorlás ma is indulattal felidézett figurái – ÁVO-sok, párttitkárok, tanácselnökök, rendőrök, beszolgáltatási felelősök, munkavezetők egész seregéről olvashatunk –, az interjúk tanúsága szerint az „ötvenes éveknek” két olyan politikusfigurája volt, akiket máig nevével őriz az emlékezet: az egyik *Rákosi Mátyás*, a másik *Nagy Imre*. Rákosi a sztálinizmussal azonosított *kommunizmus*, Nagy Imre pedig az utóbb kudarcba fulladt '53-as *kiigazítás* emblematikus figurájaként kerül elő az emlékezésekben.

Az olvasó azonban némi meghökkenéssel veszi észre, hogy Nagy Imre mint az 1956-os forradalom miniszterelnöke és a felkelés mártírja viszont még mellékes szövegösszefüggésekben sem jelenik meg a színen. De nem csak a portréja hiányzik: vele együtt hiányzik a családorsok felidezéséből maga a forradalom is. Mintha a más-más korú és eltérő háttérű interjúalanyok titkon összebeszéltek volna, elbeszélések történeti szakaszolása 1955-ig tart, majd valahol a hatvanas évek közepén folytatódik. 1956-ra feltűnően kevés a reflexió, az utána jövő megtorlás pedig szellemiségében a sztálinista korszak egyenes folytatásaként él az emlékezők tudatában. Ha egyáltalán, akkor '56 történéseiről a megkérdezettek kizárólag általános alanyok és passzív igék használatával, távolságtartó tömondatokban és a hangsúlytalan mondandóknak kijáró szürke fogalmazással beszélnek. Az amúgy többnyire átéléssel és bőszéges érzelmi tartalommal előadott beszámolókból e történeti ponton ilyen mondatokat olvashatunk: „*Férfjem 1956-os részvétele és írásai miatt házkutatás volt. Rendőri felügyelet alá helyezik, munkahelyét elveszti, elhelyezkedni nem tud.*” (142.) „*Öt testvéremből kettő meghalt rákban. Biztosan tudom, hogy halálukban nagy szerepet játszott a stressz. Mind a kettőnek volt szerepe az 1956-os forradalomban, de nem fegyverrel. Hányódtak munkahelyről munkahelyre, sose kaptak megfelelő munkát.*” (150.) „*Az édesapámat 1956 elfújta. Nem a forradalom szele, hanem november 4-e szele. Még az utolsó határozás előtt hasmánt átküszött a határon. És tulajdonképpen nagyon hamar befejeződött ezzel a mi családi életünk. Én 5 éves voltam akkor.*” (156.)

Az októberi napok szellemének lelkes felélevenítésével és az akkor tapasztalt szabad-

ságélmény felidezésével nem találkozunk. Az elfojtások munkájával évtizedek alatt megdolgozott emlékezetben a súlypont mára láthatóan a soha ki nem hevert *veszteségekre* került. Az interjúkban ugyanis 1956 *kizárólag* a menekülés és a megtorlás, a családok újabb szétzilálódásának és a forradalomra válaszul különösen kemény politikai kényszerrel végrehajtott téveszesítés megaláztatásainak összefüggésében kerül elő. A félelmek, megrázkódtatások és talajvesztések újabb hullámához társuló kép pedig személytelen: szovjet tankok rajzolódnak ki rajta. Ha a tankok háttérében nagy ritkán mégis megjelenik egy arc, az természetesen Kádár Jánosé. De legfeljebb egy röpké villanásra tűnik elő – merthogy a diktatórikus elnyomás újbóli megteremtésének ez utóbbi portréját említése pillanatában le is söpri a polcra az emlékezet.

Kádár alakját az interjúk – meglepő módon, ismét életkori hovatarozástól függetlenül – igazi kettős látással előbb mint a *szovjetek markában vergődő bábfigurát*, majd szinte átmenet nélkül, ám szemlátomást nagyobb átéléssel mint a *béke, a konszolidáció és a jólét megteremtőjét* idézik fel. Ahogy a szövegekből kiderül, az utóbbi ábrázolást azonban jobbra nem politikai megfontolások motiválják. Erre utal, hogy a huszadik század virágkorává stilizált „Kádár-korszak” névadójának személyét magasztaló mondatokat több olyan interjúban is olvashatunk, amelyek egyébként a szocializmussal való tartós és éles szembenállásról tanúskodnak.

A Kádárnak szóló dicséretök mögött munkáló motívumok igazán személyesnek és mélyről jövőnek tűnnek. Szövegösszefüggésükből kiolvasható, hogy mindenekelőtt a biztonságérzet és az önbecsülés újra megtalált lehetőségének szólnak. Mert az elbeszélők szemében a félelemtelni hosszú ötvenes évek után a lassú emelkedést, a nyugalmat és a magánélet háborítatlan békéjét visszahozó konszolidáció a *háború előtti polgári világgal* teremtett folyamatoságot – ezzel pedig lélektanilag helyreállította számukra a *normalitás* érzetét. Mai szemüvegükön át is úgy látják: társadalmi státusban, életkörülményekben és a politikai ízlés tekintetében ugyan nem volt lehetséges a rekonstrukció, de legalább a privát szféra belső köreiben megkezdődhetett a kiirtottnak és örökre elvesztettnek hitt polgári értékek lassú rehabilitálása. Innen nézve pedig azok is máig fenn-

tartott elismerésükkel adóznak a Kádár-korszak teljesítményének, akik amúgy a régi rend összeomlását cseppet sem bánták, és a rendszerváltás egyértelmű hívei. Nem nosztalgia ez, mint gyakorta vélik. Sokkal inkább azoknak a mély élettapasztalatokon nyugvó múltértékelése, akik a folyamatosságot többre becsülik a mindig kockázatos nagy ugrásoknál, és a békés átmenetet nagyobbra tartják a tiszta lapot teremtő, ám sok áldozatot követelő történelmi igazságtételnél. Ők tehát az elmúlt másfél évtized temérdek ellentmondástól terhelte, nagy sorstragédiáktól ugyanakkor mégiscsak mentes rendszerváltásának minden panaszkodás mellett is türelmesen és tántoríthatatlanul kivárho támaszai. A könyvben idézett interjúk, de általános mindennapi tapasztalataink alapján is biztos mondhatjuk: világnézettől és politikai hovatartozástól függetlenül igen sokan vannak.

Ahogy az elbeszélők szavaiból kitűnik, a rendszerváltástól kevésbé a gyökeresen új életberendezkedés feltételeinek megteremtését, mint inkább a késő kádári években megkezdett, a pártállam összeomlásáig azonban szigorúan a privát viszonyok keretei közé kényszerített személyes autonómia nyilvánossá és kibontakoztathatóvá tételét várják. A szemükben a fordulat legnagyobb jelentősége és reménye, hogy a hajdan kissé zsurnalisztikusan *felemás polgárosodásnak* nevezett folyamat levedli magáról a köz- és magánélet skizofrén kettéválására utaló „felemás” jelzöt, és sok-sok elbukott történelmi kísérlet után végre hazai földön is létrejöhet, amit közkeletűen – minden kvalifikáló megszorítás nélkül – *polgári világnak* hívunk. Ezért a rendszerváltás számukra elsősorban a szabadság és az erkölcsi rend helyreállításának lehetőségét – egyelőre inkább ígérteét – hordozza. Így fogalmaznak: „*Én azt tapasztaltam a politikában és a vallásban is, hogy akik csinálják, nem azt teszik, amiről beszélnek... A politikában korábban mindig egyetértettünk a férjemmel, de most ő kitart a múlt rendszer mellett, én meg az új rendszerben is látok pozitívumot. De kapitalizmust, azt nem szeretnék.*” (222.) Vagy átfogóbb megítéléssel: „*A régi rendszerben rengeteg kötöttség, korlátozott életlehetőségek voltak. Minden rettentően lomhán működött. Ma ez másként van. Megvan mindenkinek a lehetősége, hogy kitörjön. Alapvetően fontos az emberi létben, hogy szabadon tegyed azt, amit jónak látsz. Borzasztó iskolarendszerben biztosították a tanulást mindenkinek, anno.*

Anyagilag persze könnyebb volt tanulni, mint ma, de nehéz feladat volt embernek maradni.” (279.)

Mindezzel együtt az idézett szövegrészekből a nyolcvanas évek erőteljesen megszüpített képe rajzolódik ki, amivel szemben a rendszerváltáshoz fűzött megjegyzések inkább a jövőnek megszavazott óvatos bizalomról és kevésbé a megélt jelen pozitív értékeléséről tanúskodnak. Persze ezen a ponton hangsúlyoznunk kell, hogy az interjúkban megvont mérleg pillanatfelvétel – mégpedig az átalakulás kitüntetetten nehéz éveiből, 1993–95-ből. Tudjuk: az akkoriban a mélypontjára érő úgynevezett *transzformációs válság* a kilencvenes évek első felében végigsöpört a magyar társadalom egészén. Az évi 25–35 százalékos inflációt és a tömeges munkanélküliség első nagy hullámát azok is megszenvedték, akik utóbb, az évtized második felében újra nekilendülő gazdasági növekedés viszonyai közepette gyorsan a helyükre találtak – és ez éppen a *középosztály* volt. A magnós felvételek elkészülte idején ezt azonban még nem láthatták előre. Akkor inkább a végleges lecsúszástól rettegtek. Ebben az összefüggésben kell értelmeznünk, hogy a könyvben megszólalók számvetésében a múltnak adózó elismerés középponti elemeiként mindegyre a létbiztonságról, a soha veszélybe nem került munkahelyről, az alacsony árakról, az ingyenes iskolázásról és a megélhetést biztosító nyugdíjról kerül szó. A jelent illetően ugyanakkor még a váltás iránt leginkább elkötelezettek sem hunyhatnak szemet a mindennapok felkavarodott viszonyai felett. Mindezt azonban elkerülhetetlen átmeneti kellemetlenségnek tartják, ami nem homályosíthatja el az új rend erkölcsi fölényét. Feltétlen bizalmuknak efféle megfogalmazásokkal adnak hangot: „*A szocializmusban lassabban, de biztosabban lehetett anyagilag előrelépni. Most valaki vagy nagyon gyorsan meggazdagszik, vagy nagyon gyorsan lezüllik. Ennek ellenére a mai helyzet mindenképpen jobb, mint a régi.*” (279.) Vagy – lelkesebben és egyértelműbben – így: „*Én elfogult vagyok a rendszerváltással kapcsolatban. Szinte mindent jónak tartok. A rossz dolgokra előre lehetett számítani. Rossz a közbiztonság, elszegényedés van, de tiszta a lelkiismeretem. Jobb igazságban élni.*” (272.)

Persze legfeljebb gondolat kísérletként játszhatunk el a kérdéssel: ugyanezek az emberek vajon ma mit mondanának?... Tudni ugyan nem tudjuk, elbeszélésük fonalából, beszúrt szöfordulataikból, kiolvasható hangsúlyaikból

ugyanakkor mégis sejthetjük. És sejtéseinkhez támpontul társíthatjuk azt a tudást is, amelyre immár négy parlamenti választás adatainak feldolgozása, illetve a könyvben megszólalók sorstársairól (a kis- és középvállalkozókról, a vidéki városok helyi elitjéről, a közsféra és a civil szervezetek egyes foglalkozási csoportjairól) az elmúlt tíz-tizenkét év folyamán készült szociológiai kutatások révén tehetünk szert. Mindezt számításba véve, megkockáztathatjuk: ma ugyan minden bizonnyal több lenne a rendszerváltás előnyét ecsetelő szó, de keményebbek lennének a kritikai megnyilatkozások is. Ha újra megkérdeznék őket, Losonczy Ágnes kutatásának alanyai közül valószínűleg jóval többen beszélnének anyagi helyzetük érzelhető javulásáról, meg arról, hogy a kezdeti években nap nap után a csőd szélén tancoló családi vállalkozásuk azóta szép eredményeket hozott. Beszámolnának talán arról is, hogy gyermekük, unokájuk éppen Ausztriában vagy Belgiumban tanul ösztöndíjjal, ők pedig végre megengedhetik maguknak, hogy nyaralni Spanyolországba, de legalábbis a horvát tengerpartra menjenek. Mindehhez azonban odaillesztenének néhány indulatos mondatot a napjainkra hatalmas vagyonra szert tett újkapitalista hajdani párttitkárokról, az „elprivatizált” köztulajdonról, a korrupció és a kétes üzleti ügyek elharapódzásáról és – végül, de nem utolsósorban – a politikát örökös veszekedésükkel az emberekkel meggyűlöltető pártoktól. Valószínűleg rosszkedvűen zárnák a tirádát a gyakran hallható kitételrel: „Most is csak azok vannak elől, akik régen. Hát rendszerváltás ez?! Nem így képzeltük. – Igaz, annyi jó azért van a dologban, hogy ezek legalább békén hagyják minket.”

Ha keserű mondataikat hallgatva nemcsak a kimondott szavakra, hanem az elhallgatottakra is odafigyelünk, bizonnyal észrevesszük, hogy a régi rend visszakívánásáról viszont a legindulatosabb nyilatkozók sem igen beszélnek már. Ezt pedig némi optimizmussal úgy olvashatjuk, hogy a hajdan félnivaló skizofrénia helyébe ugyan kínzó levetség és paranoid felhangoktól sem mentes ambivalencia lépett, de a betegség tünetek napjainkra bekövetkezett változása talán mégis lassú gyógyulást ígér. A folyamat azonban szemlátomást nemigen halad előre addig, ameddig ki-ki csupán a maga bajának kúrálásával törődik. Sőt, jól tudjuk:

miközben a testrészek fájdalmát jobbnál jobb pirulák csillapítják, a testet emésztő kór még fokozódhat is. Mintha tizenöt év múltán tapasztalnánk is valami ilyesmit. Mert minden gyógyító politikai, gazdasági és intézményi beavatkozás ellenére, a történeti sebektől szabdalta hazai polgárvilág szemlátomást továbbra is darabokban maradt, miközben egyre kevesebb biztató jel mutatkozik arra, hogy a belátható idő távlatában európai értelemben vett *polgári világ* formálódhassék belőle.

Ezért az interjúk rögzítése óta eltelt évek távlatából csak megerősíthetjük a következtetést, amire könyvének zárófejezetében Losonczy Ágnes jutott. Azt nevezetesen, hogy a társadalmi gyógyulásnak ma talán sok más fontos közéleti és gazdasági tennivalónál is előbbrevaló feltétele annak a nehéz és küzdelmes feladatnak az elvégzése, amit a szétdarabolt múlt köré szerveződő szétdarabolt sérelmek kölcsönös megértése és közös feldolgozása jelent. Ha tehát társadalmi szinten is működik az épség helyreállításának igénye, ha végül a múlt sebeinek felszaggatását kísérő gyötrelmekkel szembeni félelemnél erősebbnek bizonyul a közös jövő védelmének ösztöne – márpedig ebben talán ma még reménykedhetünk –, akkor a sorsokba fordult magántörténelmek közös történelmi hagyománnyá gyúrása hovatovább már nem halogatható. A nagy nyitottságot, politikai kreativitást és türelmet követelő munka nemcsak bölcs országszervezőket kíván, hanem mindannyiunk termékeny együttműködését igényli. Máshogyan aligha vihető végbe. Ehhez azonban előbb nekünk magunknak is irányt és attitűdöt kell váltanunk. Márpedig az összes feladat közül ez talán a legnehezebb. Enélkül viszont nem megy. Mert – a könyv zárósorainak szavaival szólva – „...nem egyéérténi kell másokkal, hanem megérténi őket, nem együtt menetelni kell a többiekkel, hanem a keresztúton találkozáva legalább szóba állni velük... Csak a megértés segíthet abban, hogy ki-ki önmagával, múltjával, szülei múltjával és embertársaival kiegyensúlyozottan tudjon élni. Ebben az egyre inkább plurálisra váló, sokszínű és sokféleképpen gondolkodó világban ez az egyetlen esély arra, hogy – ha már a sokszor megtört és megosztott társadalomban a szakadásokat összehegeszteni nem is lehet – legalább közlekedni lehessen a széttört részek között”.

Szalai Júlia

„...ITT AZ ALKALOM A KIVÉGZÉSÜKRE”

Katz Katalin: *Visszafojtott emlékezet. A magyarországi romák holokausztörténetéhez*
Pont, 2005. 158 oldal, 2490 Ft

Bársony János–Daróczy Ágnes (szerk.):
Pharrajimos. Romák sorsa a nácizmus idején I–II.
LHarmattan, 2004. 213 oldal, 2100 Ft,
ill. 83 fotó- és dokumentummásolat, 1400 Ft

Purcsi Barna Gyula: *A cigánykérdés „gyökeres
és végleges megoldása”. Tanulmányok
a XX. századi „cigánykérdés” történetéből*
Csokonai, Debrecen, 2004. 284 oldal, 2480 Ft

A holokauszt nem „csak” történelmi esemény, hanem egyúttal korunk egyik legfontosabb szekularizált narratívája gonoszról, szenvedésről, bűnről és elégtételről – vagy sokszor inkább az elégtétel fájdalmas hiányáról. S bár a holokauszt valóban megtörtént, még hozzá alapvető vonásaiban úgy, ahogy az a narratívában áll (ez cseppet sem triviális állítás, hiszen számos megalkotatlan, téves vagy akár hazug történet is „virágzik”), feszültségek mégis adódhatnak a narratíva és a történettudomány nézőpontjai vagy igényei között. Elég a közismert „kivételességitára” gondolni, amelyben az érvek (és indulatok) akörül csapnak össze, hogy a történelem egyedülálló eseménye volt-e az a gyilkosságsorozat, amelynek során a nácik megpróbálták kiirtani a zsidóságot, vagy a történelem, főleg a közelmúlt számos népiptásának egyike?

Talán csak „diplomatikus” ravaszkodásnak tűnik, de véleményem szerint a fenti dilemma ellentéte feloldható, ha értelmezésünkbe bevonjuk nemcsak a szándékokat és tetteket, hanem azok értelmezéseit is. Így ugyanis láthatóvá válik, hogy a zsidónak minősített személyek tömeges legyilkolása már a második világháború idején viszonyítási ponttá, összehasonlítási alappá vált nemcsak más tömeggyilkosságok elszenvetői és értelmezői, hanem – tényleges és potenciális – *elkövetői számára is*. Egyetlen példát idézve, amely egyúttal már recenziónak témáját is megidézi: 1944 közepének, második felének Magyarországon számos cikk vagy irat sürgette a „cigánykérdés” „radikális és végleges megoldását” – „a már megoldott zsidókérdés mintájára”.¹

Fél év leforgása alatt három könyv jelent meg a roma holokausztról, vagyis a Porrajmosról vagy Pharrajimosról (az elnevezés kérdésére később még visszatérek). Igazi áttörésről beszélhetünk, hisz korábban csak egy monográfia (a fent hivatkozott Karsai-mű), egy tankönyv,² egy interjúkötet,³ valamint néhány cikk, interjú vagy könyvrészlet foglalkozott a témával, évtizedek megalázó érdeklenségét követően.

„Tisztán szakmai”, történettudományi szempontból nézve, a főbb események leírásában a fent említett művek között (Katz Katalin könyvének kivételével, l. később) tulajdonképpen alig vannak kibékíthetetlen ellentétek. Mégis, a szerzők sokszor hallatlan indulatokkal feszülnek egymásnak. Mindez nem magyarázható pusztán a feldolgozás megkésztettségével: a zsidó holokauszt kutatói között sok évtizedes hagyományai vannak az ilyen, „tisztán szakmai” alapon nehezen vagy egyáltalán nem magyarázható kölcsönös kiátkozásoknak. S a vita talán azért torkollik olyan gyakran az ún. „számháborúba”, tehát az áldozatok számának becslése körüli konfliktusba, mivel ez valóban szakmailag vitatható és eldönthető kérdés – lenne. Nem értek egyet azokkal, akik szerint „ezt már sosem lehet pontosan megbecsülni”, illetve, hogy „éppen ezért egyenlő súllyal kellene ismertetni az ötezes és az ötvenezres becsléseket is”; ugyanakkor egyet kell értenem azokkal, akik e recenzió korábbi változatát, illetve egy kéziratot olvasva arra figyelmeztettek: nem ez a lényegi kérdés, s így a „számháború” tárgyalása alapjaiban vezethet félre bennünket. A vita ugyanis valójában arról szól, hogy mi a Porrajmosról szóló narratíva szerepe és súlya a nemzeti (és európai) kollektív emlékezetben; s ezért kapott a vita hallatlan érzelmi töltést is.

A roma holokausztról magyar nyelven elsőként monográfiát író Karsai László – Katz Katalin szerint, aki számomra zavarbaejtő következetességgel üti rá könyvének szinte minden szereplőjére a „megfelelő” címkét⁴ – magyar zsidó. Még ha eltekintünk is ettől az „információtól”, tudva, hogy Karsai munkásságának oroszánrészét a zsidó holokauszt kutatása töltötte ki, gyanítható lenne, hogy ez már önmagában alapvetően befolyásolta, ahogy a Porrajmosra/Pharrajimosra tekintett. Katz nyíltan és élesen támadta Karsait, mondván, hogy „a ho-

lokauszt zsidó kisajátítási kísérletének jegyében” tevékenykedik; Daróczy Ágnes és Bársony János pedig azzal vádolta meg, hogy Karsai Porrajmost „bagatellizáló” érvei a holokauszttagadókéhoz hasonlóak, s így objektíve azok érdekeit szolgálja. Ha nem értették, hogy ezek a minősítések mennyire durva sértések egy holokausztkutató számára, legyen bármilyen származású is, az nagyon szomorú (ha értették, akkor még inkább); ugyanakkor (részben reakcióként?) publicisztikai vitacikkeiben Karsai is „bedurvult”. Egy 1998-as cikkében már egyenesen „világos politikai szándékot” sejtetett az „imaginárius második világháborús szenvedések hangoztatása mögött”, sőt azt is leszögezte: „A zsidó vézorkorszakot egy lapon emlegetni a cigányok második világháborús üldözöttségével viszont tudománytalan. Nemcsak a nagyságrendi különbség miatt.” (*Nép-szabadság*, 1998. aug. 17. 10.) Ezzel viszont Karsai nemcsak saját monográfiájának mondott ellent,⁵ hanem azt sem érezte, hogy ezt a romák ügyének elkötelezettek, legyenek bármilyen származásúak, durva támadásnak és kirekesztési kísérletnek fogják érezni (ha pedig érezte, és mégis leírta, akkor az még szomorúbb). (Nyilván nem fogom elérni, hogy mindkét oldal elfogadjon egyfajta döntőbírónak, de remélem, azt sem fogom „elérni”, hogy mindkét oldal egyformán megsértődjön rám.)

A zsidó holokauszt történettudományi értelmezésében a két legfontosabb irányzatot intencionalistának, illetve funkcionalistának nevezik. Az előbbi szerint a magyarázat kulcsa Hitler antiszemitizmusában rejlik, amely mindig is a zsidók „eltüntetésére” törekedett, s csak megragadta azt a lehetőséget, amelyet a világháború jelentett a régi terv megvalósítására. A funkcionalisták szerint viszont nem létezett semmiféle terv, a gyakran kaotikusan és opportunistá módon cselekvő, lépten-nyomon egymással is ütköző náci erős emberek, intézmények, hivatalok, koncepciók és tervek eredőjeként, lépésről lépésre alakult ki a „végső megoldás” forgatókönyve. Mindkét koncepcióban közös elem, hogy a tömeggyilkosságot kiterjedt bürokratikus gépezet tervezte, irányította és szervezte. „A németek” antiszemitizmusának kiterjedtségéről még fél évszázaddal a háború lezárulta után is ki-kiújultak a szenvedélyes viták, mindenesetre két kérdésben a mérvadó történészek többsége egyetért: egyrészt a németek *jelentős része* fogékony volt az antisze-

mita propagandára Hitler hatalomra jutását megelőzően is, *önmagában* ez azonban nem magyarázza a holokausztot – hisz fel lehetne sorolni még néhány európai országot, ahol az antiszemitizmus egyértelműen kiterjedtebb volt, másrészt a végrehajtásban bűnrészes százerek közül számosról, néhány főbűnösről is kimutatták, hogy korábban nem foglalkoztatták őket a zsidók, s nem mutatták jelét az antiszemitizmusnak. Az ilyen emberek a tömeggyilkosságot feladatnak, az ő speciális szakértelmet követelő munkájuknak fogták fel. Az ilyen mentalitás kialakulását, az ilyen, a jelek szerint bármilyen célra beprogramozható bürokratikus gépezetek létrejöttét sokan a „modernitás sötét oldalának” tudják be. S bár az újkori politikai antiszemitizmus magyarázatának is könyvtárnyi irodalma van, egy kérdésben ugyancsak egyetértés uralkodik: „a zsidó” a náci – és például magyar elvbarátaik – világképében szinte mitizálódott, a világot mozgató erők negatív pólusává változott, s az igazán megszállott antiszemita számára minden a „zsidóval” folytatott küzdelemről szól.

A fenti diskurzust jól ismerők – mint amilyen Karsai László – számára a cigányság második világháború előtti helyzete valóban zavarbaejtő eset lehet. Nem csak arról van szó, hogy a két világháború között Magyarországon a cigánysággal foglalkozó újságcikkek, könyvek, hivatalos iratok stb. száma nagyságrenddel kisebb volt annál, mint amennyi a zsidósággal – vagy például a többi Kárpát-medencei etnikummal vagy „a némettel” – foglalkozott, hanem arról is, hogy a fenti értelemben vett „kitüntetett” szerepet a romáknak még a legvadabb cigánygyűlölők sem szántak. Nem abban áll a különbség, hogy – mondjuk – gyakran még a cigányellenesek is „kivéteként” emelték ki „a mi derék, muzsikus cigányainkat”, hanem arról, hogy a magyarországi cigányság volt ebben a korban a legkevésbé modernizálódott, a legkevésbé iparosodott, a bürokratikus gépezetek számára a legkevésbé elérhető csoport. „Igazi”, szekeres-sátras vándorcigányok az 1930-as évekre nem nagyon lehettek az országban (már az 1890-es évek történelmi Magyarországon is, a környezetük által cigánynak tartott emberek 3,6 százaléka volt csak „kóbor”), mégis jellegetes, hogy amikor egyáltalán szóba került a „cigánykérdés”, a magukat illetékesnek vélők állandóan a „kó-

borcigány-kérdéssel” kínlódtak (l. lejjebb). A „kőborság” annak metaforája volt, hogy a modern állam nem igazán tudott mit kezdeni az aza a százezernél több polgárával, akikről – hamis sztereotípiákon túl – szinte semmit sem tudott, akik ugyan letelepedve éltek, de kiszorulva a többségi intézmények csaknem teljes köréből, és éppen kiszorulóban a tradicionális munkamegosztás rendszeréből is, ahol évszázadokon át helyük volt.

S elsősorban ezzel magyarázható a roma holokauszt minden olyan sajátossága, amely megkülönbözteti a zsidó holokauszttól: a viszonylagos szervezetlenség, elkapkodottság és kevésbé dokumentáltság. Mindezek a különbségek azonban – akárcsak az áldozatok száma –, ha nem is jelentéktelen, mégis másodlagos kérdések *ahhoz képest*, hogy a tömegvilkosság egyáltalán megtörtént, hogy az áldozatokat és a túlélőket nem követték meg, hogy a célponttá vált népcsoport a mai napig rasszista indulatok – és gyakran támadások – áldozata, s így a népirtás sérelmeik és félelmeik gyújtópontjává vált. Feltehetően nem csak a recenzens halotta már a saját fülével a cigányokkal kapcsolatban a „*bárcsak Hitler a cigányokkal kezdte volna...*” kezdetű rasszista lemezt.

Lehet, hogy ezek után az lenne logikus, ha így folytatnám: és másodlagos, hogy ki milyen színvonalon ír a Porrajmosról, ahhoz képest, hogy ír egyáltalán. Itt azonban már szaktudományom védőjeként szeretnék fellépni. Kézpiskolai irodalomóráimon úgy tanultam: Kazinczyék annak idején minden magyar nyelven verselő dilettánst üdvözöltek; évtizedekkel később viszont, a reformkorban, amikor már több költőóriásunk is tevékenykedett, eljöhettek az irodalomkritika kora is. Így a továbbiakban én is „másodlagos” dolgokkal – a Porrajmosról/Pharrajimosról szóló új könyvek *kritikájával* szeretnék foglalkozni.

Katz Katalin könyvének első soraiban tisztázta, mi az ő személyes pozíciója, honnan ered személyes elköteleződése a téma kutatása iránt. Holokausztúlélő családban született, még gyermek volt, amikor – 1957-ben – családjával Izraelbe emigrált, s először harminc év elteltével tért vissza Magyarországra. Meghatározó jelentőségű élményként említette, hogy nyolc éves korában az apja arról beszélt neki: nem szabad előítéletesnek lenni a cigányokkal szemben, akik rabtársai voltak a lágerben. Nyilván-

váló módon úgy érezte: ismételten hangsúlyozott zsidósága nagy hitelességet kölcsönzött a holokauszt „zsidó kisajátítása” elleni fellépésének.

Katz 1995 és 2000 között kilenc alkalommal járt Magyarországon kutatni; egy-egy alkalommal két-hat hétig maradt, s így sikerült ötvenhét interjút gyűjtenie. Ebből negyven interjút készített személyesen, harmincnyegyet Porrajmos-túlélővel (a többbit „*második-harmadik generációs túlélővel*”, illetve „*informatórral*”); bevont még az elemzésbe huszonöt, mások által készített, korábbi publikációkban megjelent írást is.

Minden egyes interjú kincset ér, hiszen hat évtized elmúltával visszavonhatatlanul megfoghatkoztak – a magyarországi nem cigányoknál rosszabb életkilátásokra számító – túlélők, s Katz Katalinnak abban is igaza van, hogy az interjúk által gyakran nyerhetünk az írásos források által el nem érhető ismereteket. Ugyanakkor az interjúkkal nyert tudásnak *önmagában* komoly korlátai is vannak, s Katz ennek szemlátomást nincs tudatában. Még akkor sem, ha természetesen tudatosította, hogy a vallomások számos részletkérdésben homályosak és ellentmondásosak. Ő maga idézte fel két testvér példáját, akik – kilenc és tizenegy évesen – együtt éltek át egy deportálást s a menet megbombázását, de míg az egyik kilenc-tízezer, addig a másik nyolcszáz deportáltról, az egyik hat-hétezer, a másik százötven halott-ról beszélt, és így tovább. „*De mindezek ellenére mégis, két hiteles tanúvallomásról van szó, mely bemutatja az összegyűjtés, a meneteles, a halál történetét, hogy végül bulldózerekkel hatalmas tömegsírba temették az embereket, köztük a két tanú nagymamáját.*” (24.)

Önképe szerint Katz „*zavarás és irányítás nélkül bátorította*” riportalanysait, s nem intette a legkisebb reflexív óvatosságra sem az a tény, hogy az általa személyesen készített interjúkban több részlet hangzott el a koncentrációs táborokról, mint a magyar – hangsúlyozottan nem zsidó és nem roma – segítőtársa által készített interjúkban. Sőt, maga Katz sarkította az ellentmondást, amelyet érdemes hosszabban is idézni: „*Amikor a roma túlélőkhöz utaztam, nem tudtam előre, mit fogok hallani. Felidéztem holokausztúlélő apám gyermekkoromban elhangzott mondatát, mely szerint a romák »testvéreink a bajban, a náciuk ugyanúgy üldözték őket, mint minket.« Ezek a szavak határozták meg hozzáállásomat. [...]*

Ez a közelségből adódó szakértelem jobban kitént, amikor összehasonlítottam a beszélgetéseimet a gondosan felkészített asszisztensem néhány interjújával. Szociális munkás foglalkozású lelkes magyar segítő-társam nem zsidó és nem roma. Reakcióiból kiténik, hogy a koncentrációs táborok irrealis valósága számára csak az általános tudás és nem a familiaritás szintjén ismerős, s ezért néha interjúalanyai bezáródtak, s tanúvallomásuk általánosabb leírásokra korlátozódott. (Történeteik így is fontosak.) Ezzel szemben, mivel nem Magyarországon élek, több kérdésben igen tudatlan voltam, s a jelenlegi viszonyok nem mindig voltak teljesen világosak számomra. Mindez ellenkező szerepet játszott, mint kutatási asszisztensem tájékozatlansága. A romákhoz való hozzáállásomból hiányzott az a megosztó zavartság, mely szintén kötelezően adódik a magyarok és a romák közt fennálló feszültségből. Hasznosnak bizonyult a megértést lehetővé tevő közelség és empátia, valamint a távolság, melyek lehetővé tette [sic – D. Cs.], hogy a dolgokat perspektívából lássam.” (26.)

Súlyosbította a helyzetet, amikor Katz megpróbálta módszerét elméletileg alátámasztani. Konstrukciójában az ellenpont, a „*történelemtudomány pozitívista hagyománya*”, amely kizárólag „*dokumentáción és iratokon*” alapuló bizonyítékokat fogad el, és így szerinte „*szélsőségséggel éppenséggel el is torzíthatja a valóságot. Erre a tudományosságra hivatkozik... [a] holokauszttagadó Robert Faurisson*” is. Miután a következő bekezdésben Karsai László módszerét „*az előbb említettéhez*” hasonlította, kategorikusan kijelentette, hogy ez a módszer már csak azért sem adekvát, mivel „*dokumentumok és iratok az adott korból vagy nem voltak, vagy megsemmisültek*”. (21. k.) Túl azon, hogy a holokausztról hihetetlen mennyiségű dokumentum és irat áll rendelkezésre, s túl azon, hogy miután Katz Katalin lejegyezte, az interjúja is „csak” egy dokumentum lesz a kívülálló számára, az érvelést sem értem: e szerint az egyetlen lehetséges forráscsoportot a túlélők visszaemlékezései jelentenék? (Katz idézetében egyébként Faurisson nem is dokumentumokat, hanem szemtanúk visszaemlékezéseit „követelte”, olyanokéit, „*akik saját szemükkel látták a gázkamrákat*”). Sajnálom, ha durvának tűnik a következő mondatom, de muszáj egyértelműen fogalmaznom: azért, mert Katz nem ért a „*dokumentáción és iratokon alapuló, hivatalos történetíráshoz*”, azért nem kellene azt ilyen könnyedén átengednie, például a nettó hazudozó francia holokauszttagadónak.

A fentiekől eltekintve, más pontokon is érődik, hogy Katz nem történész vagy szociológus: szemlátomást nem értette például a törvény és a rendelet közötti különbséget (21., 27.); Karsainak azt a megjegyzését, miszerint egy rendelet önmagában még nem bizonyítja annak végrehajtását is, mint kirívó ellentmondást idézte fel (22.); nem értette a „cigány” és a „kóbor cigány” közötti különbséget sem, így kóbor cigányok hiányáról szóló iratokat úgy értelmezett, hogy adott területről már deportáltak az összes cigányt (30.); ha ez így lenne, akkor a cigányokat már a háború előtt deportáltak volna (l. Purcsi kapcsán alább); ha magyar nyelvű levéltári anyagokat tanulmányozott az anyanyelvén, és azokat magyar nyelvű közönség számára idézte, akkor hogyan és miért lett egy főszolgabúróból „*körzeti bíró*”? (30.)

A kontextus felvázolásakor Katz számos esetben a fentiekhez hasonlóan értetlennek mutatkozott. A „*hagyományos roma életformát*” idillikus, háborítatlan világként írta le, amelybe feszültséget csak az üldöző külvilág vitt. Bár maga is említette, újra meg újra elfelejtette, hogy Magyarországon a romák nagy többsége már a XIX. század végén nem cigány anyanyelvű volt, és elsöprő többsége letelepedett életmódot folytatott. „*Ma már bizonyított tényként*” csodálkozott rá a XVIII. század óta ismert összefüggésre, miszerint a romák eredete Észak-Indiába nyúlik vissza. A szocializmus koráról, amely az egyetlen olyan modern korszak volt, amelyben a romák között is megvalósult a teljes foglalkoztatottság, azt írta, hogy ekkor a cigányok „*nincstelének és munkanélküliek lettek*”. Honnan vehette, hogy a „*XX. század elején cigánynak nevezésüket is megtiltották...*”?

Feltehető azonban, hogy Katz Katalin első sorban nem is kutatónak tekinti magát, hanem *harcosnak*, egy ügy elkötelezett, radikális harcosának. Radikalizmusa azonban, sajnálatos módon, nemcsak elvi következetességében nyilvánult meg, hanem az „ellentábor” körének túl tág meghúzásában, illetve abban, hogy szemlátomást a „saját táborba” tartozók között is állandóan megingást és elhajlást gyanít. Jól látható ez a lajoskomáromi forгатás történetéből, amelynek leírása és elemzése a kötetnek mintegy ötödét tette ki. Lajoskomáromban a háború utolsó szakaszában kivégezték a helyi romákat. 1996-ban forгатócsoport érkezett a dunántúli sváb faluba, Jancsó Miklós filmrendező és Daróczi Ágnes riporter vezetésével, hogy

történelmi dokumentumfilmet forgassanak az ügyről – ez lett később a TEMETETLEN HOLTAK. A forgatócsoporttal tartott Katz is, aki utóbb keserűen konstatálta: „A filmben nincs elégséges adat sem bírósági vizsgálathoz, sem történelmi tényfeltáráshoz. Megvágták, s soha nem küldték el hozzám a teljes anyagot, ami pedig alkalmas lehetett volna történelmi kutatásra vagy bírósági procedúrára.” (95.) A falu sváb–magyar lakói Katz víziójában kollektíve bűnösök, beleértve a háború után született nemzedékeket is, hiszen azok is a bűnös családokba születtek. „Köztudott, hogy... a falu vezetői ma is azoknak a családoknak a tagjai, akik a nyilas rendszer idején irányítottak. A narratív idő újra bezárta a kört, és visszahozta azokat, akik türelmesen váraakoztak az időök kronologikus változására, míg visszatérhettek a falu hatalmi központjába.” (107.) A falubeliek többsége egyértelműen elutasította a múlttal való szembenézést – az elfojtás és a háritás eme, holokauszt-kutatók számára nyilván sajnálatosan ismerős jelensége mögött Katz szerint egy jól szervezett összeesküvés állt.⁶

A „saját oldal” képviselői pedig nem nőttek fel Katz Katalin szintjére. Jancsó Miklós a megalkuvó többség képviselőjévé süllyedt,⁷ de a roma riporternő⁸ is megkapta a magáét: „Daróczi Ágnes a romák és Jancsó között helyezkedik el, egyszerre képviseli a romákat és a médiát, egyszerre található a központban és a periférián.” (102.) Ennek oka pedig, hogy Daróczi „túl objektív” kérdészi stílusával elárulta, hogy „gádzsófejjele gondolkodott”, s ezáltal „maga is csatlakozik az előítéletekhez és a cigányok kriminalizálásához: általában az üldöztetés igazolásához”. (Katz, 97.) Katz építő kritikája után állítólag maga Daróczi is önkritikát gyakorolt ezen a téren.

Ebben a történetben az erkölcsileg makulátlan oldalon csak „a romák” maradtak. És persze Katz Katalin, akiről a könyv alapján nyilvánvaló, hogy kivételes motivációval rendelkezett egy ilyen kutatáshoz, és kiváló empátiával közelített az áldozatokhoz és a túlélőkhöz. Igazán sajnálom, hogy ezzel kell folytatnom: de megfelelő képességekkel és képzettséggel már nem rendelkezett.

Bársony János több mint egy évtizede publikál a roma holokausztról, s megérett már a helyzet munkásságának összefoglalására. A PHARRAJIMOS fontos lépés lehet ezen az úton: Bársony mintegy húszoldalas tanulmányban fog-

lalta össze a romák történetét a XX. század első felében és a roma holokauszt eseményeit, köztölt egy kronológiát, valamint egy listát azokról a településekről, ahol kutatásai szerint üldöztetés ért magyarországi cigányokat. A kötet egyéb tanulmányai – mindenekelőtt Purcsi Barna Gyula és Szita Szabolcs egy-egy írása – fontos kiegészítésként szolgáltak egy-egy részletet kutatásához.

Egy megjegyzés: az itt hivatkozott könyvek közül kettő is a „Porrajmos” kifejezést használta. Néhány éve roma értelmiségiek egy csoportja tiltakozott a kifejezés ellen, azt állítva, hogy a szó a magyarországi roma nyelvet beszélők körében nem „felfalást, bekebelezést” jelent, hanem „nemi kitarulkozást”, ezért alkalmatlan a roma holokauszt megjelenésére (Ráduly József, Choli Daróczi József, Rostás-Farkas György, Vajda Imre, ill. Bernáth Gábor levélváltása. *Beszélő*, 2000. november. 121–124.). Talán ez lehet az oka, hogy Bársony János – saját, néhány évvel ezelőtti fogalomhasználatától is eltérően – áttért a ’feldarabolást’, ’pusztítást’ jelentő *Pharrajimos* (egy alkalommal: Phárrájimosz) szó használatára. Érdemes lett volna kitérnie a fogalomhasználatra könyve bevezetőjében.

Az idei roma holokauszt-megemlékezésekről szóló egyik napilapcikk (Népszabadság, 2005. aug. 3. 3.) Marabu rajza illusztrálta: gazdátlan cipők sorakoznak, nyilvánvalóan a Duna-parton kivégzett zsidókra utalva, s mellettük áll még valaki – meztláb. A rajz egyik üzenete tehát az is lehet, hogy a megölt cigányok után kevesebb nyom, kevesebb bizonyíték maradt, mint a zsidóság után. Bársony János egyértelműen azonosul ezzel az értelmezéssel, s mindent megtett annak bizonyítására: több, sokkal több romát üldöztek a második világháború alatt, mint amennyit a hivatalos iratok alapján bizonyítani lehetne. Bársony egy sajátos kettős bizonyítási stratégiát követett: egyrészt összegyűjtötte a romák üldöztetésének dokumentált eseteit, másrészt bizonyítani igyekezett, hogy számos esetben nem maradt írásos bizonyíték, létezik tehát egy „nem dokumentálható” felülszorzó is. A bizonyításnak ez a második lépése időnként kissé sutára sikerült (bár ekkor sem okvetlenül hamis): ilyenkor Bársony egyszerűen kijelentette, hogy az általa korábban ismertettet eseteken kívül még számos, iratokkal alá nem támasztható hasonló

eset is előfordulhatott. Például: „*Dachauban 1126 magyarországi roma rab adatait sikerült megtalálni. Dachauból sokakat tovább szállítottak... más lágerekbe. A kiszállított ezrekről kimutatás nem maradt ránk.*” (29.)

Máskor viszont Bársony sokkal elgondolkodtatóbb dokumentumokat is felhozott az esetleges „nem dokumentálható” szorzó létezése mellett. Az egész magyar holokauszt egyik kulcskérdése az időtényező: a vidéki zsidóságot 1944 tavaszán kezdték deportálni, amikor a náci már tökéletesen beüzemelték a halálgyárakat, viszont a front Ukrajnában és Dél-Olaszországban húzódott, a német hadigépezet pedig még nem roppant meg – éppen ezért alig maradt túlélő. A budapesti zsidósághoz – leszámítva a munkaszolgálatos férfiakat – csak ősszel tudtak üldözőik hozzáférni, s az ezt követő tömeggyilkosságok és halálmenetek ellenére körükben magasabb volt az életben maradás esélye. Karsai ragaszkodott ahhoz, hogy a magyarországi cigányok deportálásáról és tömeges gyilkolásáról 1944 ősze előtt nincsenek adatok, s ragaszkodott ahhoz is, hogy kulcskérdésről van szó.⁹ Bársony szerint viszont elképzelhető, hogy már korábban, a zsidónak minősített deportáltak közé romákat is „odacsaptak”. Érdekes forrást közölt a magyar holokauszt egyik első fejezetének tartott 1941-es kamenyec–podolszkiji méészárlásról („nem magyar illetőségűnek” minősített „zsidók” ezreit deportálták Ukrajnába, ahol legyilkolták őket). Az ugocsi főispán érintkezésbe lépett a belügyminiszterrel, annak kapcsán, hogy tudomására jutott: a kárpátaljai kormánybiztos ezt „*az alkalmat felhasználja arra is, hogy a kóborló cigányoktól is megtisztítsa a Kárpátalját. [...] [talán] jó lenne, ha én is hasonló akciót kezdeményeznék. [...] kérem a Belügyminiszter úr hozzájárulását ahhoz, hogy a nem magyar állampolgárságú, rendes existenciával és lakással nem bíró és rendészeti szempontból megbízhatatlan cigányokat a kárpátaljaiak mintájára néhány napon belül eltávolíthassam.*” (24.)

Kérdés persze – méghozzá egy olyan kérdés, amelynek érdemes lett volna utánajárni –, hogy mennyi valósult meg a buzgó főispán ötletéből. Példának okáért Bársony a cigányüldözés egyik megnyilvánulásként idézte a rendszeresen, még a háborús években is ismétlődő országos cigányrazziákat a „kóbor” cigányok ellen. A razziákat illetően azonban nem volna szabad készpénznek venni a deklarációkat:

Pomogyi László kutatásai alapján *egyetlen* esetet talált, amikor cigányrazzián előállított személy ellen büntetőeljárás indult,¹⁰ s úgy vélte, hogy gyakran maguk a csendőri szervek is igyekeztek elszabotálni a feleslegesnek ítélt intézményt. Purcsi Barna pedig nemcsak saját kötetében írta meg részletesen, mennyire látzatintézkedésnek tekinthető a razzia, hanem a Bársony–Daróczy-könyv számára írt tanulmányában is. Endre László pesti alispán – később a magyar holokauszt egyik fő szervezője – különösen szorgalmazta megyéjében a razziákat, de hivatali idejének 1941 és 1944 közötti időszakából a fennmaradt 125 jelentésből 104-ben a csendőrök, jegyzők és főszolgabírák azt jelentették: területükön a razzia nyomán egyetlenegy kóbor cigányt sem találtak (57.).

A korábban már említett terminológiával úgy is mondhatnánk, hogy Bársony János intencionalista: a roma holokauszt elsődleges, talán kizárólagos okának a cigányellenes rasszizmust tekintette. Az ismét csak az ellentétes stratégiát megtestesítő Karsai László is bőségesen idézett rasszista megnyilvánulásokat, de ugyanakkor igyekezett azt is bizonyítani: ha azt nézzük, hogy mekkora irománytengerben jelentek meg az ilyen cigányellenes írások, akkor azt tapasztaljuk, hogy ezek *aránya* jelentéktelen. Karsai ebben annak bizonyítékát látta, hogy a két világháború közötti magyar cigányokat nem fenyegette komolyabb veszély. Bársony viszont minden egyes cigányellenes megnyilvánulásban annak bizonyítékát látta, hogy létezett ilyen veszély, s hogy a két világháború közötti cigányellenes rasszizmus minden egyes megnyilvánulása egy-egy kő a világháborús tömegsírokhoz vezető úton.

Ebbéli erőfeszítésében Bársony időnként hibákat is elkövetett: példának okáért azt írta, hogy 1942-ben Esztergom városa „*zárt cigánytelep, gettó létesítését írta elő minden helyi illetőségű cigány számára*” (24–25.), pedig ez csak egy tervezet volt, amelyet a belügyminisztériumnak jóvá kellett volna hagynia – ezzel szemben még csak válaszra sem méltatták az ötletet (l. Purcsi, 75. és Karsai, 61. és 97–98.). Jellegzetes: Katz – éppen Bársonyra hivatkozva – tényként közli a „*zárt lakóövezet*” „*elrendelését*” (35.), nem tűnt fel neki viszont az esztergomi tervezet legérdekesebb részlete, amit Karsai, Bársony és Purcsi *egyaránt* idézett. Nevezetesen a cigányság „*egy irányba zárt*” definíciója, amelybe te-

hát az előítéletes többségi megítélés szerint „beleszűlyedni” lehet, de „kiemelkedni” belőle nem: „*Cigánynak tekintendő minden cigányszármazású személy, továbbá származására tekintet nélkül minden olyan személy, aki cigányokkal együtt él.*” Érdeemes megjegyezni, hogy későbbi kutatások szerint a magyar közvélemény csaknem fele még az 1970-es években is úgy gondolta, hogy asszimilációval sem lehet megszabadulni a „cigányságtól”, negyede pedig „cigánynak” tekintette a roma családba beházasodó nem romát is – tehát hasonlóan „egy irányba zárt” cigánydefiníciót alkalmazott.¹¹

Purcsi Barna is szép számmal idézett cigányellenes megnyilvánulásokat a XX. század első feléből, ő azonban mintha jobban érzékelné az egyes források súlyát is. Egy demagóg újságíró egyetlen cikkcskéje vagy egy önjelölt „tanácsadó” „tervezete a cigánykérdés megoldására”, amely talán olvasatlanul landolt valamely minisztériumi irattárban – önmagában még nem bizonyít semmit. Egy főszolgabíró válasza a belügyminiszter 1928-as kérdésére, amely a járási vezetők nézeteit firtatta a cigánypolitikával kapcsolatban, már érdekesebb forrás. Ha ebben a válaszban az állt, „*hogy járásom területén aránylag kevés a cigány, [és] hogy e téren érdemleges tapasztalatokkal nem rendelkezem*” (37.), de a buzgó közszolgának kapásból akadt egy-két ötlete, például a cigányok ellátása kötelező arcképes igazolvánnyal, majd egy héttel később már részletes előterjesztést küldött – tanulságos. De igazán érdekessé attól válik ez a forrás, hogy megtudjuk: Endre László, akkori gödöllői főszolgabíró készítette, aki később, 1944-ben a magyar holokauszt egyik fő szerzője lesz.

Purcsi könyve az Endréhez kapcsolódó járási és később Pest megyei iratok elemzésével határozottan túllépett a funkcionalista megközelítés egyoldalúságain. Cigányellenességéből ugyanis – legyen az bármilyen durva, bármilyen elterjedt – még nem lesz automatikusan tömeggyilkosság. Más a helyzet viszont, ha egy belügyi államtitkár lesz rasszista, aki néhány hónap alatt több százezer „más fajúnak minősített” magyar állampolgárt küldött a haláltáborokba, s akiről tudjuk, hogy nemcsak a „zsidóság”, hanem a cigányság is kiemelten foglalkoztatta. Csak éppen Endre még a zsidók deportálását sem tudta befejezni, amikor Hor-

thy eltávolította posztjáról, s csak a nyilas puccs után került ismét helyzetbe – ismét a korábban említett időtényező szerepével találkozhatunk.

Tanulságos módon Purcsi gondosan elkerülte, hogy belemerüljön a „számháborúba”. Hosszasan – hatvanhat oldalon át – tárgyalta nem csak a „cigánykérdés” „megoldására” vonatkozó vadabbnál vadabb ötleteket a XX. század elejétől kezdve (15–81.), illetve, másfélszáz oldalon keresztül ismertette, számos forrásra hivatkozva, számokkal és becslésekkel kísérve az európai cigányság második világháborús katasztrófáját tucatnyi országban (90–247.). Ugyanakkor 1944 magyarországi eseményeire csak két oldalt szánt (82–84.), ahol került bármiféle számszerű becslést az áldozatokról. Szemlélete mégis a legmeggyőzőbb e sorok szerzője számára: eszerint tehát kimutatható, hogy a cigányokkal szemben gyilkos indulatok, szándékok, esetleg tervek is léteztek, azonban „*a magyarországi cigányság szerencséjére [az] ezek [realizálása felé tett] lépések elkéstek*” (83.).

De nem ez Purcsi könyvének egyetlen érdekes részlete: utolsó fejezete (FEKETE SZEMÉLYI IGAZOLVÁNY ÉS MUNKATÁBOR)¹² például kötelező olvasmány mindazoknak, akik akár a szocialista korszak rendészeti politikája, akár a magyarországi cigányság története iránt érdeklődnek. Az 1950-es évek belügyi iratainak tanulmányozása ugyanis meghökkentő folyamatosságokat tárt fel: egyrészt azt, amit egyes buzgó tisztviselők, mint például a már említett háborús bűnös, már évtizedek óta javasoltak a *cigányokkal kapcsolatban*, nevezetesen a fényképes személyi igazolvány és a központi lakásnyilvántartás bevezetését, ebben a korszakban megvalósult, csak éppen az egész népességre kiterjesztve. Ugyanakkor a leleményes szervek megtalálták a módját annak is, hogy az elvben univerzális intézményen belül megkülönböztessék a cigányok egy jelentős részét („*fekete személyi*”). Amelyről, a bürokratikus diktatúra nyelvhasználatának kitűnő példázataként, nemkülöpp sem lehetett leírni azt, hogy „*faji megkülönböztetés*” megnyilvánulása lett volna – legalábbis, amíg alkalmazták. 1962-ben viszont már a fent idézett kifejezést használta egy irat (261.) – amelyben a helytelen gyakorlat felszámolását jelentették.

Másrészt egyes – végül meg nem valósult – ötletek is ismerősnek tetszhetnek. 1952-ben, tehát alig néhány évvel a második világhábo-

rú után a Belügyminisztérium bűnügyi (!) osztálya javaslatot készített, elvileg „a kóborcigányok letelepítésére és munkára nevelésére”. Eszerint létre kellene hozni egy bizottságot, amely „megállapítaná és kijelölné az ország területén azokat a helyeket, ahová a szétszórtan élő kóborcigányokat a helyi tanácsok és rendőri szervek útbaindítanák illetve kísérik. [...] A BM... megszervezné a centralizált telepek rendőri ellenőrzését (őrsfelállítás) és tanácsi ellenőrzését, figyelemmel a cigányok kóborlási szenvedélyére. Kezdetben korlátokat emelnék a szabad mozgásuk előtt. A telephelyeken az üzemi étkeztetést megszerveznék... és a költségeket a munkabérekéből levonás útján biztosítaná. [...] A letelepedésre kijelölt helyeken a letelepedett cigányok a BM irányításával önálló tanácsot választanának. [...] A fiatalkorú kóborló személyeket... szakmai nevelőintézetekben vonnánk össze és szoktatnánk munkára... A kóborló gyermekeket pedig az Állami Gyermeknevelő Intézethez utalnánk a fennálló rendeletek szellemében. [...] Azt a kóborló személyt, aki annak ellenére, hogy munkaképes és mégsem dolgozik, hanem továbbra is kóborolva veszélyezteti a közbiztonságot, az internálótábor keretében felállított munkatáborokban gyűjtenék össze és szoktatnák termelő munkára”. (255–256.)

Visszatérve a Pharrajimosra: hogy a cigányellenes, a cigányokkal foglalkozó cikkek aránya olyan alacsony volt a két világháború közötti sajtóban vagy hivatalos iratokban, még egyáltalán nem jelenti azt, hogy a romák nem lehettek tömeggyilkosságok célpontjai. Ebből a szempontból is tanulságosak Purcsi leírásai a szovjetunióbeli vérengzésekről: tucatnyi forrást idézett cigányok legyilkolásáról, de a romák gyakorlatilag mindig felsorolások tagjaiként jelentek meg. Csak néhány kiragadott példa: „Az egységek parancsomra megkapták a feladatot, hogy támadják meg a banditákat és semmisítsék meg őket. Ellenség minden egyes bandita, zsidó, cigány és feltételezett bandita...” (142.); Göbbels egy 1942-es megnyilvánulása szerint „a következő személyeket kell elpusztítani: 1. a zsidókat és a cigányokat feltétel nélkül, 2. továbbá azokat a lengyeleket, akiket...” és így tovább (217–218.); egy tábori csendőrtiszt 1942-es levele szerint „mi nem alszunk itt. Minden héten 3-4 akció, egyszer cigányok, másszor zsidók, partizánok és más csöcselék”. (233.)

A mézárálás eszkalálódásával a különböző „legyilkolható” kategóriák határai elmosódhattak (s könnyen válhatott belőlük „legyilkol-

landó”); Purcsi idézett például egy dokumentumot, amely arról szólt, hogy a Szovjetunióban kivégeztek egy egész cigány családot – mint partizánokat. A legifjabb „partizán” két hónapos volt (182.). Szita Szabolcs a Bársony–Daróczi-könyv részére írt hiánypótló tanulmányában (A ROMÁK EGYIK VESZTŐHELYE, A KOMÁROMI CSILLAGERŐD 1944 ŐSZÉN, 68–78.) szinte már szurreális példáját idézte ennek a felcserélhetőségnek: a komáromi rendőrkapitány 1944. november 20-án jelentette, hogy „a... bujdosó kommunista partizánok kézrekerítése végett a hajtó razziát megtartottam... Az állítólagos fegyveres partizánoknak nyoma sem volt, csupán a cigánytelepről állítottatott elő több csavargó cigány, akik közül tíz egyen a fennálló bizalmas rendeletek értelmében a komáromi Csillagerődbe szállítottatott védőőrizetbe vétel végett”.

A fent ismertetett könyvek mindegyike idézett legalább néhányat a két világháború közötti Népegészségügyben megjelent cikkekből. A folyóirat 1932 után a Belügyminisztérium hivatalos lapja volt, az itt publikáló szerzőkre – túlnyomó többségük tisztiorvos vagy orvos – tehát valamennyi „hivatalosság” is átsugárzódott, nem is beszélve a „tudományosság” aurájából. Lehet amellett is érvelni, hogy a lapba publikálókat alig érdekelte a cigányság – 1933 és 1938 között egyetlen ilyen tárgyú cikk sem közölték, 1939 és 1944 között pedig tizenhatot, a sok száz egyéb írás mellett. Lehet azonban azt is állítani, hogy az érdeklődés növekedésének tendenciája egyértelmű, illetve a cikkek szisztematikus elemzése a hangnem egyértelmű radikalizálódását mutatja.

Okályi Ákos 1942-es cikkét (Dr. Okályi Ákos: A CIGÁNYKÉRDÉSRŐL. Népegészségügy, 1942. 1160–1162.), amelyben „radikális megoldásokat” sürgetett: „az összes cigányok sterilizálása szükséges”, vagy „munkatáborokba való internálás, nemek szerint elkülönítve” – valamennyi fent említett szerző kiemelte (Karsai, i. m. 46.; Katz, 31. [mint „Okai”, az irodalomjegyzékben pedig mint „Okalyi A.”; Bársony–Daróczi, 24.; Purcsi, 69. [mint Okályi „Ágost”]). A doktor szerint a cigányság a „nemzet testén támadt növekvő rosszindulatú daganat”, s ideje, hogy „radikális műtéttel eltávolíttassék”. Ami ezt a cikket kiemelte a többi közül, az a sajátos kontextusa volt: Okályi Ákos a Tolna megyei Lengyel körörsöve volt. Ebben a községben 1944. november 30-án cigányokat gyilkoltak a helyi csendőrök minden felső

utasítás nélkül. Érdemes idézni a háború utáni hivatalos vizsgálat jegyzőkönyvét, mert ez a borzongtató dokumentum jól mutatja: a tömeggyilkosságokat legtöbbször nem a démonian gonosz, szinte nem e világi lények követik el, hanem gyakran hétköznapi emberek, akik disznótoros vacsorákon tárgyalják meg, hogyan irtsák ki embertársaik „zavaró” egyedeit.

„[A köztük lévő] jó viszony eredményeként 1944. november 29-én Timár elsőrendű vádlott disznótoros ebédre hívta meg Iványi volt csendőr alhadnagyot [közvetlenül a háború után a csendőrséget felszámolták, ezért valamennyi itt érintett csak „volt” csendőr – D. Cs.]. Étkezés közben Iványi volt csendőr alhadnagy felvetette, hogy a teveli csendőrőrs illetékességi területén vannak-e közértalmú cigány személyek, mert amennyiben ilyenek vannak, itt az alkalom a kivégzésükre. A cigány-személyek kivégzésével Timár elsőrendű vádlott is egyetértett.”

Majd a leírás: a szovjet csapatok megérkezésekor az elsőrendű vádlott közölte beosztottaival, hogy el fognak menekülni, előtte azonban „a lengyeli cigánytelepülések lakóit ki kell végezni, mert lopnak, rabolnak és fosztogatnak”. A különítmény még aznap kiment a cigánytelepre, ahol megparancsolta az ott élőeknek, hogy sorakozzanak fel; de még mielőtt a sorakozó befejeződött volna, tüzet nyitottak, a menekülőkre „tovább lövöldöztek, sőt, a náluk lévő kézi gránátokat a lakásokba bedobálták. Ennek következtében Sárközi Margit 10 éves, Sárközi Julianna 18 éves, Sárközi János 14 éves, Sárközi Ilona 19 éves, Sárközi Ilona 3 éves, Sárközi Mihály 1 hetes, Sárközi Mária 4 éves, Sárközi József 6 éves, Sárközi Mária 21 éves, Petrovics Ágnes 70 éves, Sárközi Antal 7 éves, Sárközi Erzsébet 50 éves, Sárközi Mária 1 éves és Sárközi Aranka 16 éves személyek a helyszínen meghaltak, míg Sárközi Sándorné, Sárközi Anna, Kalányos Katalin és Sárközi János polgári személyek testi sérülést szenvedtek.” (Szita, i. m. 68.)

Jegyzetek

1. Féltucatnyi példát idéz: Karsai László: A CIGÁNYKÉRDÉS MAGYARORSZÁGON, 1919–1945. ÚT A CIGÁNY HOLOCAUSTHOZ. Cserépfalvi, 1992. 86–98.
2. Szita Szabolcs (szerk.): TÉNYEK, ADATOK A CIGÁNYOK

HÁBORÚS ÜLDÖZTETÉSÉNEK (1939–1945) TANINTÉZETI FELDOLGOZÁSÁHOZ. Magyar Auschwitz Alapítvány–Holocaust Dokumentációs Központ, 2000.

3. Bernáth Gábor (szerk.): PORRAJMOS. ROMA HOLOCAUST – TŰLÉLŐK EMLÉKEZNEK. Roma Sajtóközpont, 2000.

4. S kifejezetten csalódott, amikor ezt nem teheti meg: „nem derül ki a szövegből, hogy zsidó-e”, írta egy kortárs német értelmiséggel kapcsolatban (146.).

5. Az ÚT A CIGÁNY HOLOCAUSTHOZ alcímű könyv előszavában röviden vázolta a zsidók és romák világháborús üldöztetésének különbségeit, majd feltette a kérdést: „Jogosult-e egyáltalán cigány-Holocaustról beszélni ilyen körülmények között? Úgy vélem, igen.” (11.)

6. „A falu irányítói... bujkálnak, óvatos, gyöngye, periférikus embereknek mutatják magukat. De ez csak az explicit szint. A mélyebb rétegeket is látva kiderül, hogy ez a rejtőzködés egyfajta »rejtett főhadiszállásbeli gyűlés«, ahonnan parancsokat juttatnak ki a terepen szolgáló katonákhoz...” (101.) Annnyira ügyesen bujkálnak, hogy jómagam semmilyen rájuk utaló jellel nem találkoztam Katz szövegeiben.

7. „...a rendező nem követelt semmit a falu kormányzóitól, sőt még csak kényelmetlen kérdéseket sem tett fel... Áthaladt a falu belsejének határára a konfliktusok vagy bármiféle centrum-periféria harc elkerülésével.” (102.) „Jancsó... együttműködött a titok megőrzésében... gyakorlatilag a falu lakói közé tartozott, áthaladt befelé a határon, és vigyázott rá, hogy ne érhesse folt őket.” (104.)

8. Katz szerint a filmben „nem történik semmiféle szóbeli vagy bármilyen más utalás a riporter roma voltára” (109.). A TEMETETLEN HOLTAK Bársony–Daróczy könyvében közölt forgatókönyvében azonban szerepelt egy párbeszéd, amikor a riporterlan egyenesen azt kérdezte Daróczy Ágnestől: nem ő az egyik áldozat lánya? „Ne haragudjon, mert olyan fekete. – Fekete vagyok és cigány ember is...” – válaszolta a riporter-nő. (124.)

9. „A magyarországi cigányok 1944-es történetével foglalkozó cikkeiben, tanulmányokban eddig egy kérdést mindenki óvatosan próbált megkerülni: nevezetesen, hogy mikor vitték el, mikor deportálták a cigányokat? A zsidók előtt, a zsidókkal együtt vagy a zsidók után? A kérdésre válaszolni lehet pusztán az 1944-es vidéki sajtó híradásai alapján is. A cigányokat azokról a területekről, ahonnan egyáltalán elvitték, csak a zsidók deportálása után hosszú hónapokkal távolították el.” (Karsai, 86.)

10. Pomogyi László: CIGÁNYKÉRDÉS ÉS CIGÁNYÜGYI IGAZGATÁS A POLGÁRI MAGYARORSZÁGON. Osiris–Századvég, 1995. 141.

11. Hann Endre–Tomka Miklós–Pártos Ferenc: A KÖZVÉLEMÉNY A CIGÁNYOKRÓL. Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1979.

12. Külön cikként megjelent: *Beszélő*, 2001. június. 26–37.

Dupcsik Csaba

REVICZKY – KÉT SZOBÁBAN

Gondolatok a Petőfi Irodalmi Múzeum Reviczky-kiállítása kapcsán

„Undok szép világ”. *Reviczky Gyula-kiállítás*
(1855–1889)

Petőfi Irodalmi Múzeum

Rendezte Császtvay Tünde.

Látványtervezők: Pintlér Réka és Pethő Beatrix

A pesti Belváros szívében áll a Károlyi grófok egykori palotája, klasszicista építészetünk gyöngyszeme. Mint közismert, a magyar irodalom tárgyi emlékeinek gyűjtésére szakosodott múzeum működik falai között. Első emeletén – a névadónak szentelt, időnként újrendezett Petőfi-kiállítás helyiségei után – két kisebb szoba következik. Nos, ebben a két szobában fontos dolgok történtek az utóbbi hónapokban.

Tavaly múlt 150 esztendeje, hogy megszületett Reviczky Gyula, az Arany János és Ady Endre közötti évtizedek egyik jelentős magyar költője, az „új nemzedék” jellegzetes képviselője. Ám bizvást kijelenthetjük, hogy e másfél évszázad alatt Reviczkyt a szélesebb közönség gyakorlatilag elfelejtette. Pályájának (vagy inkább csak hányattatásainak) emlékei steril adatok csupán a lexikonban, és bár a hatvanas években még szerepelt egyetlen verssel a középiskolai tananyagban (PÁN HALÁLA), az érettségi vizsgákon már nem hangzott el a neve. Születésének sem ötvenedik, sem századik évfordulóján nem kapott különösebb figyelmet, ám most olyan jeles nemzeti kulturális intézmény, mint a Petőfi Irodalmi Múzeum szentelt kiállítást emlékének. Mégpedig a fentebb említett két szobában.

Fölmerül a kérdés: mi ennek az újrafelfedezésnek az oka? Kissé leegyszerűsítve, három válasz lehetséges: politikai, szakmai vagy mindkettő egyszerre.

Az utóbbi esztendőök oly öröndetesén gyarapodó múzeumelméleti irodalma, továbbá azok a kutatások, amelyek új módon tárják fel a társadalmi csoportok identitása és a múlthoz való viszonya közötti összefüggéseket, minden korábbinál világosabbá tették a múzeumoknak a modern időkben elfoglalt „memóriapolitikai” szerepét. Az utóbbi két évszázadban éppen a múzeum lett az a legfontosabb intézmény, amelynek segítségével úgy lehetett formálni az önmagát nemzetként meghatározó és átélő

közösség emlékezetét, ahogyan az jövőbeli céljainak (és vezetői céljainak) a leginkább megfelelt. A hatásmechanizmus – amiként azt Jan és Aleida Assmann, Pierre Nora és a téma többi, immár klasszikusnak számító kutatója világosan föltárta – természetesen ugyanaz volt, mint korábban: templomot kellett emelni (persze immár „világi” templomot), ahol – a lelki-érzelmi emelkedettséget a kellő pszichológiai hatékonysággal biztosító – „rítusok” keretében a hívők (a nemzet tagjai) múltjukról arra az „igazi tudásra” szert tesznek, amelyre a közösség fennmaradása szempontjából elsősorban szükség van. A nemzeti érdekek szolgálatában álló modern állam persze a közösség vezetését megszerző társadalmi csoportok érdekeivel egyítve valósította meg ezt a feladatot, hol több, hol kevesebb erőszakkal szorítva rá a kulturális templom „papját”, a muzeológust e célok szolgálatára. De a nemzeti ideológiák virágkorában a múzeumok vezetői maguk is elhitték, hogy a tudomány módszereivel föltárt „igazság” olyannyira objektív, hogy hitszerű tiszteletet érdemel, ezért missziós hevülettel (és pedagógiai optimizmussal) vállalkoztak terjesztésére. Örömmel vették azt is, hogy a klasszicista ízlés a görög templomok formájába öltözteti a korábbi főúri-egyházi kincstárak, kuriozitásgyűjtemények anyagából dinamikusan kifejlesztett gyűjteményeik otthonát. A tudománynak önmagáról való gondolkodásában bekövetkező XX. századi fordulat azonban megtörte a nemzeti ige tudományos természetiségének naïv hitét. A muzeológus számára megnyílt annak szellemi lehetősége, hogy immár távolabbról nézhesse az államtól kapott, ideologikusan meghatározott emlékezetpolitikai feladatokat, hogy viszonya legyen hozzájuk, hogy „igazságtartalmuk” összevethesse az önmagát folytonosan átalakító tudományos-módszertani paradigma fényében szerzett ismereteivel. E jártékterben a szakember annál nagyobb lehetőséget kapott és kap a maga „új igazsága” által kialakított véleményének az állami intézmény tekintélyével történő érvényesítésére, minél kevésbé határozottan tudta és tudja az állam – a modern társadalomban, politikában stb. bekövetkező változásoknak megfelelően – megfogalmazni és érvényesíteni a múzeummal szembeni elvárásait.

Azt hiszem, ezek után már világos, hol látom a választ a Reviczky-kiállítás kapcsán föntebb föltett kérdésre. Napjainkban a nagypolitika

nem adhatott „megrendelést” egy Reviczky-renezánszra, hiszen nincs sehol olyan csoport-érdek, amelynek e különösen szomorú sorsú, a törvénytelen születés folytán örök önbizalomhiánnyal és identitásgondokkal küszködő, a polgári, a nemesi és az értelmiségi lét mind-egyikének periferiáján vergődő, végül a kor nevezetes, halálos betegségében elpusztuló figura érdekes lehet. A szakkutatás ugyanakkor új, jelentős eredményeket ért el a költő életművének föltárásában: az utóbbi években mintegy százharminc, eddig lappangó, a nagyközönség előtt ismeretlen versét találta meg Császtvay Tünde, az MTA Irodalomtudományi Intézetének főmunkatársa. Úgy vélem tehát, hogy irodalomtörténészek és muzeológusok egy kisebb, de elkötelezett csoportja döntött úgy, hogy megpróbálja tágtáni az utóbbi évszázadban a nemzeti irodalomról kialakított kánont, és egy tárlattal igyekszik meggyőzni a szűkebb szakmai közönséget csakúgy, mint az érdeklődők tágabb körét arról, hogy napjainkban is érdemes Reviczkyt olvasnunk, és talán neki is juthat hely abban a Noé bárkájában, amelyben a kis nyelv nagy irodalmának eredeti alkotói talán túléltek majd a kulturális globalizáció özönvizét.

Lássuk mármost, mennyire sikerült Császtvay Tündének – mert ő jegyzi a szakmai koncepciót – és a múzeum munkatársainak e cél érdekében meggyőzővé formálniuk a Reviczky-kiállítást. A feladatot szinte abszurd módon nehezíti, hogy a szerencsétlen sorsú poéta után gyakorlatilag nem maradt fenn tárgyi emlékeanyag. Márpedig pusztán verssorokból, bármilyen jók is azok, nem lehet múzeumi kiállítás építeni.

Reviczky életének tragédiáját a rendező azáltal a paradoxonnal érzékelteti, hogy azt mutatja meg, hová *nem* juthatott el soha ez az örök vesztes! A kiállítás első szobájának központi tere utcát formál, amely a három legfontosabb „zárt világ” között vezet: ezek a politika, a „hivatalos” irodalom és a családi boldogság világa. Mindhárom terrénomot hálórács választja el az utcától: átlátni rajta, de bejutni nekünk, látogatóknak sem lehet – azonnal, fizikailag is érezzük tehát Reviczky kirekesztettségét. A politika világát a Sándor utcai régi képviselőház, az akadémikus irodalomét Gyulai Pál dolgozószobája, a családi otthonét pedig egy korabeli enteriőrrekonstrukció jeleníti meg. Amiként a tér közepén álló fát körülölelő hirdetőoszlop plakátjai, úgy a zárt világok is az 1880-as évek

elejére helyezik a naptár mutatóját. Erre nyilván a MA SZÜLETETT A MESSIÁS című vers inspirálta a rendezőt, a jobb világ iránti sóvárgásnak ez a megrázó megfogalmazása, amelyet a Márki Sándoréknál 1883-ban eltöltött szép karácsony alkalmával írt Reviczky.

Amikor a kiállítás utcácskáján barangolva először rájöttem Császtvay szellemes gondolatára, miszerint a költő végtelen magányosságát úgy akarja érzékeltetni, hogy valójában egy, a tárgyokban megfogalmazott történetet mesél el arról, mi után sóvárgott *hiába* szegény, Heller Ágnes egyik írása jutott eszembe, ahol az „*elbeszélés szelleméről*” van szó, és azon belül arról a dilemmáról, hogy az irodalom miként tudja elmondani az elmondhatatlant. Heller – Lesingre utalva – példaként Homérosz fortélyát mutatja be, amely nem más, mint maga az elbeszélés. Nincsenek szavak, amelyek kifejezhetnék a világ legszebb asszonya, Heléna gyönyörűségét. Homérosz mégis érzékeltetni tudja ezt, amikor elmondja, hogy midőn a trójai vének megkapták a görögök hadüzenetét, behívták az asszonyt, hogy lássák, mi a küzdelem tépje. És miután látták Helénát, úgy döntöttek, hogy vállalják a háborút...

Hatásmechanizmusában ugyanezzel a módszerrel dolgozik Császtvay Tünde is. Az aprólékos műgonddal fölépített „zárt világok” teljessége, az utalások sokrétűsége olyan gazdagságban jeleníti meg a dualizmus korának eszintereit, hogy nemcsak megérthetjük, de meg is érezhetjük azt a reménytelen keserűséget, amit ezek elérhetetlensége keltett a költőben. Ez az egész szoba – Krzysztof Pomian immár elterjedt, igen kifejező szavát használva – maga egy nagy *semiosphore*: vagyis önmagán, a kompozícióban szereplő tárgyak és tárgyegyüttesek eredeti értelmén is túlmutató jelentéshordozó, mert azáltal, hogy benne a tárgyanyag történeté rendeződik, elmeséli a legfontosabbat, amit Reviczky Gyula életéről tudnunk kell. Méghozzá a részletek egyneműsítése nélkül, hiszen az egykori kudarckok okai persze különböztek egymástól. A politikai karrierhez és a családalapításhoz főként a kezdőtőke hiányzott – a költő választott hivatásának és mindennapi életének végtelen bizonytalansága összetalálkozott alkati képtelenségével arra, hogy szilárd egzisztenciát teremtsen magának. A irodalmi hivatalság világával viszont az „új nemzedék” alkotóinak tudatos képviselőjeként szállt szembe, látszólag Arany Jánossal, valójában Gyulai

Pállal vitatkozva az egyéni költői hang védelmében. E vitákat, az életrajzi és közéleti mozzanatok (versek, újságcikkek részletei) kellő mennyiségben és mélységben jelenítik meg a „zárt világok” rácsain elhelyezett installációk.

Az ELZÁRT VÁGYAK után – ez az első kiállítási szoba címe – az újabb teremben az ÓNSÚLYOK következnek: a rendezői koncepciónak a címében is kifejezett szándéka szerint az a két legjellemzőbb tér, ahol a költő élete valójában zajlott, de amelyek valósága egyben nehezen viselhető, súlyos jármot is rakott a költészet szabad világába vágyakozó fiatalember nyakába. Rögtön értjük a metaforát a szerkesztőségi szoba láttán, de mintha kevésbé lenne találó a Kis Pipa vendéglő rekonstrukciója kapcsán. Persze a társasági élet, a politikai kötődések, még inkább az alkohol is válhatnak nyúggté – de a barátok szava, szeretete, a fehér asztal és a bor öröme is adhatott (ezek anyagi terhet legtöbbször nyilván nem ő viselte), ellensúlyt is képezhetett a napi megpróbáltatásokkal szemben, a mérleg fizikája szerint inkább könnyítve a címében sugallt „ónsúlyokon”. Ugyanakkor a második szobában is rendkívül szórakoztatóan folytatódnak az utalások: a famotívum, a költő wagnerizmusa stb. – és persze a falakon a versek, elsőrangú válogatás a legjobbakból, szinte észrevétlenül vezetve be a látogatót Reviczky nyelvébe, képi világába, szövegei hangulatába.

Visszatérve korábbi kérdésemre: engem a kiállítás nemcsak arról győzött meg, hogy Reviczky Gyula költészete továbbra is figyelmet érdemel, így nem szabad hagyni, hogy kiessen a kulturális emlékezetből. A két szoba megtekintése után azt is beláttam, hogy mennyire érdemes volt múzeumi tárlatot rendezni róla! Mégpedig pontosan azért, amire a harmadik évezred elején a múzeum elsősorban való. A hazai muzeológiai szakirodalomban és publicisztikában főként György Péter és Ébli Gábor számolt be arról, hogy az utóbbi évtizedben milyen hatalmas, drámai átalakulás zajlik a világ nagy gyűjteményeinek kiállításpolitikájában. Elemzéseikben szemléletesen bizonyítják, hogy a változás lényege egyfelől annak fölismerése, hogy a múzeumi bemutatás kanonikus rendjében korábban megnyilatkozó „világrend” válságba került, és így világossá válik az a tény, hogy a használt rendezési kategóriák valójában maguk is korhoz kötött, társadalomtudományos és politikátörténeti konstrukciók. A mai sajtós, „posthistoire” világállapotban

pedig, amikor az állam egyre kevésbé ad ideológus-politikai megrendelést a múzeumnak (és így persze erőteljesen csökkenti a pénzügyi támogatást is!), csak az az intézmény marad életképes, amely a kanonikus osztályozás vitathatalansága helyett vállalja a kulturális cselekvést, a vitát, a párbeszédet. A múzeum nem „kulturális templom” többé, hanem – miközben sértetlenül meg kell őriznie a tárgyi-szellemi örökséget őrző, védő, kutató funkcióját – immár csupán a kulturális piac egyik szereplője a figyelemért folytatott versenyben. És ha nem akar peremre szorulni, akkor a szigorúbb, tanító attitűd helyett – közművelődési funkciója jobb ellátása érdekében is – szórakoztatóbb kiállításokat kell csinálnia, ahol inkább az esemény lesz a fontos, mint a tudás átadása, inkább az élményszerzés, mint a tanulás, inkább a látvány megkonstruálása, mint az információ szolgáltatása. Persze mindezt a múzeum akkor csinálja jól, ha „gyűjteménycentrikusan” teszi, kihasználva a többi szórakoztatóipari, ismeretterjesztő intézménnyel szembeni specialitását: a kezelésében lévő gyűjtemény értékeit, érdekességeit. Olyan időszaki kiállításokat kell létrehoznia, amelyek megfelelnek a modern látványéhségnek, ám ugyanakkor a gyűjtemény értékei felé irányítják a látogatók érdeklődését. A fő kérdés nyilván az egyensúly megtalálása – miközben az új szempontok szerint összeállított tárlat a szakmuzeológusnak is segít másként látni az általa kezelt és kutatótt gyűjteményt.

Innen nézve a problémákat, őszinte elismerés illeti a Petőfi Irodalmi Múzeumot, hogy vállalta és megvalósította a Reviczky-rajongó szakemberek kiállítási javaslatát. Ez a tárlat – véleményem szerint – éppen a fenti új kihívásokra adott első jó hazai válaszok egyike. Az első terem eredeti ötletével, *semiosphore*-jellegével stb. annyira eltér a hagyományos, statikus, megszokott életút-kiállításoktól, hogy akadt olyan barátom, aki első látogatásakor – nyilván a hagyományos múzeumi kánon öntudatlan nyomása alatt – félreértette a látványt, és kritikaként vetette fel, hogy hát szegény Reviczkynek nem is volt ilyen dolgozószobája! (A második szori vizit során azután annál inkább élvezte az ötleteket!) A tájékoztató feliratokon magas szakmai színvonalon jelenik meg a Reviczky-életút, főleglívve a legellentmondásosabb mozzanatok is, legyen az a törvénytelen származás pszichés és társadalmi hatása vagy az utol-

só szerelem, Jászai Mari, a nagy díva kicsinyes emberi árulása a tuberkulotikus beteggel szemben. A tárlat rendezői szemmel láthatóan nem féltek attól a perspektívától, amit György Péter szellemes sarkítással úgy fogalmazott meg, hogy a modern múzeum legizgalmasabb helyszínein akár a közös tanácstalanság együttes élményének átélése is lehetővé válik.

A Reviczky-kiállítás sikere fontos jelzés lehet a Petőfi Irodalmi Múzeumnak saját jövője szempontjából is. Bár a magyar történelem és kultúra sajátos vonásai folytán a költők, írók kitüntetett szerepet játszanak a nemzeti emlékezetben, a tárgyi emlékeiket őrző intézmény mégsem kapott soha akkora elismerést és anyagi biztonságot az államhatalomtól, mint a nemzeti könyvtár, a nemzeti múzeum vagy a nemzeti levéltár. Talán ennek is szerepe volt abban, hogy a szélesebb közönség felé való nyitásban, a kortárs irodalmi-kulturális törekvésekkel való együttműködésben mindig is élen járt a Károlyi-palotában működő szakmai közönség. A Reviczky-tárlattal megkezdett út folytatására azonban sajátos, mondhatni belső, gyűjteményszerkezeti okok is erősen ösztönözhetik az intézményt. Az irodalmi múzeumban ugyanis kevés az olyan tárgy, amely már eleve műalkotás, tehát esztétikai önértékénél fogva is képes élményhez juttatni a látogatót. A gyűjtemény jelentős része relikvia – napjainkban azonban a nemzeti érzélemlátás vallásos jellegű áhitata már nem elég erős ahhoz, hogy a „történt velem valami” katartikus érzését pusztán maga a tárgy kiváltsa. Csupán nagyobb összefüggésekbe, tágabb témakörökbe helyezve nyílhat erre lehetőség, amikor valamilyen téma bemutatása a cél, és annak ábrázolása érdekében érvényesül tárgy, dokumentáció és szemléltetés látványos egysége. Voltak már persze korábban is ilyen komplex tárlatok a múzeumban – különösen emlékezetes példa erre a pár éve bemutatott PÁRIZS NEM ERESZT EL című kiállítás, E. Csorba Csilla remek munkája, amely a XX. századi magyar írók Párizs-élményéről mesélt hasonló erudícióval. A Reviczky-szobák sikere, reméljük, újabb ösztönzést ad ennek a kiállításpolitikai irányynak a folytatására.

Régi recenzensi fogás, hogy kritizálni is kell ahhoz, hogy a dicséret kellően hiteles legyen. Egyetlen komolyabb problémakörrel érzem úgy, hogy részletesebb reflexiót érdemelt volna: ez az antiszemita demagógia hatásának megjelenése Reviczky néhány írásában. Termé-

szetesen kézenfekvő megoldás lenne ezt valamiképpen kapcsolatba hozni személyiségének alapvető labilitásával, a származási problémákból is fakadó bizonytalan identitással, a mindennapi élet elemi rendezettségének és biztonságának hiányával. Kíváncsi lettem volna arra, hogy a Reviczky-életmű jelenlegi legjobb ismerője hogyan látja ezt a kérdést, illetve még inkább arra, milyen formában tudta volna véleményét belevetíteni a „vitatkozó múzeum” tárgyi-installációs világába. Persze ehhez hely is kell, mert kellő méretű tér nélkül nincs rendes kiállítás – és itt két kis szobában kellett csodát csinálni.

Még valamit hadd említsek meg: a „politika színtere” tárgycsoportnál két felirat korrigálandó. Deák budapesti szobrán valójában nem egy, hanem két kisfiú alakja jeleníti meg a kiegyezést (az egyik Ausztria, a másik Magyarország címerére támaszkodik), a magyar királynak pedig – Ferenc Józsefnek is! – a koronázási ceremónia kardvágásos jelenetében nem a Birodalom, hanem kifejezetten Magyarország megvédésére kellett fogadalmat tennie. De e kifogások mérete is jelzi, hogy a tárlat történetési szempontból rendben van.

A Reviczky-kiállítás azt adja, amiért múzeumba menni érdemes. Ahogy a tárgyak és installációk különös világában elmerülve a látogató megérti, mit is lát, bekövetkezik a „múzeumi pillanat”: megindul önmagával folytatott párbeszéde.

Csorba László

HÉT MEGJEGYZÉS KUNDERA HÉT FÁTYLÁHOZ*

Milan Kundera most megjelent esszékötete ugyan függönyről, sőt letépett függönyről beszél, de metaforájának igazi értelme szerint tulajdonképpen fátyolról szól: arról, ami oly rejtelmesen elfedi és megvilágítja a regény végső szabálytalanságának csodáját. Szerinte ugyanis az igazi regény – amiből oly kevés akad, hogy

* Megjegyzését Bíró Yvette a könyv eredeti, francia nyelvű szövegéről írta. Kundera esszékötete azóta magyarul is megjelent. (A FÜGGÖNY. Fordította Réz Pál. Európa, 2005.)

alig több mint tucatnyi a visszatérő példák száma: Rabelais-tól Kalkáig, Fieldingtól Brochig – elsősorban attól varázslatos és mindent átfogó, hogy szüntelenül áthágja a meseszövé *rendjét*, hogy mohón, türelmetlenül és játékosan magába zárja mindazt, amit a világ éppen kínál: véletlent és természeti ajándékot, emberi következtelenséget és jellemnagságot, humor és jóvátehetetlen veszteséget. A regény, véli, a legteljesebb egész, amit az emberi elme létrehozhat, ezért nem lehet betelni vele.

A könyv hét fejezetre tagolódik, mint a szerző több munkája is, kiegészítve, újrafogalmazva eredendő obszesszióit. Hiszen ez nem első könyve, melyben a regény kivételes tehetségét boncolgatja: magyarul is megjelent már két ilyen tárgyú kötete (ELÁRULT TESTAMENTUMOK, A REGÉNY MŰVÉSZETE). Mindkettőben egyszerre „belülről” is, az alkotó író élményétől ihletetten, és kívülről is, vonzóan rendhagyó elméleti közelítésben vizsgálja a nagy regény „szépseges” szabadságát. Valójában a regény „bölcességéről” beszél, a furfangos utazásról „*korokon, földrészekén át*”. Mert a szinte regényszerűen tárgyalt (persze nem is hét, inkább tízszere hét!) rövid esszében az uralkodó gondolat: az „egzisztenciális rejtély” megvilágítása, mely számára is, mint óriás művész elődje, Klee számára, talán leginkább a zenével rokonítható: a polifóniával, a látszólag instabil kompozícióval, az idő „*elágazásaival*”, ahogy Klee szavaival „*az emlékek szőnyegének*” helyet ad. Kundera viszont a fény sugárzásának nevezi, „*amely az emberi létezés körül... azokra a váratlan lehetőségekre (villant) ... amelyek egyébként láthatatlanok és ismeretlenek maradnak*”.

Írásom nem a könyv bírálatára vállalkozik: margójegyzetek Kundera gondolatfutamaihoz olvasása nyomán.

1. Regény a világ

Félreértés ne essék, nem arról van szó, hogy az élet „kész regény”, ahogy a közhely mondani szereti, hanem hogy a regény nem kevesebb, mint az egész befogadható-befogadhatatlan emberi tapasztalat: a fizikai tárgyaktól az emlékekig, a környezet meghatározott légkörétől az álomig, az érzelmektől a futó gondolatig és így tovább. Nézete vagy inkább eltökélt meggyőződése szerint „*semmi, ami emberi (vagy talán embertelen?) nem lehet idegen tőle*”: a jó regény nemcsak zsúfolt, hanem kötelezően

heterogén, aránytalan és boldogítóan kiszámíthatatlan: szeszélyében csak maga a szüntelenül változó természet osztozik, kihívásra készen.

A regény anyaga végtelen és időtlen: egyetlen óriási hordalék, amelyben a legizgalmasabb éppen az, hogyan találkoznak, párosulnak benne „idegen” elemek, összeférhetetlenek vélt tények, valóságtöredékek és megdöbbentő reakciók. Tér- és időhatárai szédületesen nyitottak. Kompozíciója alkalmanként magát teremti. Csakugyan: mintha mindig *ex nihilo* alkotna. Becsvágya és sikere nem kevesebb, mint a mindenség. Az egész világ.

Minden regényhős kalandor, mint Don Quijote, K. úr és Emma Bovary, nem beszélve a végzetes sorsú Anna Karenináról, akit a legtávolibb, oda nem illő asszociáció vezet minden megfontolás nélkül a halált hozó kerek alá, mintha csak a vízbe ugrana „*fejét vállai közé szorítva, kezét előrenyújtva esik a vagon alá*” – idézi az enigmatikusan „súlytalan” mondatot. A kalandor láthatatlan erőknél engedelmeskedik, és sorsával a lét végső kérdéseit vetíti szemünk elé. „*Mi az egyén identitása? mi az igazság? mi a szerelem?*”

A Bloomok, Miskinek is éppen „ártatlanságukban” és „tudatlanságukban” jelentőségteliek. (Kafka-tanulmányában hozta először össze Kundera e két fogalmat.) Szétszórtságuk, kapkodásuk, hirtelen agyafúrtságuk és tehetetlenségük a leglefegyverzőbb. Csak mennek, mennek, megállíthatatlanul, a maguk sorsa felé, kitérőkön és esetlegességeken keresztül, amelyeket valamely ismeretlen hatalom szabályoz. Kundera bűvöletesnek tartja ezt a tudatlanságot, mely valójában kiszolgáltatottságnak tűnhet, noha rengeteg személyes impulzus, láz és kifáradás mozgatja. De szerinte éppen ez ad hitelt a cselekedetek igazságának. A nagy külső-belső utazások nem egy rugóra járnak.

2. A végtelen jelen

Mert éppen a jelen legbátrabb kitágítása, háttérainak zavartalan áttörése nyújtja a gazdagságot. A „minden”, ami az elbeszélésbe belefér, a váratlan sokaság, amit bekebelez, mindig éppen *most* történik. A kielégíthetetlen hős ad értelmet neki, éppen azon a sajátos és legegyszerűbb módon, ahogy felszívja energiáit, ahogy elháríthatatlan metabolizmusban közlekedik a körötte zajló világgal. Így a történelem „*tout*

court” (mint mondja), a dolgok történelme mindig velünk van, jelen van, mert a hős tekintete ad súlyt és jelentőséget neki. Innen hihetetlen tömörsége, többrétegű, állandóan mozgásban lévő dinamikája.

Tristram Shandy és Tom Jones, Fabrizio del Dongo, de akár Ferdydurke, halmozott életet élnek, telhetetlenségük a fiatalok rebbenékenysége, amellyel minden rezzenésre heves, élénk rezzenéssel válaszolnak. Ciorant idézi: „*A fiatalok vallják az intolerancia doktrínáit, és gyakorlatba teszik át őket; nekik van szükségük erre: kiabálásra, tumultusra, barbárságra...*” Mert nem csak az életet, magukat sem ismerik. És amilyen banális evidencia ez, annál kevésbé átlátható. Hiszen az élet és az egész kör valósága a függöny mögött rejtőzik. És „*Az élet igazi arca, az élet prózája csak jelen időben létezik*” – teszi hozzá Kundera; annak kell helyet adni minden történet leírásában.

3. Emberi dolgok

A dolgok, tárgyak ugyanis, amelyek regényhőseinket körülveszik, nem közömbösek. Ha lát-szólag titoktartók is, és nem árulják el azonnal, hogy holtnak tűnő formáik mit zárnak magukba, fontos lenyomatok, emberi történéseket hordoznak. Igen, a tárgyak, „*nyugvópontjai elsikló életünknek...*” – Kosztolányi szép szavaival. „*Mindegyiken ott a kezünk nyoma... a fa, a kő, a víz, a pohár, a szék és ruha, minden tárgy, amivel egyszer vonatkozásban álltunk vagy állani fogunk, csöndesen viseli magán életünket... s ha bámuljuk őket, magunkat látjuk bennük... Csak fel kell törni kérges héjukat, és megtaláljuk bennük a fogalmakat, mint dióban a gazdag és zsíros belet.*” (RILKÉ-RÖL, 1909.)

A regénybeli dolgok, akár az életbeliek – noha ott nem tudhatjuk mindig „*feltörni a kérget*” –, nagy lerakatok, raktárak, amelyek bár-mikor kinyithatnak, és komoly következménnyel járhatnak, kalamajkát okozhatnak. Éppen ez feszültségokozó funkciójuk. Kafka Karl Rossmanjának elfeledett esernyője egész bonyodalmas helyzet-sorozatot provokál; Flaubert Frédericje az EDUCATION SENTIMENTALE-ban, a tükör előtt, amint elégedetten bámulja magát, nem egyszerűen tulajdon szerelme lelkesültségét élvezi, hanem a maga vonzó kivételenségét az adott pillanatban; Gombrowicz mindennél aprólékosabb PORNOGRÁFIA-jában a földön kúszó féreg mintegy mellékes eltiprása

a fiú és a lány által együttesen egy egész szövevényes kapcsolatmanipuláció kezdete.

A dolgok tehát mindig *emberi* dolgok, és éppen a kettő (hős és élettelen tárgy) közötti prózai aránytalanság a megvilágító, az ironikusan mélyre utaló. Ez a függöny vagy fátyol mögött húzódo „mellékes” az a szándékosan banális, amit Kundera Cervantes óta olyan elhanyagolhatatlannak minősít.

4. A humor nedűje

Mert éppen ez a kettősség, illetve többeleműség ajándékoz meg a komikum finom „humorális” eleganciájával. Ez óv meg minden érdeességtől vagy csikorgástól, amint jótékonyan megolajozza a gépezetet. Azonosulunk, de cseppet kívülről is van jogunk látni. Valójában hirtelen nagyobb egészben érezhetjük magunkat, tágabb perspektívában, túl a szereplők egyetlen belső, tudatos világán. Ez pedig éppen a „kisszerű”, pontos részletnek köszönhető, az egyszerű, de elkerülhetetlen kilépésnek, amellyel az érzelmi analízis homályosabb labirintusa helyett (illetve mellett) a triviális dolgok derűje ismerőssé, köznapian átélhetővé teszi az élmények elevenségét. Hiába, külvilágban élünk, és minél inkább tudomásul vesszük zavaró, olykor erőszakos bebeszólását az eseményekbe, annál otthonosabb és igazabb a történet. Kalandoraink kalandoznak, útjuk föl és lefelé, jobbra és balra vezet, nem egyszerűen a bölcs szerző zsarnok tervét követve. Így találja meg a jó regény üdvözítő szabadságát: a szerző nem kevés emlékeztetőt idéz érvényességére.

Am Kundera továbbmegy. Musil példáját idézve, az összetettség és közvettség erejét ezen túl is nagy elismeréssel nyugtazza. A TULAJDONSÁGOK NÉLKÜLI EMBER hőseinek éjszakai kínját, naponta ismétlődő küzdelmét a házastársi lét prózai terhével, lenyűgöző reakciójával, tévedhetetlen és saját jövőjére utaló olvasatával méltatja. Az író, „*nem ítél* – mondja –, *nem hirdet igazságokat; faggat; csodálkozik, vizsgálódik; formája a legváltozatosabb: metaforikus, ironikus, hipotetikus, hiperbolikus, aforisztikus, fura, provokatív, fantáziadús; és főleg sosem hagyja el a figurák életének mágikus körét; hősei élete táplálja és igazolja* (a leírást)”. Másként szólva, a műben rejlt gondolat nem egyetlen szöcsövény keresztül érvényesül, hanem a tekintet ezernyi prizmáján át. Hangváltások és vibrálások közepette.

5. Folytonos megszakítottság

A folytonosság paradoxona ugyanis, hogy nem lineáris folyam. Kanyargások, elágazások, ismétlések és főleg előre nem látható akadályok tornyosulnak útjában. Minden megszakítás (kötelező elvágás, váltás, oldódás és szünet) éppen a telítettség ismérve és próbája. Kundera lelkesen hirdeti ezt az igazságot, és személyes példái, anekdotái keresztül is igazolja: a mesélés, éppen úgy, mint a gondolkodás processzusa, csak a működésben lévő ember, annak lüktető elméje, érzékletei és érzelmei által halad. Barangolások és kitörések sora által, amelyek mindig a legsajátosabb és egyetlen konfigurációt hozzák létre.

Anna Karenina Dollyhoz indul, hogy dült-ságában elmondjon neki mindent. De útközben, a hintóban annyi minden történik benne, hogy dolgvégezetlenül tér vissza. Ám kívül is egy csomó jelentéktelen megfigyelés tartja fogva: egy kéregető, majd a csúnya asszony látvány, egy másik csúf, piszkos férfi, az ellenzenyes, ostobán fecsegő útitárs pár stb. Elég-e ez ahhoz, hogy valaki, ha sértett és csalódott is, öngyilkos legyen? Tolsztoj nagysága, hogy a visszavonhatatlan tett mindezek az efemer incidenseken keresztül lesz a legmélyebben indokolt: csak ezeken keresztül érthető meg a tett „irracionális” végzetessége. Mert a halálba menekülés sosem racionális. Motivációi más forrásokból származnak.

Ráadásul van a folytonosságnak valamely tágabb értelme is: a történeti alakulás, hatások és ellenhatások termékeny talaján. Kundera ennek is figyelmet szentel. Valóságos „családot” teremt a rokon lelkek találkozása érdekében, ahol Rabelais García Márquezzel, Fuentes és Faulkner persze Cervantesszel kerülhet össze. Így Salman Rushdie és Joyce, sőt Fellini is barátkozhat Diderot-val, Dosztojevszkijjal, ha a szabadság éppen megkívánja. Kundera nyitott és nagylelkű gyűjtögető a maga vándorai iránti rajongásában: tételei és hitei kedvéért megteremti ezeket a nagycsaládi rokonságokat, messzi korokat és országhatárokat áthidalva élvezi együttesüket. A valóság szakadékait átugorva így foghatnak kezét ama bizonyos Parnasszuson.

6. Töredékek összefüggő egésze

Az igazi folyam, akár sebesen sodró, akár lassan áramló, nem egyetlen anyagból vagy tiszta rajzú mederből való. Töredékek sorjáznak

benne, köveken, buckákon fennakadva, öntörvényű örvényeknek helyet adva, romokat és gallyakat, sőt limlomot ragadva magával. Milyen váratlan öröm együtt haladni vele! Kíváncsian és olykor lankadtan.

„*Humyt szemmel bérceken futunk* – írja Babits –, *és mindig csodára vár a szívéink...*” Kundera, gondolom, szívesen csatlakozna ehhez a távoli valomáshoz. Hiszen kedvenc regényeiben ezt az állapotot ünnepli.

A töredék dicsérete persze a modern művészet hírhedt ars poeticája lett. De komolyabban belegondolva, van-e modernebb szerző, mint Rabelais vagy Sterne, amint oly pontosan előlegezik Balzacot és Proustot? Úgy látszik, van a szabadságnak valamely titokzatos rendje, mely szabályokon és okos elrendezéseken túl diktál. Csak aki erre a hangra mer figyelni, az lesz emlékezetes és maradandó.

A tanulság? Szinte frivolan hangzik a maga egyszerű paradoxonával: nincs nagy összefüggés a sokfelé futó, sokfelől betévedő összefüggéstelen darabkák szakadatlan érzékeltetése nélkül. Csak így jön létre látványos, lélegzetvisszafojtásra kényszerítő előadás, amelynek bármikor rabjai lehetünk. Éppen mert a mutatvány kimenetele ismeretlen, és kétségek közötti izgalomban kell várni minden következő percre, hogy kiérdemeljük valamely választ – minden töredék azért „teljes”, mert nem csak önmagáról szól.

7. A nagyvilág tartománya

Persze ugyanahhoz a planétához tartozunk, akár Prágában vagy Bécsben, Párizsban vagy a messzi Amerikában születünk. És a nagyvilág és a kisvilág között mégis érzékelhető a különbség. Lehet, hogy a provinciák többletenergíát hordoznak, mert bizony élesebben, erőteljesebben kell szólniuk, hogy meghallgattassanak? Hašek és Gombrowicz, de mondhatnám, hogy Krúdy és Mándy, Nádas és Bodor Ádám talán nagyobb „inveztfícióval” dolgozik ahhoz, hogy a maguk sűrű és látomásos önállóságát megtegyék. A kérdés ezúttal nem az, hogy gyakorlatilag eljutnak-e oda, ahova illenének, hanem hogy műveik úgynevezett egyetemessége eléggé átható-e ahhoz, hogy másutt is annyira beszédek legyenek, mint a „központban”, az Európa szívében élők meséi.

És itt érdemes kiegészíteni a gondolatsort a nyelv kérdésével. A kis népek nyelve, ha mégoly gazdag is, és konkrétságában sokszor szín-

te bámulatos a bősége, a színérzékenysége, mégis fordításra szorul, és tudjuk, sajnos nagyon is tudjuk, hogy a másolat sosem azonos az eredetivel. Kundera ugyan büszkén és diadallal már franciául ír (és esszét könnyedebben, mint regényt), de nem tudhatjuk, hogy mennyivel több ízt tartalmazna az anyanyelvi kifejezés. Oly korban élünk, amikor pontosan ismerjük a fordítások ezernyi problémáját, a veszteséget, az egyszerűsítést, a ritmus hajlékonyságának fájdalmas hiányát. Az anyanyelv mint a gesztusok beszéde a legfinomabb mozdulatokat közvetíti, olyan, mint a tánc ismételtetlen koreográfiája. Persze a francia változat lehet elegáns, az angol logikusan és fölényesen precíz, a német türelmesen mélyreható, de a fűszer, könyörgők, a fűszer számtalan árnyalata, az adagolás, a zene és inflekcio egyetlensége, a rendhagyó merészség bája hová lesz?

Visszatérve Kundera függönyéhez, melynek átszakításában látja a felszabadító erőt, megkockáztatnám a kérdést: nem inkább fordítva működik-e az elv? Nem éppen Cervantes „kóbor lovagja” volt az első, aki a legendák szötte mágikus lepel helyébe egy másikat állított, színes, ezerarcú, tragikomikus fátylat, melynek mintázatában minden emberi szertelenség, végtel és prózai ügyetlenség egyként ott ragyoghat?

A regény nem egyszerűen a tág realitás, hanem *mű*, szívvel és lélekkel, képzelettel és fejjel formált *alkotás*. Mert hogy egy másik Kundera-okosságot idézzek: „*A regény nem a valóságot vizsgálja, hanem a létezését. És az egzisztencia nem az, ami történt, az egzisztencia a lehetőség terepe, mindaz, ami az ember lehet, mindaz, amire képes.*”

Bíró Yvette

SOMLYÓ GYÖRGY

1920–2006

Úgy lett költő, mondta magáról Somlyó György, „ahogy régebben a kézműves fia magától értetődően ült bele apja műhelyébe”. Szóval: apai örökség, rendelt sors, de szakma is. Jó helyre született, apja, a nagyszerű költő, Somlyó Zoltán, Kosztolányi, Karinthy barátja. Már-már festői szegénységben, bohémiában élt. Fia költővé nevelődését csak mint vonzó, szenvedélyesen, rajongva csodált távoli minta segítette. Testi valójában csak néha-néha bukkant fel, jelent meg Balatonbogláron, a bádogos és vízvezeték-szerelő nagyapa házában nevelkedő fiúnak. De alighanem neki köszönhető, hogy a pesti diák Somlyó György belekerült az élő irodalomba. Barátai lettek, készülődő költők, írók. S egy karnyújtásnyira ott van a *Nyugat* nagy nemzedéke. Az öröklött szakmát meg kellett tanulni. Senki sem vezette a kezét, neki magának kellett kikísérleteznie s végül mesterfokon elsajátítania az áhított mesterséget. Első példaképe Babits Mihály volt, pályakezdő versei leginkább az ő ízléséhez igazodnak, választékos nyelven ír, szereti a hatásos rendezést, az emelkedett dikciót, a ritka szavakat, régies szórendeket s egyáltalán: a szépet. De lesz aztán két új választott mestere, akik másfelé vezetik: Szabó Lőrinc (neki ajánlotta első verskötetét) és József Attila. Hanem ha később gorombább, hasadozottabb, disszonásabb lett is költészete, minduntalan kihallani belőle azt a hajdani zengő hangot. A nagy nemzedéktől tanulta, hozzáadva a magáét, a korra, emberre érzékeny figyelmet, komor, egyelőre még elvont világszemléletét. A *KOR ELLEN*, ez a címe első kötetének. De mennyire benne volt ebben az *ellenben* a maga sorsa, helyzete! A történelem igazolta balsejtelmeit: egyre szorongatóbb veszélyek fenyegették. Kítűnő kisregényben írta meg, hogy nyúlt bele szinte bizonyos tragédiába futó sorsába, Raoul Wallenberg személyében, a gondviselés, a váratlan csoda. Szólt majd aztán, néhány év múlva, a háború után, a kor *mellett* is. Úgy hihette, korábbi meggyőződése, sorsa szükséges folytatásaként. Ráadásul nem akármilyen költők, Éluard, Aragon, Neruda kínálták a példát az agitatív lírára. Idő kellett hozzá, hogy kijózanodjon, hogy az ötvenes évek második felében, még inkább majd a hatvanas években visszatárljon addigra sok tapasztalattal gazdagodott régi önmagához. Költőtermészetéhez kezdettől fogva hozzátartozott az állandó változás. Szívesen-eltökélten alakította, cserélte versei anyagát, nyelvét, formáit, váltogatta a különféle előadásmódokat, költői szemléletét. Örökös készenlétben élt, tágította, sokfelé kinyitotta műve határait, meg sem kísértette az elkényelmesedés. Érthetjük ezt a természetnyelvi izgalmat úgy is, ahogy ő: „...*a folytonos változási kényszer mögött leginkább, azt hiszem, az identitás modern drámája működik*”. Vagyis: legigazibb önmaga fáradhatatlan keresése. A versről, a versformálásról való elképzelése s vele költői módszerre, megtartva szembeszökő alaptónusát, olykor ilyen vagy olyan külső készletésre, szívesen, tudatosan fogadott hatásokra is, szüntelenül módosult, gyakran fordult, akár meghökkentő hajtűkanyarokkal is, más irányba. Mindvégig természetes életformája volt a megújulás. Mondhatni, kamaszkorától együtt lélegzett a világirodalommal, érzékenyen, szenvedélyesen élte nemcsak a múltját, hanem forrongó, eleven jelenét is. Hasznára fordította az idegen költőkkel való találko-

zásait. Sokfelé forduló izgalmas esszéi csakúgy tanúsítják, mi minden vonta magára éber figyelmét, mint óriási fordítói életműve.

Szerette a megformált, véglegesnek, igeszerűnek ható gondolatot, de tudta ingatagságát is. Úgy látta, hogy minden vélt igazság mindig kiegészítésre, helyesbítésre szorul. A hatvanas évektől írott versei nemegyszer esszéhez, már-már filozófiai traktátushoz hasonlítanak, a szillogisztikus, dialektikus okoskodásból csinálnak költészetet. Elhitetik az olvasóval, hogy bekerítenek valamit, ami természete szerint bekeríthetetlen, legfeljebb körülírható. Ezt sugallják formái: a szabad verssel szonett, a szigorúan kötöttel látszólag kötetlen próza váltakozik. Ezt mondatszerkezetei is: a hosszú, hibátlan periódusokra töredékes, sokféle lehető kiegészítést kínáló mondatroncsok következnek. Lírája mögött nem akármilyen becsvágy dolgozott: az ember minden perce foglalata valamilyen teljességnek, azt kell megostromolni, végére járni minden elemének. De a megismerés, ha ilyen mértéktelen igény hevíti, kilátástalan. Íme, egy minden ízében modern agnosztikus, aki versei tanúsága szerint nem attól szenved, hogy a valóság nagyobb tartományai megismerhetetlenek, hanem attól, hogy a világegyetem egy kis szilánkjá is egy teljes, feltérképezhetetlen világegyetem. Megismerhetetlenek vagyunk mi magunk is, vélt énünkbe annyi minden zsúfolódik, körvonalaít annyi minden rajzolja át meg át, hogy magunk sem tudjuk, kik-mik vagyunk. Ez az ismeretelméleti vereségtudat a hetvenes évektől kezdve erősödött fel lírájában, s bár kétségtelen, hogy az újabb kori filozófiai, esztétikai elméletek is errefelé tereltek, Somlyó György, úgy érezzük, a maga hajlamai szerint jutott el ide. Egyre jobban foglalkoztatta a személyiség és a vers viszonya. Amiképpen éntünk különféle elemek állandóan változó konstellációja, a vers sem átláthatóan egyenmű, nem egyetlen élményt, hanem valami egészet kellene közvetítenie. De mert ez lehetetlen, azt kell megírni, hogy miért lehetetlen. Így lesz a Somlyó-vers vers a versről, a megírhatatlan vers *praeje*, lírai műhelytanulmány.

Úgy tudta, énje igazából az, *ami túl van rajta*, és ilyen a vers is. Nemegyszer éppen az a lényege, ami nem fér bele, amit nem is lehet elmondani.

Mindebből az következik, hogy Somlyó György gondolkodó költő volt, szüntelen lázas szellemi izgalomban élt, s hihetetlenül változatos formavilágát azért hozta létre, hogy alkalmas fészket teremtsen mindenre fogékony, kalandos szellemének. De eljátszhatunk azzal a gondolattal is, hogy mindaz, amit gondolatvilág és forma viszonyáról elmondtam, akár fordítva is elképzelhető. Lehet, hogy a költőnek arra kellett ez a lenyűgöző bölcséleti-elméleti anyag, hogy megcsinálja ezt a tágas, sokalakú lírát. Hogy kipróbálja a versírás különféle technikáit, a különféle formák teherbírását, hogy kedvére eljátsszon nemcsak a megformálás lehetőségeivel, hanem a tipográfiai fogásokkal, a szavak közé iktatott hézagokkal, a szokásostól elütő központozással. Mintha mindenben kedves Rimbaud-ja parancsát követte volna: „*Legyünk mindenestül modernek.*” Ha az ember érett, már zavartalanul szóló életművét forgatja, ezt a szándékot érezheti benne. S ha akadáhat is olvasója, aki ebben-abbán nem tudja vagy csak vonakodva tudja követni, legalább elgondolkozhat rajta, merrefelé tart a tegnapi vagy a mai költészet. Most, hogy meghalt, erről is kevesebbet fogunk tudni.

Lator László

SIRATNI LEHET MÁR, MÉLTATNI MÉG NEM

1

Május 8-án, hétfőn, kora hajnalban halt meg.

Emelt fővel, halkan és szelíden haladt át az utolsó hónapok poklán, bátran, nyugodtan és okosan. Csak néha tört fel benne a tehetetlen düh az egyre tehetetlenebbé váló test kínjai ellen vagy inkább miatt. *Fáj*, mondta ilyenkor halkan, kezével nagy kört rajzolt a levegőbe, s ez az egész testére vonatkozott. De nem merült el ebben. Jobban marta őt, hogy nem utazhat el újra Rómába, ahol a hetekben jelenik meg egyik legfontosabb könyve, a *MESÉK A MESE ELLEN* olasz kiadása, vagy hogy a Vas Istvánnal közösen fordított Kavafisz-kötet, amelyet a Kalligram ad ki az idei könyvhétre, talán már nélküle lát napvilágot. *Ez a görög a XX. század legnagyobb költője volt. Talán*, fűzte hozzá, mert kétkedővé tette a tudás, s nemigen hitt a kinyilatkoztatásokban és az apodiktikus ítéletekben.

Utolsó versét (SZONETT) a májusi *Holmi* közölte, utolsó esszéjét (FORDÍTS? NE FORDÍTS?) az áprilisi *Új Forrás*. Hadd emeljem példázattá ezt a nyilvánvalóan véletlen, bár nem tanulság nélküli tény: az irodalmi decentralizáció és policentrizmus gondolatát vallotta, s az ösvények sokféleségére tanított.

Poeta natus volt, és poeta doctus, mint nagy elődei, Csokonai és Berzsenyi, akiket versben és tanulmányokban egyaránt megszólított, azért is, mert ők voltak azok a szintetizáló szerepet is betölteni akaró s tudó magyar költők, akiknek műveiben először jelentkezett az európai, sőt az Európán túli irodalom iránti érdeklődés. Ez az „érdeklődés” Somlyónál kamaszkora óta követhető *szenvedély*. És a szenvedély – akár hidegen izzott benne, akár magasra csaptak hullámai –, mint minden nagy művészi alkotás egyik előfeltétele, költészetformáló erővé vált a kezében. Alakváltozataiból, amelyek hiteles lenyomata összes verse, műfordítása, esszéi s méltatlanul visszhangtalan regényei is, egy költői sors összképe csap felénk, amelyből az olvasható ki: soha, a legnagyobb pokoljárások idején sem mozgott elesetten, önfeladón, idegenszerűen az úgynevezett valóságban. Uralta azt, ha néha irtózáttal fordult is el tőle, s bárhol járt, bármilyen látható vagy láthatatlannak tűnő tájon, szelleme s műveltsége otthonosan időzött ott, mielőtt továbblépett volna. Nem felfedezte, inkább felismerte ezt magában.

2

Nem követendő minta volt számára a világirodalom, hanem követendő mérték. A romolhatatlan lényeg kiemelése az egyetemes költészet óceánjából. Romolhatatlan, de nem változatlan. Az, ami a kivételesen sűrű pillanatokban egy-egy versben vagy csak egy-egy sorban *feltárul*, s ami mindig valami *új*. Jól ismerde Heideggert. Körülbástyázott irodalmi kánonok nem csitították el benne a szüntelen újat s újabbat kereső szenvedélyt. Emlékszem, a rátalálás szinte gyermeki öröme s izgalma nőtt nagyra benne arra a hírre, hogy barátja, Jacques Roubaud a XVI. századi francia költészet egyik teljesen elfeledett tárnáját tárta föl, amikor az Arsenale könyvtárban talált mintegy negyvenötezer szonettből egy ötszázharminc költeményből álló antológiát szerkesztett SOLEIL DU SOLEIL címen. S hogyan reagált

erre Somlyó? Azonnal lefordított belőle húsz-huszonöt verset, hogy bizonyítsa: ezeket a szokatlan hangvételi, ezoterikus, metafizikus verseket éppolyan, ha nem kiválóbb költők írták, mint a Pléiade költőcsoport tagjai, akik akkoriban a populárisabb kánont uralták. Így figyelmeztetett a kánontérképek folyamatos átgondolására és újrajazolásának szükségességére...

3

Egy kiváló irodalomtörténész, amikor felvettem neki egy megírandó Somlyó-monográfia tervét, azt találta mondani, hogy nehéz olyasvalakiről monográfiát írni, akinek *szinte teljes életműve fordítás*. (Somlyónak soha nem említettem, fájt volna neki.) Azon túl, hogy nyilvánvaló képtelenség velem, a költővel, az esszé- és regényíróval kapcsolatban ezt kijelenteni, vagyis munkásságát leginkább erre az egy területre szorítani, a kijelentés elgondolkodtató. Éppen a benne *mégis* megnyilvánuló többrétegű igazság okán, ugyanis: Somlyónál szinte megállapíthatatlan, hogy saját verssel vagy műfordítással kezdte-e el pályáját, annyira egybeolvad s egyenrangú nála a kettő. Ráadásul különösen jelentősek e tárgykörben írott elméleti munkái és esszéi. A fordítást nem csupán egyenrangú irodalmi műfajnak vallotta, hanem minden irodalom fő módszerének és szerkezeti elvének. Gyakran hivatkozott Borgesre, aki az eredeti szöveg egyik változatának tekintette a sok közül, vagy Deguy-re, aki szerint *minden – fordítás*. A saját vers alkotása is, mondta Somlyó, mindenekelőtt létrejötté folyamatában. És mert fordításkor változtatunk azon, amit fordítunk, s közben magunkon is változtatunk, nem alkotunk-e, s amit így létrehoztunk, nem valami eredeti-e, kérdezte kikezdetlenül logikával.

A magyar nyelv szinte mindenfajta költészet egyenrangú átültetésére alkalmas. Ebből a mára közhelyszerű tényből talán joggal következik, hogy fordításainkban elérhető (megközelíthető) a tartalmi s formai hűség ideális egysége. Erre Somlyó – szemben például Kosztolányival – eleinte kifejezetten törekedett, anélkül persze, hogy valaha is föladta volna költői egyéniségét. Talán túlságosan is sikeresen, amitől visszariadhatott, hiszen a hetvenes, nyolcvanas évektől kezdve egyre jobban érdekelte egy-egy versfordítás minél több változatának ki-munkálása, gyakran publikálása is, így jelezve minden véglegesnek tűnő megoldás tarthatatlanságát, azt, hogy minden mű a jelentések végtelen variációit tartalmazza, és minden olvasójának más és más mond egyazon időben és különböző korokban. Tehát többé-kevésbé egyenrangú variációk, egyetlen, teljes értékűnek tételezett változat helyett. S hogy visszakanyarodjunk oda, ahonnan kiindultunk, s érzékeltessük a gondolkozásmódjára oly jellemző spirálmozgást, AZ ÉLET ÁLOM című, most játszott Calderón-művel kapcsolatban azt találta mondani, hogy talán mégsem kellett volna a Jékely-fordítást félretenni... (Ugyanez volt a véleménye a PHAEDRA új fordításáról is. *Hogy mitől modernebb az enyémmél, azt nem tudom. Akkor meg minék, kérdezte.*) Egyébként nem tartotta magát hódító természetnek, inkább azt fordította szívesen – mint Radnóti vagy Vas István –, ami őt magát meghódította.

A műfordítást költészete ihlető forrásának is tekintette. Goethére hivatkozva mondta, hogy el kell jutnunk a lefordíthatatlanig, hogy túl kell menni magunkon, a másikig, és ott találni újra magunkra. Másrészt a magyar irodalom egyik létkérdésének tartotta a műfordítást, ami rokonítja őt a *Nyugat* utolsó éveinek

célkitűzésével. Azzal, amely az európai (leginkább angol és francia) irodalom minél teljesebb befogadásában látta a szellemi ellenállásnak s az értékek megőrzésének lehetséges formáját. Francia, spanyol, latin, görög, olasz, német, portugál műfordításkötetei révén ő is hozzájárult ahhoz, hogy a mesterségesen kialakított határvonalak ellenére nem sorvadtak el azok a szellemi szálak, amelyek a magyarságot évszázadokon át az európai kultúrához kötötték.

Hadd hívjam fel itt a figyelmet egy számára is alig megmagyarázható rejtélyre, spanyol fordításai eredetére. Soha nem tanulta a nyelvet. Nyelvtankönyvet sem vett a kezébe, csak szótárakat. És neki köszönhetjük Nerudát, Octavio Pazt, Asturiast, Albertit és másokat, akik közül többen, jóval később, Nobel-díjasok lettek. *Talán az ősök*, mondta egyszer, s a szép gyűrűre mutatott a kezén. *Apám is ezt hordta, állítólag a család valaha, egykor egy spanyol rabbitól kapta.*

4

Egyre erősebb bennem az érzés, hogy egy alig magyarázható delej, a vérséginél is erősebb kapcsolódás okán mindhalálíg ahhoz a nemzedékhez, az *elsőhöz* tartozott, bárhogyan alakult is később a sorsa. Az irodalmi modernség első nagy nemzedéke számára ő volt a fiú, Somlyó Zoltán fia, aki mind közt a legfiatalabb. Mert Devecseri Gábor, Karinthy Gábor, Karinthy Ferenc, Kosztolányi Ádám, Weöres Sándor is idősebbek voltak nála. Ő volt a legfiatalabb a *Nyugat* asztalánál a Dunakorzó Kávéházban, a *Szép Szó* keddenkénti szerkesztőségi estjein, a Tóth Árpád Társaságban Hajnal Anna lakásán, a Vajda János Társaság fellépésein, Szerb Antal SZÁZ VERS-ének fordítói között. S ő lett a leghamarabb árva mind között. Mielőtt első verse (POGÁNY ZSOLTÁROLÁS – JÓZSEF ATTILA EMLÉKÉRE) az *Újság* 1938. januári számában megjelent volna, már elvesztette Desiré „bácsit”, majd apját s nem-sokára József Attilát is. (Első kéziratát neki vitte Kosztolányi fiatalkori költészetéről, s mondatát, *verset az írjon, akinek verset írni könnyebb, mint bármi más csinálni a világon*, egy életem át hordozta.) Hamarosan megjelent a *Nyugat*-ban is, előbb egy megilletődöttnek igazán nem nevezhető recenzióval (ADY ANGOLUL), majd ARCOD című versével, amely épp huszadik születésnapján, 1940 novemberének végén került az utcára. Élete egyik legszebb ajándékának tartotta: megérkezett oda, ahová mindig is vágyott. Ugyanakkor, visszaemlékezve erre az időszakra, a József Attila szerkesztette *Szép Szót* tartotta a *Nyugat* egyetlen igazi riválisának, és „modernebbnek” is látta, ami igaz lehet, és egybevág azok megállapításaival, akik szerint a *Nyugat* modern volt a népnemzeti iskolához és akadémiához képest, de nem volt az sem a nemzetközi, sem a hazai avantgarde-hoz viszonyítva.

5

Két hónappal ezelőtt megírtad a 139. Talizmánt Tolsztojról – magadról –, és készültél a 140. szonettre. Egyetlen szó izgatott: hálózat. Ezt a szót megírni, mondtad többször.

Most visszatérel a létbe, az elemek hatalmas hálózatába. Siratni lehet már; méltatni még nem.

Tomaji Attila