

HOLMI

XVIII. évfolyam 12. szám

2006. december

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, Nádasdy Ádám, Rakovszky Zsuzsa.
Tördelőszerkesztő: Környei Anikó. A szöveget gondozta: Zsarnay Erzsébet

TARTALOM

- Kántor Péter*: Trója-variációk • 1587
Gergely Ágnes: Viharkabát • 1590
Térey János: Exodosz • 1591
Tóth Krisztina: Ünnepek • 1592
Gerhard vom Hofe: Isteni-emberi Amadeus (Balázs István fordítása) • 1594
Bán Zoltán András: Jéghideg és forró kezek – sosem parolázhatnak? • 1614
Alfred Brendel: Mozarttól (Életinterjú-részlet) (Nádori Lúdia fordítása) • 1628
Silke Leopold: „Constanze, második énem”. Levelekből kibontakozó szerelem (Nádori Lúdia fordítása) • 1633
Pallag Zoltán: Kunstammer • 1638
Fehér penész • 1638
Cserna-Szabó András: A kéesszürke tekintet • 1639
Bari Károly: Szeptemberi délután • 1646
Perneczky Géza: Emberré válás
1. Minimum • 1646
2. Maximum • 1648
Ahol a maximum volt a minimum (Domokos Mátyással beszélget Kelevéz Ágnes az Eötvös Collegiumról) • 1651
Somssich-Szőgyény Béla: A mesék országa • 1667
Csehly Zoltán: Mirissimus • 1684
A sybariticum • 1684
Beck Tamás: Gyónás helyett • 1685
Dorsalflexio • 1685

Tóth Csilla: Roger Fry • 1686
Roger Fry: Seurat • 1691
Vincent van Gogh (*Tóth Csilla fordításai*) • 1697

FIGYELŐ

Radics Viktória–Dunajcsik Mátyás: Két bírálat egy könyvről (Barnás Ferenc: A kilencedik) • 1704

Lőrinczy Huba: Homouision vagy homoiusion? („Mint gondolatjel, vízszintes a tested”
Tanulmányok József Attiláról) • 1710

Horkay Hörcher Ferenc: Akaratlan és észrevétlen (Hévízi Ottó: A megfontolás rítusai) • 1716

Hirsch Tibor: Régi idők ideje (Bíró Yvette: Időformák) • 1721

Somhegyi Zoltán: „Angyalfej, természetes nagyságban” (Walter Benjamin: A műkritika fogalma a német romantikában; Egyirányú utca. Berlini gyermekkor a századforduló táján) • 1726

Balogh Tamás (sz. 1965): Kékség (Geert Mak: Európa. Huszadik századi utazások) • 1728

László Zsuzsa: Kísérlet a táblakép helyének és idejének visszanyerésére (Sine loco et anno – Konok Tamás kiállítása) • 1731

Kovács András: Bence György halálára (1941–2006) • 1737

Nagy András: Litván György (1929–2006) • 1741

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 részvénytársaságok
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág
Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,
Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Bp. VIII., 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 2500, egy évre 5000 forint, külföldön 50, illetve 100 euró
Tördelte: Kardos Gábor. Nyomtatta az ADUPRINT Kft. Vezető: Tóth Béláné

A HOLMI honlapja: www.holmi.org

ISSN 0865-2864

Kántor Péter

TRÓJA-VARIÁCIÓK

*alatta a napnak, a csillagos égnek,
minden város közt, mit laknak a földi halandók,
szívem a szent Tróját mindig legtöbbre becsülte*

1. Borszinü tengeren

Sokat töprengtél rajta, hogy vajon
azt a görögöt, aki állítólag
mindnyájunk mintaképe, az ithakait
ha vizsgálodva nézed, a csodás
étvágyát, esztét, a célratörését,
mi lesz akkor veled? Mire viszed?
Lehet-e finnyáskodni? Szabad-e?

Tanulj tőle mégis, akármi áron?
A szélirányt becsüld, sose csepuöld?
Legyél hasznos, az majd hasznodra válik?
Csak vállalkozz tovább, s ne ásítozz,
ha mindig minden ismétli magát?
Minden ismétlésben van ismétелhetetlen!
Csak egyszer élünk – tudta a görög.

Egyszer. Csak egyszer élünk – hisz tudod.
Ülsz a hajóban, fogod a lapátot,
fenn a magasban madárraj evez.
Trója felé szállnak a madarak,
a történet fonala oda visz –
vagy letérsz róla, vagy Trója alá mész.
Úgy zihálsz, mintha máris ama ló hasában.

2. Trója

Hadd produkálja magát – ez a dolga!
Csak tessék!... De te nem dőlsz be neki!
Érdeklődve nézted a terepet.
Kezdted kiszótárazni, bebiflázni az arcát,
a hajlatait, a szögleteit –
sehogy se akart összeállni a sok kis részlet,
akár egy ismeretlen nyelvű bonyolult szöveg.

Vajon miről szólhat? – furdalt a kíváncsiság.
S ahogy az ismeretben haladva előre,
különös szeszélyeit ámulva striguláztad,
egyszer csak rádöbbsz: függsz ezektől,
mint medve az orrába fűzött aranyos karikától.
Hú, hogy összeráncolta a meglepetés a homlokodat!
Hogy dührohamot kapsz és tajtékzol időnként,
vagy hogy elkedvetlenedsz, sőt meg is rémülsz,
ez érthető volt. Na de a többi?
Leválni mind egy szálra a trón bagázst!
És mintha sose lett volna, elfelejteni Tróját!
De nem felejtetted el, épp ellenkezőleg.
Beleköltözött a szívedbe a dúvad vágyakozás,
és a vágyakozással egyszersmind a lassú halál is.
Fordultál volna vissza haza! De már
úgy jártál-keltél benne, mint birtokán a gazda,
ki szolgál is egyben, s jószág is: etetik-itatják.
Úgy jártál-keltél, görbén fölfele nézve,
ma gondjaid gondnoka, holnapután tücsök árnya,
egyszer kínba merülve, máskor szerelembe vegyülve,
hol csak bámulva a partról a víz szélén a kacsákat.
Ez hát Trója; ide igyekeztél fürge hajódon.
Arcát megfesti a hold, felolvad a déli verőben,
bevilágítja a szurokfényű szomorúság,
arca kiszögezve a fára, kiragasztva, kivetítve a falra,
letakarja az éj rászakadó nagy lobogója.

3. Gesztenye koppan

Ahogy szürkéből kékre vált az ég,
megrészegülsz az őszi napsugártól,
fecsegsz, elbűvöl minden semmiség,
vigyázz! vigyázz! – de nem vigyázol.
Gesztenye koppan, csattan, mint a csók,
miért, miért ne hinnél a szemednek?
Álmokat szövögetsz, te csodapók,
intesz az integető leveleknek.
Könnyen, gyanútlanul lebegsz az út porán át,
s egyszer csak hallod a füledben azt a szörnyű lármát.

Tűz van, omlik alá Priamosz meredek falu vára.

4. Trója vagy semmi

Trója vagy semmi! – mindenki így kezdte,
 legalábbis ezt mondogatták,
 amikor összegyűltek a hajók Trója alatt,
 és kezdetét vette az éber álmodozás.
 Aztán elfelejtették Tróját. Mi az a Trója?
 Elfelejtettek sorjában mindent,
 vagy majdnem mindent,
 aminek köze lehet Trójához.
 Üres blabla lett Trója,
 ahogy egymás nyakára hágtak a napok, az évek.
 Te is kifáradtál. Trója apránként, darabokban
 rágós hús volt, megfeküdte a gyomrod.
 Ittad a fröccsöket és ittad a nehéz vörösborokat rá,
 és a szemed vérelesen meredt a sötétbe.
 Valahol Trója fényei pislákolnak.

5. Trójáról nem esett szó

Amikor Trójából Spártába visszatértek,
 vissza haza, ő meg a férje,
 nem esett köztük szó Trójáról, soha többé.
 De az ágyban,
 ott lehetett nyögni, szabad volt.
 Szép volt Trója? – Igen.
 Jó volt Trója? – Igen.
 És még? Még kéne Trója? – Igen.
 Nincs és nem is lesz Trójának soha párja?
 De Trója levágva, megsütve a nyárson,
 Trója feldarabolva, üszök, hamu Trója.
 Igen. Igen. Igen.
 De Trójáról többé nem esett szó.

6. Trója, a szomszéd

Csak ide megyek a szomszédba – mondod,
 és eltelik kilenc év, eltelik sok,
 és nem jössz vissza többé, nem találunk,
 és nem találod te se magadat.

Elnyelte Trója – mondják majd a társak,
 így járnak – mondják –, akik nem vigyáznak,
 és bólogatnak és mennek tovább,
 csak ide a szomszédba, soha messzebb.

7. Mint délibáb ragyog

Ismered ezt a réges-régi drámát...
Bármerre indulsz, mindig Trója vár rád:
Mint délibáb ragyog a messzeségben,
vagy saját ablakodból integet feléd,
s hiába tiltakozol, hogy nem és nem,
s hiába, ha az istenek is vigyáznak,
mindenki odaadja végül mindenét –
akháj a trójainak, trójai az akhájnak.

Gergely Ágnes

VIHARKABÁT

Állnak a parton egyre.
Mondják, a yacht is lélek.
Egy tömbben áll a népség.
Nem megyek oda, félek.

Huszonkét éve eltűnt.
Ott lenn azóta várják.
A sarki szél kidobta
bíbor viharkabátját.

Tömör, akár a páncél.
A mélyén vert a szíve.
Bordája megfeszült, mint
a katedrális íve.

Ha térdeltünk, csak együtt.
Ha zuhantunk, csak csontra.
Madonna mia, mondta.
My Prince, mondtam zokogva.

Gyűlölöm ezt a testet.
Mosni, etetni, untig.
Kirurgus kése éri,
megérdemli, mert múlik.

Tudom, és ők is tudják.
A hit nem múlik mégse.
Hol van a herceg yachtja?
Hol van a szívverése?

Térey János

EXODOSZ

*„Kit befogadtam, mint a túlsúlyt a hajós,
Mint olyan árut, mely a lelkem szégyene.”
(Szophoklész)*

Korlátlan, mint aki aranyalmát szakít
Heszperiában, mert neki mindent szabad;
Felhőtlen bűnöző: pokolgépet hajít
A saját édenére, s bántatlan marad:
Ez voltam, ennyi sem.

Szemben ült Iolé,
Áttetsző szívószál az ajkai között.
Nem szűz, nem néma, bár a bűnre nincs szava.
A nyelvem hegyén minden íze fiatal,
És romlandó. Nem lesz enyém akkor se, ha
Ezerszer forrnak egybe ivarszerveink.
Mint a pohár, teljen meg tartalommal az
Üres név; vártam, teljen meg csordultig – ah! –,
És éljek Eurütosz lányától részegen.
Míg szikrákat vetett hajnalhívős szeme,
Míg ívet rajzolt az a szemérmetlenül
Érzéki ér a bal járomcsontja fölé,
Lassan kiment a péntek, és betelt nyaram.
„Időre van szükségem”, mondta Iolé.
Biztattam szívrepesve: „Ezer évre, és
Újabb ezerre. Én már nem leszek sehol.”
Ő ablakot zárt, nem bírja a hideget.
Mely saját lényege.

Ragyogott a terasz,
Ragyogott mind az ötven négyzetmétere,
S az ég alján, mint őrnaszád a süllyedés
Percében, hirtelen kihunytt a Parlament.
Hogy mondta Iolé? „Túl őszinte veled,
Talán kevésbé önmagammal...” Álmosít
Az *Elle*-be illő, champagne-szőke bölcselet!
Olyan szigeten él, ahol a szerelem
Az elmebaj egy minősített esete,
És nincs min meghatódni: minden kémia.
Ne lássam habtestnek, csak nyers húsnak, melyet
A tánc mozgat meg, a chardonnay fényesít,
S a párzás ritmusa remegtet vészesen.
Én meccsre, ő próbára indult. Ehhez ért:
Fölfesteni, és letörölni a reményt

Az életmentők arcáról: nincsen vigasz!
Mindent tud: alkudni a piacon, kocsit
Vezetni, és lefogyni a szerephez, és
Úgy téve, mintha élne, napfürdőzni és
Kerékbilincset törni: még sincsen vigasz!
Ez a nő életfogytiglan boldogtalan.
Napok, napkitörésszerű dührohamok!
Kiszolgáltatva a szeszélynek, akkora
Célpontot kínáltam neki, amekkora
Egy atomsiló tűzfala. Beletalált,
Naná. Széles mosollyal bombát hajított
A kettes terminálra... Nem fűtötte hit,
Nem terrorista; érkezők és indulók
Személye édes mindegy volt neki. Mi lesz,
Mi lesz? Megvárom a koktél fölött, amíg
Epévé keserül a csalás gyönyöre;
És taxit hívok, nem akármilyen vihar
Jön, a várost fenekestül forgatja föl,
És Déianeira nem talál a helyemen:
Vár nappal és éjjel, s ha szél kerekedik,
Azt hajtogatja: „Jaj, ágyam és asztalom.”
Ez lesz: táblát töröl a lelkiismeret.
Ez lesz: becsukom ablakom, amely komor
Csodákra tárult. Vonuljon el a vihar
Rézmal felé.

Havonta jönnek férfiak,
Bíbor-bársonyba csomagolják Iolét;
Levedli bíborát és bársonyát. Legyen
Csak Zeusz lotyója; bárkié. Legyen smaragd,
Platina foglalatban is boldogtalan.

Tóth Krisztina

ÜNNEP

Vörösen ég a hosszú lampionsor
és tükröződve leng a csónakokban.
Morajló hullám ér a partra nyolckor,
nincs még sötét, de már mindenki ott van,
gyöngyök lebegnek, fémszinórok úsznak,
üvegszemű babák és plüsskutyák

húznak pórázt és rángatnak kisujjat,
hogy kihalásszák kézzel az anyukák
a jégkockát a pohárból vagy a labdát
a földbe ásott leandercserépből –
Szodoma kortyol, újrafesti ajkát,
és nyugtalan, hogy nem fog látni szélről,
Gomora inkább a sétányra indul
a villódzó boltok közt botladozva,
hol fémoszlophoz kötve áll a pitbull
és néz a tompa arcú, messzi holdra.

Szodoma virraszt és Gomora sétál:
nagyüzem van a parti szállodákban.
Tízíg vesznek föl rendelést, hidegtál
halad a lépcsőn, kint már utcabál van,
a szexmunkások fáradtan figyelnek,
a vattacukros új ízt szór a gépbe,
a mobilok kórusban énekelnek
és sok-sok arc egyszerre néz az égre:
a fény utat tör, aztán kénesóvel
zuhogva érkezik a tűzijáték,
hegyes csillagok tűhullása jó el,
hogy lávafényben fürdik mind e tájék.
Szodoma tapsol és Gomora tapsol,
és pezsgőt bont, utána újra rendel,
fölötte lángra kap a lampionsor,
hamut szital a sűrke arcú reggel.

Szodoma alszik és Gomora alszik.
A szexmunkások mind aludni tértek,
a szőnyegpadlón megdermedt az aszpiak,
az utcalámpák ügyfelejtve égnek,
a sétányon az eldobált ruhák közt
szalvétagombóc, sörösdoboz, pohár,
fehér póló kísért a parkolóban,
hunyorog, nem emlékszik, hogy hol áll,
a betoncsík felett egyszerre látszik
az ostyahold és a fénytelen korong,
a kövek közt fej nélkül sapka ázik,
sirály csap át a tépett bódésoron,
a csónakok mellett a kőszegélyen
az olajos víz hullámozó apálya
hajakat fésül: egy ütemre, szépen
ringnak a tegnap este ritmusára.

Gerhard vom Hofe

ISTENI-EMBERI AMADEUS***Irodalmi Mozart-képek a művészet
és a lángelme romantikus fogalmának horizontján belül**

Balázs István fordítása

Az értők, a tisztelők és műkedvelők köreiben felhangzó panasz, miszerint az életrajzok elégtelenek, makacsul végigkísérik Mozart hatástörténetét attól a pillanattól fogva, hogy sor került az első áttekintő ábrázolás megírására. Egy ilyen, a XIX. századra tipikusan jellemző megnyilvánulás az irodalmi és zenei értelemben egyaránt művelt lelkésztől, Wilhelm Hartlaubtól származik. Egy levelében, amelyet 1847. június 8-án írt barátjának, Eduard Mörikének, a költőnek, beszámol egy olvasmányáról, az orosz Alekszandr Ulbisev¹ német fordításban nemrégiben megjelent Mozart-életrajzáról: ez az élettörténet „*tisztelességgel megírt munka, és jobb, mint gondoltam, de nincs benne semmi különleges. Mindamellet nem is hiszem, hogy bárki valóban élvezetes életrajzot írhatna Mozarról, valamiféle költeményszerű töredék az életéből, amilyent valamikor Te tervezteél, ezerszer kielégítőbb lenne. Életének eseményei, akadályoztatásai, utazásai, a korszak hírei, nem is szólna jellemének vonásairól – micsoda ellentétben áll mindez a művész végtelen nagyságával*”.²

Hogy Hartlaub számba veszi ezt a tudományos kutatásokat (Otto Jahn 1856-ban keletkezett nagy munkáját) megelőzően utolsó Mozart-életrajzot, megbecsülésről tanúsodik. Mégsem rejti véka alá csalódottságát. S az udvariasan tartózkodó kritika összekapcsolódik egy, már elvi alapokat is érintő megfontolással, ami viszonylagossá teszi a felemlegetett hiányosságot. Ulbisev vállalkozása elismerést érdemel, mindaz pedig, ami Mozart-ábrázolásában nem kielégítő, az maga az életrajz mint irodalmi műfaj felismert nehézségének bizonyul, egyszóval nem szubjektív, a szerző terhére írható gyöngegség. A kritika persze nagyon is kapóra jött, hogy barátjának, Mörikének emlékezetébe idézze egy régóta dédelgetett tervét, s hogy újból arra ösztökélje, váltsa azt valóra: művésznovella formájában vesse papírra Mozart irodalmi „életrajzát” (úgy, ahogyan az a XIX. században közkedvelt volt, s ahogyan a biedermeier korszak különösképpen művelte) – az életrajzi bemutatások szemlátomást eleve kérdéses kísérleteinek alternatívájaként. Hartlaub közvetett felszólítása az addigi Mozart-életrajzok felismert hiányosságaiból eredeztethető (Schlichtergroll,³ Niemtschek⁴ és Nissen⁵ sorolható ide, valamint most már Ulbisev is). De nem csak erről van szó: mintha ugyanezzel lenne indokolható egy Mozart életéből vett „költői töredék”, mi több, egy költői kísérletnek még a legitimitása is – ez utóbbi gondolatot az idézett levélrészlet sugallja. Az mármint, hogy épp Ulbisev szerepel a biográfiai irodalom Hartlaub által szóvá tett hiányosságainak példájaként, írhatjuk akár a véletlen számlájára is, de azért kissé mégis megütközést kelt. Úgyanis Mozart orosz rajongójának azt semmi szín alatt nem róhatjuk fel, hogy híján van a „különlegességnek”. Ulbisev mégiscsak „filozófiai életrajz”

* Az itt olvasható tanulmány alapja egy előadás, amelyet a szerző a nagy Mozart jubileumi évben, 1991 márciusában tartott Barcelonában, majd később megismételt Saarbrückenben és Heidelbergben.

igényével igyekezett megírni munkáját,⁶ amely éppannyira szenzibilis, mint amennyire jellegzetesen romantikus elgondolást képvisel, amennyiben Mozart életét és munkásságát isteni küldetesként a csoda és a logikus következetesség paradox egységének (Mozart mint „a nyugati zeneművészet lezárása”)⁷ igyekszik megalapozni. Mozart orosz szakértője nem téveszti szem elől az ellentmondásokat a zseniálisan egyetemes zeneszerző és a végső soron megmagyarázhatatlan ember között, ámde a lángelme Mozartnál a „legnagyobb mértékben” egyesült tulajdonságainak megfigyelése mégiscsak jellegzetesen romantikus képet eredményez, ami az élettörténet és a művek történetének lappangó egységére utal. A romantikus látásmódnak köszönhető egy eszményi világ polgárának képze, aki belső valóját álarc mögé rejti, zenei alkotásait pedig „erényes cselekedetekként” értelmezi.⁸ Mozart képtelensége a művészi megalkuvásra, a világbölcsesség iránti megvetése, sőt, „mérhetetlen közönye a pozitivitással szemben”⁹ valósággal predesztinálta őt arra, hogy a társadalom áldozata legyen. Ulibisev a romantikus művészfelfogás valamennyi jellegzetes toposzát felvonultatja.

Ennyiben tehát Hartlaub kritikája, amely épp az itt is nyilvánvalóan közvetíten ellentmondást panaszolja föl jellem, művészi létezés és mű között, mégiscsak meglepő. A megbírált életrajzíró is látja a nagy problémát, amely valamennyi Mozart-értő nagy bosszúsága lett: a nyilvánvaló diszkrepanciát Mozart személye, művészi lángelmeje és életműve között.¹⁰ Mozart jelleme bajosan hozható összhangba a „művész végtelen nagyságával”. Mozart, a zeneszerző, „isteni” – de Mozart, az ember, úgy, ahogyan önmagáról szóló megnyilvánulásaiban vagy a kortársak ítéletében megjelent, nagyon is emberi gyöngékkal felruházott, minden feltűnést nélkülöző, problematikus személy volt, akinek habitusa és zenei zsenialitása semmi szín alatt nem akar egymással összhangba kerülni. Egy szemtanú beszámolója jellemző példaként szolgálhat: Caroline Pichler bécsi író nő írja visszaemlékezéseiben, hogy Mozart az emberekkel való személyes érintkezésében „a szellemi műveltség, a tudományosság vagy a magasabb rendű irányultság szinte legcsekélyebb jelét sem mutatta”. Inkább komolytalannak hatott a maga „földhözragadt gondolkodásmódjával”, „lapos viccelődésével”.¹¹ Hogyan hozhatnánk ezzel kapcsolatba sokrétű zenei képzeletvilágának rejtett mélységeit? A zseniális Mozart sokat csodált alkotásai nincsenek összhangban személyének megjelenésével és viselkedésmódjával. Mindamellet nem egyedül a művész életének és alkotásainak, magának az alkotónak és zseniális műveinek ez az ellentmondása az, ami majdhogynem megoldhatatlan nehézségek elé állítja életrajzírokat: a Mozart élete és művei közötti ellentmondások hatványozódnak annak nyomán, hogy nyilvánvalóan szétválik a „külső életrajz” és Mozart nyelvileg rendkívül szűkösen dokumentált belső világa.

Ami életének külső eseménysorát illeti, nos azt akár prototipikusan romantikus „életregényként”¹² is olvashatjuk, mi több, életrajzírója nemigen kívánhatna magának izgalmasabb tárgyat. Mozart élethelyzetei, mindenekelőtt a csodagyerek utazásai, a virtuóz fellépései Európa udvaraiban és különböző nagyvárosaiban (Bécs, München, Párizs), sokat csodált tevékenysége zeneszerzőként Itáliában és Londonban – mindennek ecsetelése talán nem ígérne semmi „különlegeset”? Hans Joachim Kreutzer joggal hangsúlyozza, hogy Mozart élete magán viseli egy romantikus művészetet valamennyi jellegzetes helyzetét. Sajátos módon életében egy „művészregény lényegi vonásai” előlegeződnek meg.¹³ Még „a művészsorssal kapcsolatos felfogás is, úgy, ahogyan azt az E. T. A. Hoffmann-típusú romantika a XIX. századra hagyományozta”,¹⁴ felfedezhető benne. A költői pillantást nem kerülhetik el a termékeny, Mozart életútját strukturáló motívumok. Elegendő, ha az isteni csodagyerek motívumegyüttesére gondolunk (amely összekap-

csolódik a korai érés, az idő előtti beteljesedés és a naivitás képzetével), vagy a *Bildungsreise* motívumára, az utazásra Itáliába, amely az Ígéret földje a muzsikusok számára. Ki lehetne bontakoztatni a hazafias művész motívumát (a rivalizálások motívumával összekapcsolva) vagy azt a romantikus motívumot, amely a művészt idegennek mutatja ebben a világban, aki konfliktusban áll a társadalommal, s harcát vívja a szükséggel, végül az elnyomorodás és szenvedés motívumát, az áldozatét és betegségét, ami a zseniális művész stigmája. (Olyan motívumsor ez, amely jól ismert és hatásos legendákkal kapcsolódik össze, azokkal, amelyek a kései Mozart és halálának körülményei körül alakultak ki.)

A költői és romantikus életmotívumoknak ez a kánonja mind az életrajzírás, mind a kifejezetten irodalmi Mozart-ábrázolások számára kiadós forrást és értelmezési sémákat biztosított. A költői életleírások mindezen túlmenően gazdag anekdotakincsből is táplálkozhattak azt követően, hogy Friedrich Rochlitz az „Allgemeine Musikalische Zeitung”-ban már 1798-ban közzétette gyűjteményét,¹⁵ Nissen pedig az általa írott életrajzban kibővített gyűjteménnyel áll elő. Az életrajzírónak, akárcsak a költőnek, végül (még ha távolról sem teljes terjedelemben) Mozart kezétől származó dokumentumok, valamint a kortársaknak a komponistával kapcsolatos közlései is rendelkezésükre állottak. Nem szabad megfeledkeznünk a legendáknak Schlichtegroll NEKROLÓG-ja óta mindjobban terebélyesedő komplexumáról sem. Egy szó, mint száz, bőséges anyag állt rendelkezésre az irodalmi életrajzok számára. S persze mindenekelőtt az anekdoták és a legendák már azzal is a költői ábrázolás malmára hajtják a vizet, hogy maguk is irodalmi alakban léteznek.

Mindamellet a legfontosabb nyilvánvalóan még hátravolt. Lett légyen bármennyire felcsigázó, esetenként akár szenzációs is az a híranyag, amely Mozart külső életéből származott, a pszichológiai érdeklődést még semmiképp sem tudta kielégíteni. A kérdés, amely Mozartnak, az embernek a titkára irányult, aki egy ily mértékben nagyszabású, mondhatni „isteni” életművet hozott létre, megválaszolatlan maradt. Továbbra is nyitott volt a kérdés, amely az alkotó személyének és zseniális művének rejtett egységét, ezzel összekapcsolódva pedig Mozart ellentmondásos egzisztenciájának magyarázatát firtatta. Ugyanis mindaz, ami Mozart életrajzában szembeszökően érdekes és látványos, elhomályosítja a tekintetet, amely ennek az egyedülálló embernek a belső világát igyekszik meglátni. Élet és művészet, géniusz és alkotás *belső* összefüggése, Mozart művészi egzisztenciájának igazi centruma csak nem akart felbukkanni a róla írott életrajzokban. Kívánatos lenne továbbra is a belső élettörténet¹⁶ feltérképezése, csakis ez tudná ugyanis egységes képpé fűzni Mozart életének motívumait, lehetővé téve ezzel egy „élvezetes” biográfia megírását.

Ellenben pontosan ez a lélektani kérdéseknek utánajáró és az esztétikai igényeknek eleget tenni próbáló poétikus Mozart-képek legfőbb érdeklődési területe. A költőnek ugyanis van esélye arra – pontosan ez a reménység az, amire Wilhelm Hartlaubnak a bevezetőben idézett levele alapozódik, benne a Mörikéhez intézett közvetett felhívással –, hogy kiküszöbölje a Mozart-életrajzírók hiányosságát, mégpedig úgy, hogy olyan életábrázolás mellett kötelezi el magát, amely az egység és a zártság esztétikai képét jeleníti meg, és felderíti Mozart belső történetének logikáját. Az irodalmi élettörténetek is persze a maguk, Mozart művészi egzisztenciájának arkhimédészi pontjára vonatkozó, döntő kérdésével továbbra is csak „rejtvényképek” maradnak. Ugyanakkor ez az, ami az anekdotáktól megkülönbözteti őket, mindenekelőtt azonban a legendáktól, amelyek mégiscsak objektivitást színlelnek, a sejtést és a spekulációt ténynek ad-

ják ki, pusztán, hogy dicsfényvel övezzék azt, ami csodálatos és végső soron felfoghatatlan. Itt a vágyak mozgatta gondolkodás határozza meg a kijelentést, a géniuszról alkotott normatív fogalmakhoz történő alkalmazkodás tendenciája formálja a tragikus és romantikusan megdicsőített hős képét – akár a tényszerűen biztosra vehető dolgok erőszakos átértelmezésének árán is. A komoly, költői Mozart-képek ezzel szemben (tekintsünk most el a ponyvairodalomtól!) tekintettel vannak a határookra. A „mintha” módusát alkalmazzák, vagyis feltételes módban beszélnek. Kölcsönveszik a legendák és az anekdoták motívumait, miközben nem tartanak igényt rá, hogy egyértelmű magyarázatokkal szolgáljanak arra, ami amúgy is titokzatos marad, s nem akarnak a kritikátlan csodálat csapdájába sem esni. Ami egy komolyan veendő Mozart-kép költőjét megkülönbözteti a legenda újramesélőjétől, az a fikció és a határokat szabó keret tudata. Márpedig az irodalmi Mozart-képek legitimitása épp ennek a határkérdésnek az elismerésén vagy el nem ismerésén dől el.

*

Annak a Hartlaub által is kifejezésre juttatott megütközésnek, amely akkor keríti hatalmába az embert, amikor ráébred, micsoda ellentmondás feszül Mozart személye és életműve között, van történeti magyarázata. Annak ellenére, hogy Mozart életében nagy számban ismeretesek romantikus motívumok, amelyek életének külső körülményeit jellemzik, Mozart egyáltalán nem illeszkedik bele a nagy lángelméről alkotott idealizáló képbe, amely a XVIII. századi különféle zsenifelfogások óta hagyományozódott, és az idealista, illetve romantikus elgondolások révén kötelező érvényű örökségként közvetítődött a XIX. század számára.¹⁷ Mozartból nem csak a művészszeni szellemi-intellektuális habitusa hiányzik. Hiányoljuk egyszersmind bensőségének ön-maga általi kimondását, alkotói szubjektivitásának önreflexióját. Teljességgel idegen tőle a hősiesség gesztusa is. Ellentétben Beethovennel, akivel E. T. A. Hoffmann¹⁸ óta Mozartot egyre-másra összehasonlították, s aki tökéletesen megfelelni látszik a romantikus géniusz normatív képének; de ellentétben más nagy muzsikusegyéniségekkel is, mint amilyen például Robert Schumann vagy Richard Wagner (hogy ezúttal a XIX. századnál maradjunk), Mozartnál csekély jele mutatkozik az önmagát uraló szubjektivitásnak: alig-alig érzékelhető nála az önreflexió és a művészet, illetve a művészlét problémákat fölvető öntematizálásának nyomai. Miként olyan jelzéseknek sem igen bukkanunk nyomára, amelyek arra utalnának, hogy Mozart szenvedett volna művészet és élet ellentmondása következtében. Úgy tűnik, Mozart élete más kategóriákban zajlott, mint alkotómunkássága. Gyanítható, hogy fenséges zenéjének és mindennapi életének szférái közvetítetlenül helyezkednek el egymás mellett.

Ráadásul alkotásait nem egészítik ki programatikusság vagy elméleti írások, nem is szólva arról, hogy Mozart nem érezte szükségét annak, hogy műveit bölcséleti vagy esztétikai értelemben igazolja. És ami komponálásmódját illeti, mintha minden a legkisebb nehézség nélkül sikerülne neki, sőt, a gondolatok mintha csakis ebben a formában szállnának a fejébe. Sehol semmi nyoma annak, hogy valaha is szívósan megküzdött volna egyik-másik művéért.¹⁹ Nem mintha nem lett volna tudatában rendkívüli tehetségének. Levelei sokszorosan és meggyőzően bizonyítják önrizetét, valamint saját rendkívüli teljesítményei nyomán érzett büszkeségét. Egyáltalán: nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy zeneműveinek és ne pozíciójának köszönhetően ismerjék el. Egyik levelében például, amelyet 1778. szeptember 11-én küldött apjának Párizsból, minden emelkedettség nélkül adja tudtára, hogy úgy érzi, méltánytalanul bánnak vele, te-

kintettel a „*rendkívüli tehetségre, amellyel, anélkül hogy istentelen lennék, be kell látnom, hogy rendelkezem*”.²⁰ Más levelek azt mutatják, hogy Mozart még az újszövetségi példabeszédre is hivatkozik, amely a „talentummal való sáfárokodást” tanítja. Mannheimből írja ismét csak apjának: „*nem szabad ennyire elásnom, de nem is tudom ennyire elásni a komponálásban megmutatkozó tehetségemet, mellyel a jóságos Úristen oly gazdagon megajándékozott – s ezt elbizakodottság nélkül mondhatom, mert most erősebben érzem ezt, mint valaha*”.²¹

Mozart-könyvében Norbert Elias rendszerbe szedte a komponista idevágó megnyilatkozásait, és Mozart polgári öntudatának megnyilvánulásaként értelmezte.²² Soha nem kapcsolódik össze azonban az ilyen típusú megnyilvánulásokkal hősi gesztus vagy a világ által meg nem értett és félreismert géniusz póza. Soha nem társul mindehhez a kivételes létezés kifejezetten eliter öntudata. A filiszteri környezetén ironikus mosollyal fölülemelkedő művész romantikus kliséje nem illik Mozarthoz.

Mindenekelőtt azonban a romantikus művészek Wackenroder BERGLINGER-e óta szaporodó nagy szenvedéstörténeteinek sorába nem engedi magát besorolni, vagyis azok közé a jobbra irodalmi művészéletrajzok közé, amelyek a világ és az érzékelt zenei gondolatok immár sikertelen közvetítése miatti szenvedést választják témájuknak, és olyan embert ábrázolnak, akit a művészet és az élet közötti elvi ellentmondás tör meg. Feltehetően Mozart is szenvedett, de erről gyakorlatilag soha nem beszélt, lehetséges, hogy azért nem, mert nem tudta szavakban kifejezni. Mindenesetre hasonló benyomásunk támad, mint amit Wolfgang Hildesheimer Goethét idézve gyanít: nem volt Isten, aki engedte volna megmondania, mitől szenved.²³

A rezignáció és a halálközelség csekély számú jelét a levelekben Hildesheimer Mozart felfoghatatlan géniuszának stigmájaként értelmezi: belsőleg alapvetően magányos marad, s önmagát helyezve „kényszer” alá, felemészti.²⁴ A modern életrajzíró számára Mozart géniuszának egyedülállósága inkompenzálható nagyságnak számít. Az ilyen jelenséghez hozzátartozik, hogy hiányzik belőle a közlékenység. Mozart – így Hildesheimer – soha nem vetítette ki magát környezetébe.²⁵ Ha alkalomszerűen mégiscsak beszél mesterségbeli kérdésekről – és erre valóban nagy ritkán kerül csak sor –, akkor megnyilatkozásai a színházi gyakorlat kérdéseit érintik, színpadtechnikai problémákat, de soha nem alapvető zeneelméleti vagy még kevésbé művészetfilozófiai gondolatokat. Bizonyítottan tekinthető Mozart csalhatatlan rálátása a hatáslélektani összefüggésekre, nemkülönben realitásérzéke, az, ahogyan gyakran képes volt józanul felmérni a zenei hatás számára adott lehetőségeit, továbbá pragmatizmusa: „*[Mert ha az ember felkínálkozik, mindjárt kevesebb fizetést kap], a császár amúgy is elég zsugori. De ha alkalmazni kíván, fizessen meg. Magából a tisztességből, ami vele jár, még nem tudok megélni. És ha a császár csak 1000 forintot ad, egy gróf pedig 2000-et, akkor tiszteltetem a császárt, és megyek a grófhhoz – persze, csak biztosra.*”²⁶

Mozart 1787. április 4-én apjához írt levele ama csekély számú levél közé tartozik, amelyek némiképp belátást engednek Mozart belső világába, s talán még a leginkább látszanak közvetíthetőnek a lángelme romantikus értelmezésével. Ez a megnyilatkozás, amely a DON GIOVANNI keletkezésének idejére tehető, egyes Mozart-kutatók számára kulcsként szolgál e műnek az apa és fiú közötti konfliktus önbjektívációjaként történő értelmezéséhez. Még az AMADEUS-film is merít belőle érvet, s erre támaszkodva az apjával egészen haláláig tartó vita problémájára összpontosít: „*Ebben a pillanatban kapok egy hírt, mely nagyon lesújt, annál is inkább, mert utolsó leveléből úgy sejthettem, hogy hála Istennek, jól érzi magát! Most azt hallom, hogy beteg! Azt hiszem, nem kell mondanom, mennyire sóvárogva várok vigasztaló hírt, Öntől magától, és már előre biztosra veszem – bár szo-*

kásommá vált, hogy mindig mindenben elképzelem magamnak a legrosszabbat. / Minthogy a halál (szigorúan véve) életünk valódi végcélja, pár év óta az embereknek ezzel az igazi legjobb barátjával annyira megbarátkoztam, hogy képe nemcsak nem rettent meg, hanem erősen nyugtat, és megvigasztal. Köszönöm Istennek, hogy ily boldogságra méltott és (hiszen Ön megért engem) alkalmat adott, hogy igazi boldogságunk kulcsát megismerhettem. Soha nem fekszem le ágyamba a gondolat nélkül, hogy (bár fiatal vagyok), másnap már talán nem leszek.”²⁷

Ez a vigasztalólevél, amely elűt a többi, apjához címzett levél hangvételétől, sokak számára „bizonyítékul” szolgál Mozart önbjektívációjára, valamint arra, hogy milyen bensőséges viszonyban volt a halál gondolatával. Mi több, e levelet akár mégiscsak „folytonos bensőségességének” békülékenységre hangoló jeleként olvashatnánk. Hildesheimernek e levél eredetiségét megkérdőjelező kételyével²⁸ szemben Robbins Landon azt hozza fel, hogy itt hiteles bizonyítékát láthatjuk annak, hogy „Mozart teljesen azonosult a szabadkőművesek halállal kapcsolatos gondolataival”. Mozart „nyilvánvalóan és félreérthetetlenül a szabadkőműves szertartásnak a halálból az életbe történő szimbolikus átmene- tére utal”.²⁹

Egy Constanzénak címzett, kései levele 1791. július 7-én talán még nyilvánvalóbban enged betekintést Mozart belső világába, amennyiben a zeneszerző itt egyfajta „meghatározatlan gyász” (Hildesheimer)³⁰ ad kifejezést. Ugyanakkor ezt a levelet Mozart „kimerülésének” tanúbizonyosságaként is olvashatjuk: „...nem tudom az érzéseimet jól megmagyarázni, valami üresség – ami fáj –, valami vágyakozás, amely nem nyer kielégülést, tehát soha nem szűnik meg – folyton tart, és napról napra nő. – Ha arra gondolok, hogy milyen vidámak és gyerekesen jókedvűek voltunk együtt Baadenben – és milyen szomorú, unalmas órákat töltök itt! – A munkám nem szórakoztat, mert szokva voltam időnként abbahagyni, hogy veled pár szót beszéljek, és ez az élvezet most sajnos lehetetlen – ha a zongorához lépek, és valamit énekelek az operából, mindjárt félbe kell szakítanom, túlságosan érzékenyülök”.³¹

Éles ellentétben az említett komoly vallomásokkal, amelyeket mindenképpen a nagy lángelme méltóságának, valamint a halál sejtelmének és a melankóliának a jegyében élő, belsőleg szenvedő művésznak a jeleként értelmezhetünk, a többi levél közül a legtöbbször egy egészen más Mozart-képet közvetít. Ezek meghatározó hangvétele mindenkor valamiféle dionüszoszian „vad” és játékosan féktelen nyelvezet³² – ha éppen nem valami „okos dologról” akad beszámolóvalója (legtöbbször apjának). Mindenekelőtt a híres-hírhedt Bäsle-levelekben önállósul a játékos-komikus vonás, s Mozart nagy örömet leli a bolondozásban. A természetesen gyakran stilizált infantilitás állandóan jelen lévő gesztusát, sőt a komikus szótíradák áradatát, amely nemhogy nem kerüli el, de egyenesen keresi az alsó fertályt felemlegető, vulgáris nyelvezetet, Norbert Elias például az animális fantázia kifejeződéseként értelmezte, aminek kontrollja csak a művészi lelkiismeret feltételei közepette lehetséges.³³ Olykor nagyon jól megfigyelhető, hogy a fékezhetetlen öröm, amely Mozartnál a játékos variáció, egyáltalán a szójáték iránt megmutatkozik, hogyan visz át zenei technikákat a nyelvhasználatba. A parodisztikus jellegű képzettársítások sora sok esetben azt a képességét bizonyítja, hogy „a hangok látszólag önkényes kombinációjával mégiscsak jó hangzást és ritmust hozzon létre” (Hildesheimer).³⁴ S egyáltalán, Mozart kifejezett érzéke a komikum iránt: gyakran elegetőnek bizonyul a konvenció, hogy felszikkrazzon, mint például 1778. február 28-án Mannheimból írott levelében az üdvözlés:

„[...] s küldöm üdvözlétem minden barátomnak, s aki nem hiszi, az kinyalhatja, ameddig csak bírja, kezdheti már most, nyalhatja örökké, míg meg nem jön az esze, szegényé, nyalhat bizton,

de kár belé, már magam is félek, csak nem eléggé, a seggem tiszta, ó be kár, mit lakmározzék most e jó betyár... Isten áldjon, Hugica! Vagyok, voltam, lennék, lettem légyen [...] Adja Isten, hogy lennék, hogy lettem légyen, hogy lennem valék [...] Hogy kicsoda? Hát egy unalmas fráter!

Áldjon az Isten, drága kis unokahúgom! Hova? Maradok igaz unokafivéred

*Wolfgang Amadeus Mozart.*³⁵

Kézenfekvő volt, hogy az ilyen és sok más ehhez hasonló levélben Mozart infantilitásának és hiányzó méltóságának bizonyítékát lássák. *Ex negativo* azonban az a lehetőség is kínálkozott, hogy érvet találjanak benne Mozart muzsikusként történő önértelmezésére, sőt önazonosságára, nem is szólva korlátozott nyelvi kifejezőképességéről. Hanns-Joseph Ortheil elvégezte a levelek körültekintő vizsgálatát, s ennek során „belülről” leste meg, miként viszonyul Mozart a különféle nyelvekhez.³⁶ 1777. november 8-án írta apjának: „*Nem írhatok költőien: nem vagyok költő. Nem tudom a fényt és árnyékot művészien elosztani: nem vagyok festő. Sőt gesztussal és némajátékkal sem tudom gondolataimat kifejezni: nem vagyok táncos. De meg tudom tenni a hangok nyelvén: muzsikus vagyok.*”³⁷

*

A megütközést keltő gyermekiségnek, sőt gyermekdedségnek számos levélben nyilvánvalóan jelen lévő kifejező gesztusa természetesen igazolásul szolgálhatott az „örök gyermek Mozart” legendájához, amellyel a modern kutatásban Wolfgang Hildesheimer száll szembe a legnagyobb határozottsággal.³⁸ Döntő s gyaníthatóan elsődleges forrásként érvényesíthetjük e kérdésben egy nővére tollából származó, 1792-ben írott levélben olvasható jellemzést, amelyet Mozart első életrajzírója, Schlichtegroll is ismert: „*Wolfgang alacsony volt, szikár; arcszíne sápadt. [...] Nem számítva a zenét, szinte örökre gyermek maradt, s ez jellemének fő vonása [...]*”³⁹ A fennmaradt képmások mintha megerősítenék ezt a leírást. Jobbára ugyanis sápatag, jelentéktelen külsejű embert mutatnak. Viselkedésének infantilizmusa pedig, miként társasági megjelenésének hanyagsága és konvencióellenessége is, megfelelni látszik Mozart fiziognómiájának. Biztosra vehetjük, hogy minden más volt, csak nem az az apollói gyermekférfi, mint amilyennek Raffaello festhette volna meg: Rochlitz és Niemtschek óta ugyanis a XIX. században szakadatlanul hozzá hasonlították.⁴⁰ Ez azonban már a legendagyártás birodalmába tartozik, pontosabban az infantilizmusnak az isteni csodagyerek derűs naivitásává történő tipikus átértelmezéseinek sorába, hivatkozással a géniusz megfelelő jellemzőire. Romantikus dicsfény gondoskodik az alkalmazkodásról a normatív és idealizált képhez, aminek révén egyúttal Mozart művészetébe is átmenthető az isteni eredetű csodagyerek folytonossága. A kortársak lenéző beszéde a nagy gyermekférfiről Vergilius nevezetes NEGYEDIK EKLOGÁ-jának felemlegetett toposza fényében a gyermeki, mert a földön alapvetően mindvégig életidegen lángeleme képévé formálódik át. Még Schopenhauer esztétikája is ezt a romantikusan átszínezett felfogást idézi föl, emlékeztetvén arra, hogy a kortársak korholóan mondogatták Goethéről: „*örökre nagy gyermek*” maradt. „*Mozartról is az a hír járta, hogy egész életében gyermek maradt.*” Majd Schopenhauer a maga megbízható forrását, Schlichtegrollt idézi: „*Ami művészetét illeti, már igen korán felnőtte vált, ugyanakkor minden más tekintetben állandóan gyermek maradt.*”

Schopenhauer ezt követően filozófiai szemszögből fűz megjegyzést ehhez a vélt tényálláshoz: „*Valóban, minden gyermek bizonyos mértékig zseni, és minden zseni bizonyos mértékig gyermek. Kettejük rokonsága mindenekelőtt a naivitásban és az emelkedett együgyűségben mutatkozik meg, ami az igazi zseni alapvonása [...]. Minden zseni már csak azért is nagy gyermek, mert úgy tekint bele a világba, mint ami számára idegen, mint egy színjáték [...]*”⁴¹ Az élet-

idegenség közönséges-romantikus motívuma, valamint az a motívum, hogy a lángelme otthona egy transzcendens világban van, továbbá a nagy világszínházban helyet foglaló néző és a világban zajló maskarajáték képzeletének fonódik itt egybe. Az isteni gyermeknek ezzel a legendájával állnak rokonságban a démonok által megszállt művészről alkotott képzetek, amelyek Mozart felfoghatatlan géniuszát értelmezik. Amivel ezek az értelmezések megpróbálkoznak, az Mozart rendkívüli emlékezőtehetsége, a kényszer hatására bekövetkező nyughatatlan alkotóvágya és majdhogyanem felfoghatatlanul gyors komponálásmódja, méghozzá a szórakozás vagy a keresett zaklatottság állapotában. Goethe, aki határtalanul csodálta a zseniális komponistát, s A VARÁZSFUVOLA mellett különösen a DON GIOVANNI-t tekintette egész életében *par excellence* szellemi alkotásnak, Eckermann 1831. június 20-án készített feljegyzései szerint a DON GIOVANNI-ról (amelyet a klasszikusok csakúgy, mint a romantikusok egészen a kései XIX. századig az operaműfaj tökéletes megtestesítőjeként és az operák operájaként tiszteltek) azt állította: egy ilyen mestermű létezése egyáltalán csak úgy képzelhető el, hogy Mozartot „*lángelméjének démoni szelleme kerítette hatalmába, úgyhogy azt kellett végrehajtania, amit ez parancsolt neki*”.⁴²

Még Hartmut Gagelmann nemrégiben megjelent Mozart-életrajza is, amely a szellemes-ironikus MOZART SOHASEM ÉLT címet viseli, komolyan fontolóra veszi Mozart médiumszerepének gondolatát, anélkül azonban, hogy valamiféle mitológiai értelmezést kapcsolna össze ezzel.⁴³ Gagelmann is érvényt szeretne annak a nézetnek, hogy géniuszról az önmagát érvényesítő szubjektum értelmében Mozartnál nem beszélhetünk. A zseniről alkotott újkori elgondolások, vagyis az alkotóról és autonóm művéről kialakított prométheuszi és romantikus felfogás, ide értve azoknak a szubjektum elméletét érintő indoklását, Mozart esetében aligha idézhetőek fel, jóllehet a történeti magyarázat sémájaként emlékeztetnünk kellene e helyütt Mozartnak Raffaello és Shakespeare géniuszával való, 1800 óta szokásos párhuzamba állítására: talán problematikus kísérletek ezek a Mozart művészi szellemét jellemző ambivalenciák és összetettség racionális tisztázására. Ha (egy megrögzött szkeptikus álláspontjáról) akarnánk egyáltalán ragaszkodni ehhez a kategóriához, új, „*csakis rá illő géniuszfogalmat*” kellene alkotnunk.⁴⁴ Gagelmann megállapítja, hogy az a rendkívül fontos kérdés, hogy „*vajon mi mehetett végbe egy olyan emberben*”, aki mennyiségi és minőségi értelemben egyaránt ilyen hatalmas életművet hozott létre, mind a mai napig meggyőző válasz nélkül maradt.⁴⁵ Mozart egyáltalán nem képzelhető el tudatosan formáló művészként. Ezért modern életrajzírója megfontolandónak tartja, hogy Mozart művészi egzisztenciáját alkalmasint nem magyarázhatnánk-e közvetítő szerepre (funkcióra) szűkítve, függetlenül magától a személytől, a polgári éntől. Abból a zavarodottságból, amelybe a szkeptikusok legkésőbb Hildesheimer radikális tézisei óta kerültek, Gagelmann azt a következtetést vonja le, s szellemesen azt fontolgatja, hogy vajon Mozart esetében nem kellene-e megfordítanunk művésznek és műalkotásnak, a lángelmének mint alkotó szubjektumnak és a zenének mint a lángelme teremtményének viszonyát, oly módon, hogy ebben az esetben voltaképpen a zseniális életmű hozta létre magát a művészt: „*Az alkotás végigment az emberen, mint valami nyitott ajtón, vagy mint egy ablakon, amelyen át a fény bevilágított világunkba. Az ablak kitörött, de a fény tovább világít. 1791. december 5-én a szétválás megpecsételődött. Johann Gottlieb Mozart halott volt. De Wolfgang Amadeus Mozart sohasem halt meg!*”⁴⁶

A legendák legtöbbje Mozart halálának körülménye és okai körül szövődött, közvetlenül annak *tényszerű* bekövetkezése után. Franz Niemtschek prágai egyetemi tanár, Mozart barátja és csodálója, 1798-ban közzétett életrajzában egyike volt az elsőnek,

akik számításba vették a mérgezéses gyilkosság később újra és újra képviselt hipotézisét, anélkül azonban, hogy konkrétan bárkit is megnevezett volna tettesként. Ő is, akárcsak később Nissen, arról számol be, hogy egyik, Konstanzéval a Praterba történt kiruccanása alkalmából Mozart a halálról beszélt: nem képes szabadulni attól az öt kínzó gondolattól, hogy megmérgezték.⁴⁷ Csak Novello angol kiadó 1829-ben megjelent feljegyzései alapján ismeretes, hogy Mozart cáfolta ezt. Akkoriban – számol be Konstanze – beteg volt, s visszavonta téveszméjét.⁴⁸ Peter Davies betegséglelemzése (1984) mindkettőt valószínűsíti: Mozart részleges depresszív téveszméi – mint krónikus vesebántalmának tünetei – nagyon is elképzelhető magyarázatot adnak.⁴⁹

Mindamellet Nemtschek lehetségesnek tartja, hogy Mozart a Bécsben működő olaszok irigységének és gyűlöletének esett áldozatul. Csakhogy az itt feltételezett halálos ellenségeskedés két „párt”, a hazafias németek, valamint a „taljánok” között (Mozart az előbbieknél lett volna a képviselője) ebben a radikális formában Bécsben bizonyíthatóan nem következett be. Mindamellet Salieri, akivel nem sokkal később a mérgezéses gyilkosság legendája összekapcsolódott, aligha tekinthető a Mozart-elleneségek tipikus párthívének.⁵⁰

Még megtevesztőbbnek tűnik az a feltevés, hogy Mozart a szabadkőművesek áldozata lett, mert A VARÁZSFUVOLÁ-ban kifecsegte volna titkaikat. Ez ellen szól részben az a tény, hogy a szöveg szerzőjét, Schikanedert „megkímélték”, másfelől az a körülmény, hogy a szabadkőművesek az őt megillető módon gyászszertartással búcsúztatták Mozartot.⁵¹

A teljesség kedvéért utalnunk kell a REKVIEM-nek a legendájára is, nem utolsósorban azért, mert a költői Mozart-értelmezésben szerepet kap. Ez a legenda is – habár maga Mozart kezdte híresztelni, majd első életrajzírói kürtölték világgá – később a romantikus génusz megdicsőülésének számlájára íródik. Minden, ami misztikus volt, már régóta tisztázódott: az anonim megbízó személyét Walsegg grófként sikerült azonosítani, a „másik világból” érkezett „szürke hírhozó” jelenése nem más takar, mint épp e gróf nagyon is földi szolgálóját. A REKVIEM-nek Mozart „hattyúdalaként” történő értelmezése végső soron bizonyíthatatlan.⁵²

*

A továbbiakban közelebbről is szemügyre vett irodalmi „rejtvényképeket” nagy körültekintéssel választottuk ki. Az „érvényes” és reflektált megjelenítések közé tartoznak. Hildesheimer és Gagelmann téziseitől eltérően a génusz titkát kutatják, amely számukra szétválaszthatatlanul összefonódik Mozart személyével és jellemével.⁵³ Ugyanakkor ezek az ábrázolások feltételezik, hogy Mozart, az ember közlékeny volt, s a közvetítéseket firtatják. Puskin és Shaffer tematikusan szorosan összekapcsolódó drámai megformálásai „Mozart és Salieri” történetileg és emberileg egyaránt emlékezetes szembenállására összpontosítanak. Mörikének a bevezetőben már említett elbeszélése a „Mozart és a Don Giovanni” témakörére vet fényt. Mindhárom mű szerzőjének érdeklődése az alkotó génusz, inspirációjának forrásai és a halálhoz való viszonya között mutakozó belső összefüggések kérdésére irányul. S mindhárom Mozart-kép gyűjtőpontjában az a kérdés áll, hogy milyen hatással van a nagy génusz a maga kortársaira.

Alekszandr Puskin 1830-ban született „kis tragédiája”, amely a MOZART ÉS SALIERI (EGY FELVONÁSOS)⁵⁴ címet viseli, s amelyet 1898-ban Rimszkij-Korszakov ugyanezen a címen megzenésített, a „század szenzációs híresztelését” használja fel, a Salieri-féle mérgezéses gyilkosság legendáját. Mindamellet a már akkoriban is megcáfolt feltételezés⁵⁵

pusztán felszíni intrikus motívumként funkcionál a darabban, s persze kifejezésteljes eszköze az önmagával, sorsával és Istennel kétségbeesetten perlekedő Salieri önábrázolásának. Puskinnak ennyiben nem a történeti igazság fontos. Ellenkezőleg: a makacsul továbbélő és itt tudatosan idézett legenda nála pszichológiai érdeklődésének szolgálatába áll, és egy olyan elvi problémának, mégpedig a művészi identitás megtalálásának értelmezését segíti, ami a romantikus Puskin magát is érintette. Példaként és a perspektívát biztosító alakként Puskin Mozart bécsi kortársát és ellenlábását választja. S Puskin nem teszi fel a kérdést: mi készítette Salierit arra, hogy megmérgezze Mozartot (nem teszi ezt egy felgöngyöltendő bűneset és a vele összefonódó pszichológiai vizsgálódás értelmében), hanem a művészi érdeklődés, ennél fogva egy fikció feltételei mellett kérdez: Mely motívumok készíthették volna a mérgezőes gyilkosságra?

Puskin két, egymástól gyökeresen különböző művészt szembesít egymással. A naiv zsenit, aki a maga művét isteni ihletnek köszönheti anélkül, hogy tudna erről, s a tudós, reflektált, az elmélet által vezetetten dolgozó zeneszerzőt, Salierit, akinek hírneve kizárólag a szakadatlan küzdelmen és a kérlelhetetlen szorgalmon alapul. Akaratlanul is felidéződik emlékezetünkben a naiv és a szentimentális művész Schillernél kifejtett oppozíciós sémája: Salieri az önmaga számára is problematikus s önmagát a maga munkájában felülről zeneszerzőként jelenik meg. Mozart a múzsák gyermekien naiv fia, akit a zseniális gondolatok szemlátomást minden erőfeszítés nélkül megtalálnak. Ez az isteni ajándékként kapott és naivan tapasztalt tökéletesség felpiszkálja Salieri irigységét, mindenekelőtt azonban az igazságtalan, sorsszerű megkárosítás, mi több, az isteni kegyvesztettség tudatát. Mindehhez társul még a bosszúság, amit az vált ki benne, ahogyan Mozart önmagát megjeleníti: művészi adottságainak közönyös, Salieri (és a világ) szemében felelőtlen, egyenesen „immorális” és egyenesen hálátlan „kezelése”. Mozartot mintha egyáltalán nem érdekelné zseniális művészetének megfelelő reprodukciója és megszólaltatása. A kötelezettség, hogy művészetét a hozzá méltó formában közvetítse a nyilvánosságnak, vagy akár a hagyományteremtés gondolata, esetleg az iskolaalapítás – mindez mintha meghaladná Mozart elképzeléseit. Mozart a géniusz véletlenszerűen rá kiosztott szerepét minden ragyogás, komolyság és méltóság nélkül játssza. És semmiféleképpen sem tesz eleget a tőle elvárt példaképjellegnek. Puskin Salierije Mozartot mintha a géniusz Kant által leírt normatív meghatározottságai alapján mérné: „példaszerű eredetiségként”.⁵⁶ Egyenesen az a látszat keletkezik, mintha Salieri morális kritikája olyan mércét kívánna alkalmazni, amely merevebb, mint a legelszántabb kantianusé, hiszen egy senki mással össze nem hasonlítható lángelmét illet vele! Mozart égbekiáltó dicstelensége, mármint ami emberi fellépését illeti, az itáliai számára nem pusztán megbocsáthatatlan morális vétek; az isteni megbízatás súlya alatt görnyedő művész szemében ez sokkalta nagyobb bűn. Az isteni művészet ítélőszéke előtt Mozartot még egy halálos vétekkkel is meg kell vádolnia. És itt mutatkozik meg, hogy Puskin színpadi darabja – szellemtörténeti látószögből – a romantikus művészetvallás eszméihez mégis nagyon közel áll. Ha ugyanis Mozart felelőtlen viszonya saját műveihez Salieri szemében a szent művészet elárulásának tűnik, akkor itt egy olyan motívum szólal meg, amely ismerős a német romantikából: Wackendorfer HERZENSGIESSUNGEN EINES KUNSTLIEBENDEN KLOSTERBRUDERS (EGY MŰVÉSZETKEDVELŐ SZERZETES FÁJDALMAS PANASZAI) című művében (különösen a „Berglinger”-történetben) vagy E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben (például a GLUCK LOVAG-ban vagy a KREISLERIANA-ban) ez a motívum központi szerepet játszik.⁵⁷

Puskinnál Salieri moralistaként és a romantikus művészeti vallásosság bírjaként lép fel, olyasvalaki eltökélt képviselőjeként, aki meg kívánja tisztítani az isteni géniusról

kialakított s Mozart által nyilvánvalóan beszennyezett eszményi képét, s meg akarja őrizni eszményét annak riválisa képében való tökéletlen megtestesülésétől. Mi több: Salieri úgy hiszi, ezt az eszményi képet a kultúra és a történelem érdekében meg kell védelmeznie Mozarttal szemben, sőt meg is kell mentenie a jelen és a jövő számára. A lángelme ideáltípusát kijátssza a konkrét emberrel szemben. Mivel Mozart ezt a típust nem képviseli megfelelő módon, szigorú lépésre van szükség: a bűnösnek lakolnia kell. A géniusz tiszta eszméjének őrzése megköveteli, hogy Mozart, az egyén, áldozattá váljék. Puskin ezt a radikális megoldást viszi színre, aminek a következménye itt a tragédia. Salieri az általa elkövetett mérgezéses gyilkosságot azzal az érveléssel igazolja, hogy az utókor megköveteli a zseniális Mozart eszméjének teljes makulátlanságát. Ez azonban csak az ember megsemmisítése révén tartható meg. A név mindamellett fenn fog maradni, és a zseniális Mozart eszméjének inkarnációjaként fog bevonulni az emlékezetbe, még akkor is, ha az – E. T. A. Hoffmann óta meghonosodott – vágyott név, az *Amadeus* lesz is az, amelyik a hagyomány részét képezi majd. Mint ismeretes, maga Mozart soha nem nevezte így magát. Az a tény, hogy a művészceh képviselője maga is méltatlanul, kétségbeesetten és ellenérzésektől telve cselekszik, tragikomikus fényben tünteti fel az elbizakodott, önjelölt méregkeverő gyilkost. A drámai történés a jogos fizetségértől Mozart miatt elesett művész monológjával kezdődik. Salieri perlekedik az éggel – és saját magával: „*Trigy vagyok! Vak irigység lakik, / Kínzó irigység szívemben. – Nagy ég! / Hol az igazság, ha szent adományod / A halhatatlan géniusz nem az / Izzó szeretet, önmegtartás / A buzgó munka s áhítat jutalma, / Ha dicsfénye egy léha kelekótya / Feje körül ragyog? Ó, Mozart, Mozart!*”⁵⁸

Ekkor lép színpadra Mozart egy vak hegedűs kíséretében, akire véletlenül talált rá egy vendégfogadóban, s akit most felszólít, hogy játssza az ő saját zenéjét (mármint magáét Mozartét), amiben kedve szerinti mulatságot lel, szemlátomást élvezve az „ágrólszakadt hegedűs” groteszken komikus, hiszen nagyon is tökéletlen előadását. Salieri egykedvűen és zavarodottan reagál: mást nem képes látni ebben a komikus jelenetben, csakis a nagy zene megengedhetetlen kigúnyolását. A pokolba kívánja a nevelésesen ható hegedűst, ezt a „*mázoló[t]*”, aki „*a raffaelli Szűzet / pingálja le...*”⁵⁹ Érdekes itt a Rochlitz óta toposzá lett összehasonlítás újbóli idézése: Mozart mint a „klasszikus” Raffaello prototípusa a zenében! Romantikus látószögből azonban ez a kép nem pusztán a mozarti zene tisztaságának különös elhomályosodását árulja el, hanem egyúttal magának az esztétikai problémának vallási jelentésére is utal. Raffaello ugyanis a romantikusok számára nem pusztán a klasszicista formai tökély képviselőjének számít, hanem festményeinek tartalmi oldalát is tekintetbe véve a keresztény-vallásos művész mintaképének is.⁶⁰ Márpedig Salieri összehasonlítása épp ezért utal a „szent művészet” profanizálására; ezt a művészetet zeneként Mozart még a maga féktelenségében és nemtörődömségében is érvényre juttatja.

Mellesleg Mozart ugyanebben a jelenetben előhozakodik egy sebtében megkomponált bagattellel (amely DON GIOVANNI-jával kapcsolatos), és Salieri helyét nem leli a csodálattal elegy elragadtatástól:

„*Mily hatalmas érzés!*

Mily bátor és szép! Isten vagy, fiam

S magad nem is tudsz róla – én igen!”

A megszólított erre persze önmagát játszva reagál, akárha egy *commedia dell'arte* komikus figurája lenne:

„*Úgy, igazán? Ezt nem tudtam... De szörnyen*

*Éhes az isten!”*⁶¹

Ez a pátoszt komikusan megtörő replika, amely a Mozart-levelekben oly gyakran felbukkanó, önmaga megrendezte bohózat hangulatát idézi, Salieri számára végszó, amelyre meghívással válaszol: a közeli vendégfogadóba invitálja Mozartot. S ekkor megérik benne a régen dédelgetett terv: most kell bevégeznie a sors által rá kirótt feladatot, eljött az idő, hogy tetteleg is megmérgezze Mozartot. Pátosz és küldetéstudat kapcsolódik össze benne: „...*a sors rendeltetése, / Nem hagyom őt e tévúton tovább – / Vagy elveszünk mind, mind, kik a zene / Felkentjei és szolgálói vagyunk, / Nem egyedül én s néma hírnevem... / Előny a művészetnek az, ha Mozart / Él és naponként új csúcscokra hág? / Feljebb jut evvel a művészet? Ó, nem! / Ha meghal, minden visszahull a sárba, / Mert szellemének nincs örököse. / Mi haszna hát?*”⁶²

Mozart gyanútlanul a szájához emeli a méreggel teli poharat, s iszik gyilkosa egészségére, még előzékenyen koccint is az „*összhang két ikerfiának / Lelki frigyére*”, mielőtt a zongorán játszana pár taktust REKVIEM-jéből, tudtán kívül is saját gyászmiséjét „celebrálva”. Salieri ugyanakkor valósággal belefut az önsajnálatba, amikor – inkább komikusan – végigjártassa szerepét, a sors által kiszemelt gyilkosét, aki megmenteni tartozik a géniusz eszméjét. „*Először ömlik / A keserűn édes könny szememből; / Úgy érzem, egy nagy, súlyos kötelesség / Esett le rólam.*”⁶³

*

Peter Shaffer angol drámaíró is, akinek AMADEUS⁶⁴ című színművét 1979-ben mutatták be Londonban, majd 1981-től nagy sikerrel játszották Németországban, Mozart alakját (akárcsak Puskin) riválisának, Salierinek a perspektívájából mutatja. Ezt nem utolsósorban ez utóbbinak a darabban játszott drámai szerepe hangsúlyozza, Salieri ugyanis „elbeszélőként”, saját tragédiájának rendezőjeként és *coram publico* (a világ nyilvánosságára előtt) gyónó vétkesként szerepel.

Shaffernél is visszatérnek a Mozart zsenialitásának felismerése és a kitüntetett személyre való irigykedés következtében eltorzult jellem hagyományos motívumai. Shaffer Salierije is nyílt lázadásra fokozza Mozart isteni géniusza és közönséges életvitele közötti ellentmondás miatt érzett haragját. És ez a figura is megpróbálkozik azzal, hogy a művészet nevében és a középszerűek fogadatlan prókátoraként igazolja magát. Persze itt a tragikus pátosz erősebben megtörik, s helyenként a tematika minden nehezéke a színpadi játékoság, sőt ironikus és komikus léggör irányában mozdul el. Lényegesen megváltoztatta Shaffer Mozart megmérgezésének motívumát. Salieri stratégiai eszközei nagy kifinomultsággal kerülnek a színpadra. A cselekményt hordozó élettoposzok dramaturgiailag hatásosan és meggyőzően színre vitt kombinációja Mozarttól, a mit sem sejtő „gyermekről” és egy mérgezőes gyilkosság áldozatáról, ügyesen építi magába mindazokat a *Mozartianák*ból jól ismert élet- és legendamotívumokat, amelyek Mozart utolsó bécsi éveire, a REKVIEM-re, valamint halálának körülményeire vonatkoznak. Shaffer érti a módját, hogy miképpen mutathatja be kaleidoszkópszerűen Mozart hiteles és apokrif képeinek színes sokaságát. Ugyanakkor tekintetét a majdani hatásvos színpadi rendezésekre szegezve, jól tud hasznosítani a maga darabja számára sok mindent Mozartnak a levelezéséből ismert szerepjátékaiból, önmaga kigúnyolásából, gyermekien gyermekded játszadozásából. Mindenekelőtt azonban a Salierivel összefonódó mérgezőes gyilkosság legendája esik át lényeges módosuláson. Shaffer a megsemmisítés lélektani szublimációjának drámailag megjeleníthető lehetőségeivel operál. Nála Salieri már nem a végső soron védtelenül és kétségbeesetten, önmagát sajnálva előttünk álló brutális gyilkosként jelenik meg.

Már-már azt gyaníthatnánk, hogy Shaffert Novello egyik, 1829. július 15-én írott beszámolója inspirálta, s ebből a forrásból merítette színpadi darabjának gondolatát, mi több, koncepcióját: „Mozart fia tagadja, hogy Salieri megmérgezte volna apját, noha utóbbi ezt hitte, és maga Salieri is erről vallott élete utolsó perceiben, ám mivel egész életét ármány és intrika keserítette meg, joggal mondhatták róla, hogy [Mozart] életét megmérgezte. E gondolat haláláig elkísérte ezt a szájalomra méltó embert.”⁶⁵

Itt persze már elő van készítve a megmérgezés metaforikus értelmezése. És nem csak az. Az efféle alantas tettek titkos dialektikája is – nevezetesen az, aminek következtében végső soron maga a „tettes” is áldozattá válik – már megszólal ebben a szövegben.

Shaffer Salierije ugyanis beismeri ördögi tervét, amely Mozart lelki és egzisztenciális megmérgezésére irányul. S lelki szemei előtt újra felvonultatja őt saját magát is gyötrő emlékei sorából azokat a jeleneteket, amelyekben Mozart módszeres megnyomorításának taktikai eszközei, kiéheztetésének stratégiái meghozták a remélt sikert. Ide sorolható Mozart karrierjének megakadályozása az udvarnál, gyengéinek kíméletlen kihasználása, próbálkozás Konstanze megszarolásával, végezetül pedig az Isten által megrövidített ember bosszújának istenkáromló formái: Mozart bosszúért kiáltó apjának diabolikus álarcos játéka a Kormányzó, mindenekelőtt azonban a REKVIEM halálhírnökének hasonmásszerepében, amivel Salieri romboló erőként lopakodik be Mozart benső világába és álmaiba, hogy ily módon mérgezze meg őt. Mindamellet Salieri harca Mozart ellen Shaffer darabjában alapvetően önmagával – és Istennel – szemben Mozarton mint szükségszerű áldozaton keresztül vívott harc. Mert az ő Isten elleni lázadásnak a motívuma, akivel ő (mármint Salieri) mégiscsak paktumot kötött, s aki őtöle megtagadta az erényesség és a szorgalom jutalmát, s ehelyett az arra méltatlan Mozartot tette kiválasztottá, megnyilatkozásának közegévé; ez a Jóbra emlékeztető perlekedés a Teremtővel az AMADEUS-drámában új, a mérgezőes gyilkosság legendájának áthagyományozott változatát kibővítő motívum. Egy várt isteni reagálás hiányában, ami a harc elfogadásának jele lenne, de a hasztalan reménykedés okán is, hogy Isten mégiscsak bíraskodni fog, amit ő dacosan megpróbál kiprovokálni, Salieri végül vakmerő bosszúra ragadhatja magát a Teremtővel szemben, azáltal, hogy médiummát, Mozartot lelkileg és fizikailag tönkretesz. S hogy legalább az isteni gyermek legendájában része legyen, vagyis hogy ő is beleszövődjék a legendába, a maga közép-szerűségétől szenvedő Salieri Shaffer változatában azt híreszteli magáról, hogy megmérgezte Mozartot.

Ha mégannyira árnyaltnak és korszerűnek tűnik is a mérgezőes gyilkosság legendájának lélektani értelmezése, más, azaz motívum- vagy eszmetörténeti szempontból Salieri tragédiája csak a hagyományos romantikus-metafizikai művészetfogalom, valamint egy romantikus művészetvallás újfent idézett eszméjének háttere előtt válik megmagyarázhatóvá. Nem szabad majd persze teljesen eltekintenünk a tudatos játékosság és a színpadias-parodisztikus elemek mozzanatától sem. Ez ugyanis az, ami kijelöli a romantikus pátoossal szembeni modern távolságtartást, és Shaffer AMADEUS-át tudóan késő romantikus és historizáló színpadi játékká teszi.

*

Puskin és Shaffer irodalmi Mozart-képtől eltérően, amelyek egyaránt azt mutatták, miként hat a lángelme környezetére, különösképpen kortárs riválisára, Salierire, *Eduard Mörike* Mozart születésének századik évfordulójára írott költői adaléka, a MOZART PRÁGAI UTAZÁSA⁶⁶ címet viselő, 1856-ban megjelent elbeszélés az ábrázolásnak ket-

tós perspektíváját választja. Már abból a bonyolult elbeszélési formából, amelyben egyfelől összefonódik a szerző ironikus hangvételű meséje, Mozart személyének Konstanze látószögéből, valamint az ő életvilágának kitalált alakjai szemszögéből történő megvilágítása, s amelyben másfelől helyet kap a mű egészébe beletagolódnó önábrázolás (főként egy maga Mozart által elbeszélte emlékezés formájában, melynek tárgya gyermekkorának egy jelentékeny itáliai epizódja), kiolvasható, hogy Mörike a „mozarti szellem” hatványozott „példázatát” kísérte meg felvázolni. Minden, ami drámai vagy szenzációs lenne, kimarad az elbeszélésből; a Salieri körül indázó legendakomplexum csak mellékes motívumként játszik szerepet, ráadásul kezelése is ironikus; „az átkozott, méregkeverő, fekete-sárga Salieri”⁶⁷ csak Konstanze álmában kapja meg potenciális irigyként a maga szerepét, ott, ahol Konstanze férjeura berlini karrierjét képzei el, vagy olykor a szatirikus-parodisztikus dalban, a társadalmi gúny kedvelt tárgyaként.

Mörike éppannyira árnyalt, mint amennyire szeretetteljesen kidolgozott „jellemrajza” („az első a maga nemében”,⁶⁸ miként a szerző kiadójának, Cottának a tudomására hozza, hangsúlyozva ezzel elbeszélésének újító jellegét) a zeneszerzőt a cseh nagyvárosba tett második utazásának egyik pihenőhelyén mutatja be, mégpedig akkor, amikor a DON GIOVANNI bemutatójára igyekezett 1787 októberében. Mörike különféle anekdoták és legendák motívumait dolgozza fel, s fő forrásként Ulbisev Mozart-ábrázolását használja. Nissent nyilvánvalóan tudatosan csak elbeszélésének befejezését követően olvasta, mert nem akarta, hogy az ott újonnan kidolgozott forrásanyag megzavarja. Irodalmi tervéről közelebbit egy 1855. május 6-án a kiadójához írott leveléből tudhatunk meg: egy napot kívánt bemutatni Mozart életéből, valamint a tisztelettel övezett géniusz töretlen viszonyát a társadalomhoz, „ahol az elbeszélés alapját szabadon kigondolt helyzetek alkotják, s mindenekelőtt a derűs oldalt kellene eleven, sűrített szemléletté összehozni”.⁶⁹ A „termékeny pillanatot”, amelyben e terv szerint Mozart művészként való létezése sűrítve ábrázolható, Mörike körültekintéssel választja meg: felsejlik egy helyzet Mozart életének kései szakaszából, mert a halál megsejtésének motívuma fontossá válik; ez a helyzet nem lehetett más, mint az „abszolút opera” előkészületének egyik produktív pillanata (alkalmasint erre is Ulbisev entuziasztikus, csakis Kierkegaardnak a VAGY-VAGY-ban nyújtott szellemes értelmezésével összevethető elemzése készíttet).⁷⁰ Mozart a beteljesedés felé vezető úton jelenik meg. Mörike azért választja Mozart életének ezt a stációját, mert nyomára szeretne bukkanni az ember és lángelme titkának. Ehhez azonban közlékeny természetű Mozartra van szüksége, aki az elbeszélésben nagyon is barátkozó természetű, mindamellettt maga is elbeszélővé válik. Az egyik jelentős pillanat igen művészi dimenziókban bontakozik ki: az utazás jelenidejűségével összekapcsolódik az emlékezés a csodagyerek itáliai utazásának boldog korszakára. És fény vetül a jövő távlatára is – teli álmokkal, a halál megsejtésével és reménységgel. Mindenekelőtt azonban a maga Mozart által elbeszélte emlékezés egy napolyi hajós pantomimjátékra kölcsönöz kontúrokat a muzsikusként alakjának. Elválaszthatatlanul összekapcsolódik ezzel az emlékekkel a jelenlegi ihlet: az emlék a jelenben megtermékenyítő erejű. Utóbb Nietzsche – akár ki sem zárhatjuk, hogy tekintetét Mörike Mozart-elbeszélésének erre a gyújtópontjára szegezve – hasonlóképpen igyekezett felfedni Mozart alkotói módszerének titkát, és dacosan igazította ki azt a tételt, amely Mozartban a „fej” komponistáját látta: „Mozartot egészen másféle viszony fűzi melódiáihoz: inspirációit nem a zenehallgatásban, hanem az élet, a legmozgalmasabb délvidéki élet szemléletében találja meg: mindig Itáliáról álmodott, ha éppen nem volt ott.”⁷¹ Mozart zsenialitásának jegyeként – nagyon is összhangban a gyermekférfi hagyományos legendájával és a lángelme gyermeki vonásainak romantikus elképzeléseivel – Mörike hang-

súlyozza Mozart gyermekien „*merész rögtönzéseit*”⁷² az életben, mindenekeelőtt azonban azt, ahogyan meggondolatlanul a pillanat és saját művészete kedvéért elfecsérelti saját személyét. Ez persze nem úgy történik, hogy ne vetődne az oldalvást ironikus pillantások Mozart titkos polgári vágyaira és kívánságaira, amelyeket valami nappali álomféleségben idéz fel (s akárcsak Konstanze projekcióit férjének karrierjéről a porosz udvarban), az elbeszélő „*évődés*”-nek nevezi „*a jövő megálmodott, tarka szappanbuborékai-val...*”⁷³ Szintén felmerül a nemkülönben jellegzetesen romantikus vágyakozás az úgynevezett egyszerű élet és a természettel összhangban lévő „ártatlan létezés” után.⁷⁴ Romantikus eredetű a művész életidegenségének képzete, az, hogy szükségszerűen ki-rekesztődik a tartós polgári boldogságból. Nagy árnak számít ez a kiválasztottsággért, a művészetet áldozatként követeli meg az embertől.

Mörike túlnyomó részben a rokokó társasági élet egyenesen idillikusnak tűnő, derűs légkörét idézi fel. Időről időre azonban tekintetünket a háttérben lappangóra irányítja, Mozart géniuszának szakadékos mélységeire. Mindez főként mitologikus-tréfas utalások révén történik, de olykor a „*tovaszáguldó idő*”,⁷⁵ a nyughatatlanlás, a halál bélyegét magán viselő művész problémájára történő utalások vetnek árnyékot a derűs képre. A halál megsejtésének motívuma révén a rokokó jellegű színpadkép csakúgy, mint az idilli biedermeier környezet állandó törést szenved; az elbeszélő jelzi, hogy megrendült egészsége révén Mozartot „*időről időre elfogta a búskomorság, rejtve még, de egyre feltartóztathatatlanabban a korai halál sejtelmé, s ez végül elválaszthatatlan társa lett*”.⁷⁶

Mozart társas hajlama a legszebb beteljesülést nyeri a bemutatott prágai utazáson egy előre be nem tervezett tartózkodási helyen, Schinzberg gróf kastélyában. Még egyszer megünneplik Eugenia eljegyzését. S a menyasszony a maga zenei tehetségével és érzékenységével Mozart eszményi partnerének bizonyul, fogékony, rokon léleknek. Ámde a vidám ünnepek fontos előjátéka van.

A faluba történt megérkezését követően Mozartnak még kedve szottyán egy kis sé-tára a grófi kastély parkjában. Tekintetét ott egy „*...narancsfára emelte, amely tele volt szép gyümölcscsel*”. S ez a pillanat „*nyomban eszébe idézte egy kedves gyermekkori emléket*”⁷⁷ Itáliában. A szórakozottság és önfeledtség állapotában – ugyanis valójában az ihlet pillanata ez: Mozart agyán ekkor villan át, hogyan fogja megírni Zerlina és Masetto belépőjét az esküvői ünnepségre, valamint az azt követő kórust – leszakajt egyet a narancsfán mosolygó kilenc gyümölcs közül, s így öntudatlanul is „vétkezik”. A fát ugyanis jelképes eljegyzési ajándékként szemelték ki, amelynek szimbolikus ereje épp a gyümölcsök teljes számához kötődik: a fának ugyanis épp a kilenc műsára kell emlékeztetnie.

Az a körülmény, hogy Mozart akaratlanul eltulajdonította a tiltott narancsot, akár-csak a narancsok szimbolikusan jelentős száma, mitológiai háttérre utal. A menyasz-szonyhoz intézett ajánló költeményével Max gróf meg fogja világítani a társaság szá-mára ennek az utalásnak a jelentőségét. Szellemes beszédében ugyanis a kis narancs-fa az antik mitológia vonatkozási rendszerébe lép: „*egyik utóda a Hesperidák sokszor meg-énekelt fájának*”.⁷⁸ Gondozója nem kisebb istenség, mint maga Apolló, s „*gyönyörű gyümölcsök is gömbölyödnek rajta, háromszor három, a kilenc nővér száma szerint*”⁷⁹ – márpe-dig ők a műsák. Az ünneplő társaság elragadtatással hallja, hogy maga Apolló is vá-gyakozott a kilenc gyümölcsre, miként nyilvánvalóan Mozart most a kertben. A mű-sák istenének tudatos azonosítása a zeneszerzővel nem téveszti a derűt keltő hatást. Ámde az, ami itt a mitológiai tréfa jelmezét ölti magára, más látószögéből komoly já-téknak tűnik, mélyebben fekvő jelentés-összefüggésekkel. Mörike nyilvánvalóan kap-csolatot teremt a Hesperidák fájának motívuma, a műsák kilences száma és Apolló,

valamint Mozart szintúgy önironikusan játékos önvádja között, mely utóbbi a grófnőhöz még a parkban írott bocsánatkérő levelében kap hangot, azt követően, hogy a narancs-„lopást” felfedezték: „*Itt ülök, én boldogtalan, a Ön paradicsomában, mint ősünk, Ádám, miután megkóstolta az almát. A baj megesezt, és még jó Évánra sem foghatom rá a vétket...*”⁸⁰ Hogy Mozart „eltulajdonította” a narancsok (múzsák) egyikét, a bibliai mitológia fényében bűnbeesést jelent, vagyis azt, hogy a halálnak van eljegyezve.

A halálra történő utalások át- meg átszövik Mörike egész elbeszélését. Maga a téma akkor is fölmerül, amikor Mozart a társaságban előadja a temetői jelenetet a Kormányzóval. Don Juan éppúgy vétkezik, mint Mozart, amikor „*végtelen makacsságában az örök világrenddel szembeszállva*”⁸¹ egy holtat hív meg lakomára. Mitológiai szempontból Mozart is szembeszáll az isteni renddel. Leszakajt a Hesperidák fájáról egy tiltott gyümölcsöt, hogy behatolhasson a múzsák birodalmába, s hogy részese legyen az isteni ihletnek. Az ihlet pillanatában Mozart a legnagyobb boldogságban úszik. Csakhogy ez a *kairosz*, ez a kedvező pillanat beárnyékolódik, s nem tart hosszú ideig. A boldog időtlenség a lángelmét csak az ihlet és a művészi alkotás állapotában képes elérni. Ez mindamelllett még nem alap arra, hogy történelmileg ható tapasztalatként ismerné „*a tartós, a zavartalan megelégedést*”.⁸²

A boldogságnak egy ilyen pillanataként alakítja Mörike a kerti jelenetet, ide értve minden kétértelműséget is: ebben Mozart visszaemlékezik itáliai élményére, amelynek intenzíven tovább ható ereje még a jelen pillanatot is alkotóvá tette. Ennek a beteljesedett pillanatnak a jegyében a felkeresett hely az élet boldogságának váratlanul megjelenő Árkádiájává változik, az ünneplő grófi társaság pedig eleven részesévé válhat ennek. Csakhogy az efféle boldogság kizárólag a sötétlő profetikus jegyekkel együtt létezik. Amikor Mozart részleteket mutat be DON GIOVANNI című operájából, az elbeszélő felhívja figyelmünket Mozart öntudatlan önábrázolására. A temetői jelenet és a finálé apokaliptikus harsonái nem csak a bűnös Don Juannak szólnak. Hangjuk magát Mozartot is eléri, ráadásul a derűs sikerek napján: „*Mintha távoli csillagkörökből dermedten, lélekbemetszően hullanának alá az ezüst harsonák hangjai a kék éjszakában.*”⁸³

Az operával elégikus hangvétel hatol be a derű általában meghatározó szférájába. Mozart kapcsolatának az istenek világával, amelyet a múzsai ihlet rendre megteremt, nagy ára van. Eugenia, a titokzatos hatású zeneértő, megsejti Mozart hamarosan bekövetkező halálát. Ugyanakkor azt is megérti, hogy miért rejt magasabb értelmet az, hogy Mozart a korai halál árnyékában él: azért ugyanis, mert a világ nem képes fel fogni az ő zseniális alkotásainak mérhetetlen gazdagságát: „*Bizonyossággá, teljes bizonyossággá vált benne, hogy ezt az embert gyorsan és feltartóztathatatlanul elemészti saját heve, hogy csak futó jelenség a földön, mert valójában maga sem képes elviselni a belőle áradó roppant bőséget.*”⁸⁴ Mörike költői „rejtvényképe” Mozart géniuszára mint közvetítőre irányítja tekintetünket, közvetítőre a transzcendencia között, ahonnan zenéje jön, és az e világ között a maga számtalan bonyolult áttételével. Mörike a médiumjelleg mineműségét világítja meg, s eltérően a modern szkeptikusoktól, akik már nem tudják meghatározni az ihlet eredetét és forrását, bízva a mitológiai képek igazságában, a romantika hagyományával összhangban még egyszer Mozart zsenialitásának metafizikai megalapozását adja.

Ha mégannyira létjogosultságot szereznek is a sorra vett költői Mozart-képek „rejtvényképekként”, amennyiben megpróbálkoztak a talán összemérhetetlen lángelme közvetítésével, és a géniuszt emberként hozták közelségünkbe – végső soron ők is eljutnak a titokzatosság és a felfoghatatlanság határára. Ezt a tapasztalatot juttatja kife-

jezésre Mozart nagy tisztelőjének, Goethének egy éles elméjű mondása, amelyet 1831. február 4-i keltezéssel Eckermann jegyzett fel. Hogy Goethe kijelentését most felidéz-zük, arra nem pusztán az a körülmény jogosít fel bennünket, hogy benne Mozart egyik kiemelkedő kortársának tanúságtételével szembesülünk, s belőle valamiféle tekin-télyelvű bizonyítékát kaphatnánk annak, hogy a romantikus művészetvallás a XIX. században is tovább élt. Minden bizonnyal felismerhető benne a művészet klasszikus-romantikus metafizikájának reflexe, de nem kevésbé magának Goethének szkeptikus-vallásos géniuszértelmezése. Fontosabbnak tűnik azonban az, amit Goethe e mondá-sa az általunk tárgyalt problémához hozzátesz: az, hogy elismeri a racionális megisme-rés, valamint minden olyan költői kísérletnek a határait, amely a mozarti géniusz je-lenségének nyomára szeretne bukkanni: „*Persze olyan jelenség, mint Mozart, mindig csoda marad, melyet nem lehet tovább magyarázni. De hogyan találhatna alkalmat az istenség a cso-datételre, ha nem rendkívüli egyének útján próbálkozna meg olykor vele, akiken csak ámulunk, és nem értjük, honnét jönnek!*”⁸⁵

Jegyzetek

1. Alexander Ulibisheff (Oulibisheff): MOZART'S LEBEN UND WERKE, mit Zugrundelegung der Schraishoun'schen Uebersetzung, neu bearb. u. wesentlich erweitert von Ludwig Gantter. 4 kötetben, 2. kiad., Stuttgart, 1859. E helyütt ezt a kiadást használtuk, s e kiadás alapján idézünk. Mörike A. Schraishoun első német fordítását az 1847-es háromkötetes stuttgarti kiadásban olvasta. – E nagy terjedelmű Mozart-ábrázolás első kiadása 1843-ban Moszkvában jelent meg franciául az alábbi címmel: NOUVELLE BIOGRAPHIE DE MOZART, SUIVIE D'UN APERÇU SUR L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE ET DE L'ANALYSE DES PRINCIPALES OEUVRES DE MOZART.
2. Az itt idézett Hartlaub-levél (legjobb tudomásom szerint) eddig nyomtatásban nem jelent meg teljes terjedelmében. Részleteket közölt belőle Harry Maync: EDUARD MÖRIKE. SEIN LEBEN UND DICHTEN. 5. kiad. Freiburg im Breisgau, 1944. 446. – továbbá valamivel részletesebben: Gerhard Stofz: EDUARD MÖRIKE. Stuttgart, 1967. 380. – Mi is ennek alapján idézünk.
3. Friedrich Schlichtegroll: MOZARTS LEBEN (NEKROLOG). Grätz, 1794.
4. Franz Xaver Niemtschek (Niemetschek): LEBEN DES K. K. KAPPELLMEISTERS WOLFGANG GOTTLIEB MOZART, NACH ORIGINALQUELLEN BESCHRIEBEN. Prag, 1798. (2. kiad. Leipzig, 1808.) Itt az első kiadás alapján idézünk.
5. Georg Nikolaus von Nissen: BIOGRAPHIE W. A. MOZARTS. NACH ORIGINALBRIEFEN, SAMMLUNGEN ALLES ÜBER IHN GESCHRIEBENEN, MIT VIELEN NEUEN BEYLAGEN, STEINDRÜCKEN, MUSIKBLÄTTERN UND EINEM FACSIMILE, HRSG V. CONSTANZE, WITWE VON NISSEN, FRÜHER WITWE MOZART. Az 1828-as lipcei kiadás facsimile utánnomása. Hildesheim, 1964.
6. A. Ulibisheff (I. 1. jegyzet), II. köt. 197.
7. Vö. uo. III. köt. 5–93. (= IRDISCHE MISSION MOZARTS.) Ebben a fejezetben Ulibisev a korai romantika művészetelméletének esztétikai kategóriái segítségével igyekszik kifejteni Mozart „egyetemességét és transzcendentalitását” mint annak meghatározó jegyeit, s amelyek mérvadókká válnak annak a tételnek a szempontjából, hogy Mozarttal a nyugati zene története megtalálja a maga szintézisét (a maga célját) az elkülönülő korszakos géniuszban, azaz teljes és abszolút költészetté válik (51.). – A 2. kiadás szerkesztője, Ludwig Gantter ezzel kapcsolatban jegyzi meg kritikailag bevezetésében, hogy Mozartnak ezzel a meghatározásával, miszerint ő az európai zenetörténet záróköve, Ulibisev természetesen átlépi egy életrajz határait.
8. Vö. uo. III. köt. 92. sk.
9. Uo. III. köt. 75.
10. Vö. 2. jegyz. – Ulibisev összhangot teremt ebben a kérdésben, amennyiben arról beszél,

hogy csakis a zenében lenne szabad keresnünk „az igaz embert, életének komoly cselekedeteit, erejét, nagyságát, valamint erényeit” (III. köt. 92. sk.).

11. Caroline Pichler: DENKWÜRDIGKEITEN AUS MEINEM LEBEN. E. K. Blümml szerk. 2 köt. München, 1914. Id. hely: I. köt. 49., vö. 293. skk. – Vö. még: ALLGEMEINE THEATERZEITUNG. Wien, 1813. július 15.

12. A fogalmat itt egységes meghatározás értelmében használjuk, mondjuk Novalis definíciójának értelmében: egy romantikus regénynek mindenképpen egységes egyént kell tárgyul választania, „aki meghatározza az adottságokat, s akit amazok meghatároznak. Ez a váltakozás, vagy egyetlen egyén változásai egy folytonos sorban, az, ami a regény érdekes tartalmát adja”. (NOVALIS. DICHTER ÜBER IHRE DICHTUNGEN. Szerk. Hans-Joachim Mähl. München/Passau, 1976. 154. (= HKA II. 579.)

13. Hans Joachim Kreutzer: DER MOZART DER DICHTER. ÜBER DIE WECHSELWIRKUNGEN VON LITERATUR UND MUSIK IM 19. JAHRHUNDERT. In: MOZART-JAHRBUCH 1980–83. 208–227. Id. hely: 217.

14. Uo. 217.

15. Friedrich Rochlitz: VERBÜRGT ANEKDOTEN AUS WOLFGANG GOTTLIEB MOZARTS LEBEN. EIN BEYTRAG ZUR RICHTIGEN KENNTNIS DIESES MANNES, ALS MENSCH UND KÜNSTLER. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, kezdődik a 2. számmal (= 1798. október 10.), és sorozatban folytatódik 1798 decemberéig.

16. A fogalmat itt mintegy Hegel felfogása értelmében használjuk, aki szerint egy élettörténet életrajzi-költői tárgyalásában „a szubjektum egységének és az objektív történés magában való egységének találkoznia kell és össze kell kapcsolódnia egymással”. (Vö. Hegel: ÄSTHETIK. Friedrich Bassenge kiad. II. köt., 2. kiad. Frankfurt am Main, é. n. 427. Magyar kiadása: Hegel: ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK. III. köt. Szemere Samu ford. Akadémiai, 1956. 276.)

17. Vö. a GENIE címszót in: HISTORISCHES WÖRTERBUCH DER PHILOSOPHIE. Szerk. Joachim Ritter. III. köt. Basel/Darmstadt. 297–309. hasáb. – Továbbá: Jochen Schmidt: DIE GESCHICHTE DES GENIE-GEDANKENS IN DER DEUTSCHEN LITERATUR, PHILOSOPHIE UND POLITIK 1750–1945. 2 kötetben, Darmstadt, 1985. 2. jav. kiad., 1988.

18. Mindenekelőtt a KREISLERIANA-ra kell itt gondolnunk, továbbá Beethoven műveinek az *Allgemeine Musikalische Zeitung* számára Hoff-

mann által írott recenzióira (1810 és 1813). – Vö. ezzel a problémával kapcsolatban Gernot Gruber: MOZART UND DIE NACHWELT. München (Serie Piper 592), 1987. 111.; 128. skk.

19. Ugyanakkor ismeretes, hogy Mozartnak voltak vázlatfüzetei is, amelyeket Ulrich Konrad göttingeni zenetudós tett közzé; ezzel egyszer s mindenkorra megcáfolódott az a széles körben elterjedt legenda, hogy Mozart tisztán és közvetlenül csakis „fejben” komponált. Vö. Ulrich Konrad: MOZARTS SCHAFFENSWEISE. STUDIEN ZU DEN WERKAUTOGRAPHEN, SKIZZEN UND ENTWÜRFEN. Göttingen, 1992.

20. MOZART: BRIEFE UND AUFZEICHNUNGEN. GESAMTAUSGABE. Összegyűjtötte és magyarázatokkal ellátta Wilhelm A. Bauer és Otto Erich Deutsch. 4 köt. (A kommentárkötetek: 5. és 6., szerk. Joseph Heinz Eibl, 1971.) Kassel stb. 1962/63. Itt e kiadás alapján idézzük Mozart leveleit. Az itteni idézet: II. köt. 473. [Azokat a leveleket, amelyek magyarul is olvashatók, és a magyar kiadás alapján idéztük őket, külön is jelezzük. – A ford.]

21. Uo. II. köt. 264. – Vö. ezzel még pl. a salzburgi hercegérsekhez, gróf Hieronymus von Colleredóhoz 1777. augusztus 1-jén írott levelet. L. uo. II. köt. 4. sk.

22. Vö. Norbert Elias: MOZART. ZUR SOZIOLOGIE EINES GENIES. Szerk. Michael Schröter. 2. kiad. Frankfurt am Main, 1991. 17. skk., 40. skk. Magyarul vö. MOZART: EGY ZSENI SZOCIOLÓGIÁJA. (Ford. és az utószót írta Győri László.) Európa, 2000. 26. skk., 41. skk.

23. Vö. Wolfgang Hildesheimer: WER WAR MOZART? Frankfurt am Main, 1966 (= edition suhrkamp 190). 23. – Hildesheimer ezt az itt esszéformában előadott elgondolását differenciáltabban és nagyobb terjedelemben dolgozta ki nagy monográfiájában: MOZART. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977. [Magyar kiadása: MOZART. Györffy Miklós ford. Gondolat, 1985.]

24. Vö. uo. 22. sk.

25. Uo. 22.

26. Mozart: BRIEFE (vö. a 20. jegyzetet). III. köt. 201. (= Levél apjához 1782. április 10-én.) Magyar id. MOZART BÉCSI LEVELEI. Gedeon Tibor szerk. és ford. Gondolat, 1960. 131.

27. Uo. IV. köt. 41. Magyar id. MOZART BÉCSI LEVELEI. Id. kiad. 262.

28. Vö. a kommentárt in: MOZART-BRIEFE. Újból válogatta, a bevezetést írta és kommentá-

- rokkal ellátta Wolfgang Hildesheimer. 2. kiad. Frankfurt am Main, 1991. 141.
- 29.** H. C. Robbins Landon: 1791. MOZARTS LETZTES JAHR. München és Kassel stb. 80. (= dtv/Bärenreiter 11358). A magyar idézetek forrása a továbbiakban: C. Robbins Landon: 1791. MOZART UTOLSÓ ÉVE. Győri László ford. Corvina, 2001. Az itt id. hely: 73.
- 30.** Wolfgang Hildesheimer (vö. 23. jegyzet). 52.
- 31.** Mozart: BRIEFE (vö. 20. jegyzet). Id. köt. 150. Magyarul: MOZART BÉCSI LEVELEI. Id. kiad. 348–349.
- 32.** Vö. Hanns-Joseph Ortheil: MOZART. IM INNERN SEINER SPRACHEN. Frankfurt am Main, 1982. (= Collection S. Fischer, 28. köt.) 78. skk.
- 33.** Vö. Norbert Elias (vö. 22. jegyzet). 76–87. Magyarul vö. MOZART: EGY ZSENI SZOCIOLÓGIÁJA. Id. kiad. 132–143.
- 34.** Wolfgang Hildesheimer (vö. 23. jegyzet). 33.
- 35.** MOZART-BRIEFE (vö. 28. jegyzet). 57.
- 36.** Vö. 32. jegyzet.
- 37.** MOZART-BRIEFE (vö. 20. jegyzet). II. köt. 110. sk. (= 1777. november 8-án írott levél; utóirat az anyjának apjához írott leveléhez.) Magyar id. MOZART BREVIÁRIUM. LEVELEK – DOKUMENTUMOK. Összeállította és fordította Kovács János. Zeneműkiadó, 1974. 158.
- 38.** Wolfgang Hildesheimer (vö. 23. jegyzet). 57–60.
- 39.** MOZART-BRIEFE (vö. 20. jegyzet). IV. köt. 199. sk.
- 40.** A Raffaellóval történő összehasonlítás történetileg először Niemtscheknél mutatható ki (vö. 4. jegyzet). 12. – Friedrich Rochlitz: RAFFAEL UND MOZART. In: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 2, 1800, 37. sz. 641–653. hasáb.
- 41.** Arthur Schopenhauer: DIE WELT ALS WILLE UND VORSTELLUNG. Zweiter Band. Ergänzungen zum dritten Buch, Kap. 31. Idézte a zürichi kiadás alapján. WERKE. IV. köt. Zürich, 1977. 468. [A magyar kiadás: A VILÁG MINT AKARAT ÉS KÉPZET, Osiris, 2002 nem tartalmazza a hivatkozott ki egészítéseket.]
- 42.** Johann Peter Eckermann: GESPRÄCHE MIT GOETHE IN DEN LETZTEN JAHREN SEINES LEBENS. Szerk. Fritz Bergmann. 2. köt. (Insel Taschenbuch 500.) Frankfurt am Main, 1981. 707. – [Magyarul: Eckermann: BESZÉLGETÉSEK GOETHÉVEL. Győrffy Miklós ford. Magyar Helikon, 1973. 553.]
- 43.** Hartmut Gagelmann: MOZART HAT NIE GELEBT. EINE KRITISCHE BILANZ. Herder, Freiburg im Breisgau, 1990.
- 44.** Uo. 259.
- 45.** Vö. uo. 11.
- 46.** Uo. 285.
- 47.** Vö. Niemtschek (vö. 4. jegyzet). 47.
- 48.** Vö. Robbins Landon (vö. 29. jegyzet). 190. skk. [Magyarul: Robbins Landon: 1791. MOZART UTOLSÓ ÉVE. Id. kiad. 168.] Továbbá: NOVELLO: A MOZART PILGRIMAGE. BEING THE TRAVEL DIARIES OF VINCENT AND MARY NOVELLO IN THE YEAR 1829. A transzkripciót készítette és összeállította Nerina Medici di Marignano, szerk. Rosemary Hughes. London, 1955. 124. skk.
- 49.** Peter J. Davies: MOZART'S ILLNESS AND DEATH. In: *Musical Times*, CXXVII, 1984. 437. skk., 554. skk.
- 50.** Vö. ezzel kapcsolatban Volkmar Braunbehrens: MOZART IN WIEN. 6. kiad. München, 1991 (= Serie Piper 8233). 181. skk. [Magyarul Volkmar Braunbehrens: MOZART. A BÉCSI ÉVEK. Győri J. László ford. Osiris, 2006. 221. skk.]
- 51.** A rituális gyilkosság e feltételezése ellen szóló érvekkel kapcsolatosan vö. Robbins Landon (vö. 29. jegyzet). 163. skk. [Magyarul: Robbins Landon: 1791. MOZART UTOLSÓ ÉVE. Id. kiad. 140. o.]
- 52.** Vö. a Niemtscheknél olvasható változattal („legalább annyira titokzatos, mint amennyire különös”), I. a 4. jegyzetet. 45. skk. – Az egész legendakomplexumnak, továbbá tisztázásának legújabb bemutatását I. Christoph Wolff: MOZARTS REQUIEM. GESCHICHTE – MUSIK – DOKUMENTE. München/Kassel stb. 1991 (= dtv/Bärenreiter 4565).
- 53.** Megítélésem szerint Norbert Elias jogosan érvel (főként Hildesheimerrel szemben!) művész és személy (jellem) kettőssége ellen, amely egy romantikus-idealizált géniuszképet részesít előnyben az ember rovására, hangsúlyozva Mozart esetében művész és ember feloldhatatlan egységét. Vö. N. Elias (vö. 29. jegyzet). 68. skk. [Magyarul vö. MOZART: EGY ZSENI SZOCIOLÓGIÁJA. Id. kiad. 65–83.]
- 54.** Alexander Pusckin: MOZART UND SALIERI (kétnyelvű kiadás). Fordította és az utószót írta Kay Borowsky. Stuttgart, 1985 (= RUB 8094). [A továbbiakban a magyar kiadás alapján idézünk: Alekszandr Puskin: MOZART ÉS SALIERI. Gáspár Endre ford. L.: Puskin: JEVGENYIJ ANYEGIN – DRÁMÁK. Európa, 1976.] – A német ro-

mantika Puskin által történő befogadásával kapcsolatban vö. Gerhart Hoffmeister: *DEUTSCHE UND EUROPÄISCHE ROMANTIK*. Stuttgart, 1978 (Slg. Metzler 170), 88. skk., továbbá az ott megadott irodalom.

55. Vö. C. Robbins Landon (29. jegyzet). 213. skk. [C. Robbins Landon: 1791. *MOZART UTOLSÓ ÉVE*. Id. kiad. 195. skk.]. A legenda cáfolata szempontjából fontos forrásanyag jól áttekinthetően megtalálható H. Gagelmann-nál.

56. Vö. Kant: *KRITIK DER URTEILSKRAFT*. 46. §. [Magyar fordítása: *Az ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA*. Papp Zoltán ford. Ictus, Szeged, 1997. 234.]

57. A motívum nem csak Wackenrodernél és E. T. A. Hoffmann-nál bukkan fel: a romantikus művészetvallás legbelső lényegéhez tartozik. Ezzel kapcsolatban vö. pl. Martin Bollacher: *WACKENRODERS KUNSTRELIGION. ÜBERLEGUNGEN ZUR GENESIS DER FRÜHROMANTISCHEN KUNSTAUFFASSUNG*. In: *GRM* 30, 1980, 377–394., továbbá Christa Karoli: *IDEAL UND KRISE ENTHUSIASTISCHEN KÜNSTLERTUMS IN DER DEUTSCHEN ROMANTIK*. Bonn, 1968 (mindenekelőtt E. T. A. Hoffmann-nal kapcsolatban). A Puskin által is ismert Hoffmann-nal összefüggésben többek között a művészetvallás problémakomplexuma közvetítődött az orosz romantikába, úgy, ahogyan az a korszak német irodalmában megfogalmazódott.

58. Puskin: *MOZART ÉS SALIERI*. Gáspár Endre ford. L.: Puskin: *JEVGENYIJ ANYEGIN – DRÁMÁK*. Európa, 1976. 296–297.

59. Uo. 298.

60. Niemtschek bizonyára a „klasszicisztikus” olvasatot sugallta. Raffaello romantikus értelmezése révén, amely mint a tiszta keresztény művészet képviselőjére tekint rá, Wackenroder a vallásos minőséget tekinti hangsúlyosnak, márpedig Puskin számára ennek van jelentősége. A témával kapcsolatban vö. Friedrich Strack: *DIE „GÖTTLICHE KUNST UND IHRE SPRACHE”. ZUM KUNST- UND RELIGIONSBEGRIFF BEI WACKENRODER, TIECK UND NOVALIS*. In: *ROMANTIK IN DEUTSCHLAND. EIN INTERDISZIPLINÄRES SYMPOSIUM*. Szerk. Richard Brinkmann. Stuttgart, 1978. 369–391.

61. Puskin: *MOZART ÉS SALIERI*. Id. kiad. 299.

62. Uo. 299–300.

63. Uo. 303.

64. Peter Shaffer: *AMADEUS*. London, 1980. [Magyar kiadása: *EQUUS; AMADEUS – KÉT DRÁMA*. Ford. Göncz Árpád és Vajda Miklós. Európa, 1982.]

65. Novello 1829. július 15-i beszámolóját idézi Robbins Landon (vö. 29. jegyzet). 193. [Magyarul: C. Robbins Landon: 1791. *MOZART UTOLSÓ ÉVE*. Id. kiad. 169–170.]

66. *MOZART AUF DER REISE NACH PRAG*: Mörike elbeszélésének első kiadása, amelyet a szerző idéz, Stuttgartban és Augsburgban jelent meg 1856-ban. [Magyarul Lengyel Balázs ford. Több kiadása közül az itti idézett: *KLASSZIKUS NÉMET KISREGÉNYEK*. Helikon Klasszikusok, Helikon, 1968.] – Sok ösztönzést köszönhetek az elbeszéléssel kapcsolatos gazdag kutatási irodalomnak. H. J. Kreutzer és J. Schmidt már említett munkái mellett különösen nagy segítségemre volt Benno von Wiese tanulmánya: *MOZART AUF DER REISE NACH PRAG*. In: *EDUARD MÖRIKE*. Victor G. Doerksen kiad., Darmstadt, 1975 (= *WdF* 116. köt.), 380–398., továbbá Raymond Immerwahr munkája: *APOKALYPTISCHE POSAUNEN. DIE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE VON MÖRIKES „MOZART AUF DER REISE NACH PRAG”*. In: uo. 399–425. Ezenkívül megemlíteném még: Horst Steinmetz: *EDUARD MÖRIKES ERZÄHLUNGEN*. Stuttgart, 1969.

67. Mörike: *MOZART PRÁGAI UTAZÁSA*. Id. kiad. 316.

68. Eduard Mörike: *BRIEF AN COTTA*. 1855. május 6. In: E. Mörike: *BRIEFE*. Szerk. Friedrich Seebaß. Tübingen, é. n. (1939.) 730.

69. Uo. 730.

70. Megdöbentető párhuzamok mutatkoznak Ulibisev és Kierkegaard entuziasztikus *DON JUAN*-értelmezése között, úgyhogy egyenesen oksági összefüggést gyanítunk. Csakhogy mindkét értelmezés ugyanabban az évben, 1843-ban jelenik meg, egymástól függetlenül. Vö. Alexander Ulibischeff (1. jegyzet), 2. kiad. III. köt. 208–361., valamint Sören Kierkegaard: *ENTWEDER-ODER, I*. Szerk. Hermann Diem és Walter Rest. Köln és Olten, 1960. 102. skk., 140–163. [Magyar kiadásban: *VAGY-VAGY*. Dani Tivadar ford. Gondolat, 1978. 61–177.]

71. Friedrich Nietzsche: *MENSCHLICHES – ALLZU MENSCHLICHES*. II. köt. 2. fejt. („DER WANDERER UND SEIN SCHATTEN”, 152. sz.) Fr. Nietzsche: *WERKE*. 3 köt. Karl Schlechta kiad. I. köt. 8. kiad. München, 1977. 935. [Magyarul: Friedrich Nietzsche: *EMBERI – TŰLSÁGOSAN EMBERI*, II. RÉSZ: *A VÁNDOR ÉS ÁRNYÉKA*. Romhányi Török Gábor ford. Szukits Könyvkiadó, Szeged, 2001. 230.

72. Mörike: *MOZART PRÁGAI UTAZÁSA*. Id. kiad. 322.

73. Uo. 316.

74. Vö. uo. 308. skk. és 341. skk.

75. Vö. uo. 310.: Mozart önmagát vádolja mindazzal kapcsolatban, amit elmulasztott az életében. Ezzel összefüggésben mondja összegzően: „*És közben múlik, rohan, tovaszáguld az élet. Uram-isten, ha rá gondolok, kívül a verejték a rémülettől.*”

76. Uo. 312–213.

77. Uo. 317–318.

78. Uo. 332.

79. Uo. 333.

80. Uo. 319.

81. Uo. 349.

82. Uo. 311.

83. Uo. 348.

84. Uo. 352.

85. J. P. Eckermann: GESPRÄCHE MIT GOETHE (vö. 42. jegyzet). I. köt. 421. [Magyarul: Eckermann: BESZÉLGETÉSEK GOETHÉVEL. Györfly Miklós ford. Magyar Helikon, 1973. 506.]

Bán Zoltán András

JÉGHIDEG ÉS FORRÓ KEZEK – SOSEM PAROLÁZHATNAK?*

Két híres német novella, két irodalmi alapvetés Mozart művészetének értelmezésében. Az egyik (DON JUAN) 1812-ben keletkezett, és szinte egy lendülettel íródott, a másik (MOZART PRÁGAI UTAZÁSA) hosszú vajúadás után, 1855-ben kapta meg végleges alakját; az egyik a romantikus irodalom talán legnagyobb művésztől, a másik a jobb híján biedermeiernek nevezett korszak vezető német költőjétől származik. Egyikük számára az 1791-ben meghalt Mozart még csak a félmúlt művésze, akinek kultusza viszonylag friss, és akinek még gyereke is élt – hiszen tudjuk például, hogy Hoffmann 1820-ban egy négyzöldamú kánont írt Franz Xaver Wolfgang Mozart, a zeneszerző hatodik gyermekének emlékkönyvébe. A másik írónak, Eduard Mörikének Mozart már kétségkívül klasszikus mester, akinek műve a repertoár egyik sarokköve, és akinek nemcsak oeuvre-je, hanem élete is már a múlt végképp lezárt és megváltoztathatatlan része.

1

Franz Grillparzer írja önéletrajzában: „*A legelső könyvek egyike, melyet olvastam, A varázsfuvola szövegkönyve volt. Anyám egyik szobalánya birtokolta, és mintegy szentségként őrizte. Ugyanis gyerekként az egyik majmot játszott a említett operában, és ezt élete fénypontjának tekintette. A lányka ölében ülve vele felváltva olvastam a csodás eseményekről, és egyikünk sem kételkedett abban, hogy mindez a legmagasabb rendű dolog, amihez az emberi szellem felemelkedhet.*” Nos, hát ez, belépni egy zseni hasonlíthatatlan világába, ez köti össze a zseniket, aktuális főhőseinket, E. T. A. Hoffmann és Eduard Mörikét. És ez köti össze a kis szolgálólányt és minket, nem zseniket a géniuszokkal. Lépünk be velük kézen fogva, noha más és más járással.

* Írásom az eredetileg németül megjelent esszé (in: Arnulf Knalf [Hg.]: MOZARTS ZAUBERKUTSCHE. NEUE LITERARISCHE NACHSCHRIFTEN. Bozen: Folio Verlag Wien, 2006) jelentősen átdolgozott változata.

Belépni egy nagy műalkotásba – íme az alapérzület, de persze ez a belépés nem minden esetben jelent odalépést, olykor inkább a távolságtartás a jellemző gesztus. És minden látszattal szemben éppen ez a romantika egyik alapvonása. Vagy legalábbis a romantika műélvezőjének. A romantika tökéletes befogadója nem elegyedik a lenézett tömeggel, ha belép, csakis egyedül, ő kívül áll, olykor a szó legszorosabb, fizikai értelmében is. Mennyire jellemző, hogy Hoffmann *GLUCK LOVAG* című novellájának őrült (?) főhőse, aki azonosítja magát Gluckkal, az egykor élt zeneszerzővel, nem megy be a színházba Berlinben, amikor „saját”, azaz Gluck *ARMIDA* című operáját adják; nem, a hős kint áll, és az utcáról, az előtérből fülel a zenére. Ízig-vérig a romantikus műélvezet arisztokratája, aki csak egyedül képes elmerülni a műben. Éppen így tesz Kierkegaard *VAGY-VAGY*-jában a *DON GIOVANNI*-t elemző elbeszélő, a színház a maga banalitásával, estélyi ruháival, társasági életével (Nietzsche: „*A színházban mindenki szomszédává válik...*”) csak zavarná a teljes befogadást. Így aztán nem csoda, hogy a romantikus lélek, a romantikus *flâneur* voltaképpen nem is magát a művet hallja-élvezi, de sokkal inkább a maga elgondolásait, képzeletét a műről, mely ekként voltaképpen pusztán ürügy nagy és szép lelke önélvezetéhez. Kierkegaard főhőse átkölti Mozart művét, átalakítja a maga filozófiai-életvezetési eszméinek megfelelően, és hasonlóan tesz Hoffmann névtelen elbeszélője, a „*der reisende Enthusiast*”, „*az utazgató rajongó*” a *DON JUAN* című elbeszélésben. És persze az elbeszélő – noha alig utal rá – szerfölött idegesíti, amikor azt gondolja, hogy nincs egyedül a páholyban a remekmű élvezete alatt: „*Több ízben úgy éreztem, mintha mögülem gyengéd, forró lehelet érne, mintha selyemruha suhogását hallanám: ebből sejtettem, hogy egy asszony van a páholyban, de teljesen belemerülve a költői világba, amelyet az opera élm tárt; nem törődtem vele.*” Nem figyel az asszonyszemélyre; miért is tenné? Hiszen itt most az Én kiáradása a lényeg, azt nem zavarhatja meg semmiféle személy, pláne asszonyi.

Egészen más dramaturgiával zajlik a *DON JUAN* részleteinek előadása Mörike elbeszélésében. Itt maga a szerző, Mozart játssza elő művét, és a grófi kastély lakói teljes személyes megviltokban részt vesznek benne: énekelnek, tapsolnak, hallgatnak, elemeznek, megjegyzéseket fűznek az elhangzott részletekhez; és így – korlátozott értelemben – maguk is részévé válnak az operának. Az opera itt a nyilvánosság előtt zajlik, és csak így módon, a nyilvánosságban nyeri el értelmét. Ebben a jelenetben nincsenek kívülállók, nincsenek kivételezett személyek, nincsenek romantikus rajongók és *flâneur*ök, itt mindenki hozzáteszi a maga részét az este sikeréhez. Az élmény *kollektív*, míg Hoffmann-nál szerfelett *privát*. Itt mindenki belép – és velük mi, olvasók is – a mű világába, ráadásul mintegy *in statu nascendi* állapotában a műnek; az opera még meg sem született szinte, még nem rögzült véglegesen; Mozart a novella fikciója szerint még nem zárta le a *DON JUAN* partitúráját. Mörike novellájában a jelenet Mozart és a többiek jelen idejében játszódik, azaz a fikció szerint 1787 szeptemberében, de az elbeszélő nézőpontja a jövőből (mondjuk, 1855-ből) ered. És bizonyos fokig a mai olvasó nézőpontja is ez. Mert a mindenkori olvasó jelen ideje mindenképpen későbbi, mint Mozarté és a grófi társaságé (és a miénk persze sokkal későbbi, mint Mörikéé), a mi *point of view*-nk nem kortárs szemszög, hiszen mi (és Mörike is) Mozarthoz és művére már a múlt teljes (?) mértékben megértett és feldolgozott részeként tekintünk, és az elbeszélő gondosan figyelmeztet erre: „*Társaságunk azonban először hallotta most azt a művet, amellyel mi szinte együtt nőttünk fel, s ezért helyzetük végtelenül különbözött a miénk-*

től, s bizony sokkalta kedvezőlenebb volt, eltekintve az irigylésre méltó szerencséjüktől, hogy nekik maga a szerző tolmácsolta darabját; tisztán, tökéletesen ugyanis egyikük sem érthette a művet, s több okból még akkor sem érthette volna, ha történetesen teljes egészében hallják.” Tehát mi, késői befogadók már „tisztán és tökéletesen” („reine und vollkommene”) értjük a művet, sugallja Mörike.

És ezért tisztán és tökéletesen értjük Mozart személyét is. Hiszen alakja és műve is a múlt lezárt része, állítja vagy pontosabban sugallja Mörike.

Mörike elbeszélője tehát belép Mozart világába, pontosabban belépteti Mozart kortársait e világba, ám érzékeltetve közben, hogy a kortársak – éppen mert azok – töredékesen érthetik saját életidejük társait. Hoffmann azonban félig-meddig még kortárs volt Mozartnak (és talán ezért is nem foglalkoztatta mélyebben Mozart személye); ő még nem a történeti alakot, a zenetörténet részét látta benne, éppen ezért számára könnyebb volt a bejárás a Mozart-opera világába. A Mozart-opera szereplői nála mintegy élő alakok, nem a zárt és megmásíthatatlan műalkotás részei: irodalmi alakok ekként. Hoffmann a Mozart által teremtett művekkel ápolt izzó kapcsolatot; nem a zeneszerzővel, hanem a művekkel és a zeneköltő által színpadra léptetett alakokkal. „Kierkegaard megköltötte viszonyát Regine Olsenhez”, idézi a fiatal Lukács György Alfred Kerrt, és ez bizonyára igaz. De mi történik akkor, ha a költő, az író megkölti nemcsak a saját, hanem a mások, a mások által teremtett, azaz már eleve másodlagos valósággal rendelkezők életét is? Mi történik, ha az író a költői, az irodalmi/művészi alakok életét tekinti valóságosnak, ha létezőkként vagy egykor elevenekként néz a köznapi észjárás szerint mégiscsak a fikció világába tartozó alakokra? Mi történik, ha a másodlagos valóságot, azaz a már megformált, művészi fikciót tekinti az elsődleges valóságos részének, és úgy kezeli a művészi fikció világában élő figurákat, mintha a mindennapi élet alakjai lennének? Ezt teszi Hoffmann. Ráadásul nem kertel, teljesen nyíltan beszél, amikor a librettót másodlagos értékűnek, mintegy semmisnek tekinti: „Ha csupán a szöveget (Don Juan történetét) nézzük, anélkül, hogy mélyebb jelentőséget tulajdonítanánk neki, ha csak a cselekményt vesszük figyelembe: alig felfogható, miként gondolhatott és költhetett hozzá ilyen zenét Mozart.” Nos, Hoffmann részben eltekint a szövegkönyv adottságaitól, tovább költi, tovább gondolja a mesét és a színpadi történetet, és így próbál új és mélyebb értelmet adni a DON GIOVANNI zenéjének. Novellája így bizonyos értelemben esszé, nem tisztán szépirodalmi alkotás, inkább mélyenszántó (és fölötte önkényes!) elemzés a DON GIOVANNI című Mozart-opera alakjairól. De nem mondható el ugyanez Kierkegaard DON GIOVANNI-elemzéséről? És ki tudná elkülöníteni a VAGY-VAGY-ban a filozófiát a szépirodalomtól, a tanulmányt az irodalmi fikciótól? És vajon nem ez a csodálatos keveredés volt-e a célja Kierkegaard-nak és Hoffmann-nak?

3

Hoffmann számára Mozart művészete és alakja még forró volt, izzóan aktuális, velük a szó szoros értelmében napi kapcsolatban állt. 1804-ben Clemens Brentano szövegére „Singspiel”-t komponál; a partitúra borítóján első ízben szerepel egyik keresztneve, a Wilhelm helyén az Amadeus – hommage-ként Mozartnak. Mozart vezérkönyveit szorgosan tanulmányozza, műveit rendszeresen vezényli – levelezése szerint a DON GIOVANNI kottáját már 1795-ben megkaparintotta, és heteken át búvárolta. MURR KANDÚR című regényének egyik legrokonszenvesebb, szerföllött iszákos papfiguráját Mo-

zart egyik keresztnévvel, a Chrysostomussal látja el – aligha véletlenül. És talán éppen ez, vagyis a szoros közelség, ez az esztétikailag oly familiáris kapcsolat akadályozta meg, hogy Mozart alakját közvetlenül a novellában felleltesse. Meg talán az érdeklődés hiánya a zeneszerző személye iránt, akit – roppantul ahistorikus módon – romantikus zeneszerzőnek, Beethoven rokonának tekintett, de csakis egyetlen műve, a DON GIOVANNI alapján. (Noha többször is írt A VARÁZSFUVOLÁ-ról, hangja sosem forrósodott fel ilyenkor.) És ezért a DON JUAN című novella nem Mozart-ról szól, és aligha véletlen, hogy a zeneszerző neve mindössze egyszer fordul elő benne, mégpedig a legelőjén („*ma a híres bécsi Mozart úr Don Juanját adjuk...*”) – ám ennek elbeszélői szempontból alig van jelentősége, hiszen pusztán csak adatközlésre szolgál, a pincér teljesen prózai ajkáról elhangzó mondat mindössze tényközlés. Ugyanakkor persze mégis elkerülhetetlen, hiszen tényközlésként nem más, mint a valóság megerősítése, mely azért fontos, hogy aztán legyen honnan elrugaszzkodni az elbeszélőnek.

És talán a múlt és a félmúlt ellentétére vezethető vissza az elbeszélői nézőpontok különbsége is: Hoffmann műve Én-elbeszélés (egész pontosan beszámoló vagy levél Theodor nevű barátjának, de hát nem Hoffmann egyik keresztnéve ez?! – vagyis könnyen tételezhetjük amolyan korai belső monológnak vagy önmegszólító elbeszélésnek a novellát), míg Mörike az objektív, harmadik személyű narrációt választotta. Az előbbi közelségre utal, a másik elválaszt, distanciál. Sőt, Mörike még tovább megy, hiszen elbeszélése a *pluralis concordiae* roppantul visszafogott retorikai alakzatával él (mint sokkal később Wolfgang Hildesheimer a regénynek és esztétikai tanulmányának egyaránt tekinthető Mozart-könyvében), fokozva ezzel is a távolságot hőse és elbeszélője között. Ugyanakkor közösséget teremt olvasóival, akik már rendelkeznek némi ismerettel Mozart valóságos alakjáról.

De milyen ismeretekkel rendelkeztek az írók, Hoffmann és Mörike a valóságos, pontosabban az életrajzokban, a szakirodalomban megjelenő Mozart alakjáról?

Itt megint döntő a félmúlt és a múlt különbsége. Mert noha már Hoffmann életében és a DON JUAN-novella megírása előtt megjelent több Mozart-biográfia (Friedrich Schlichtegroll – 1794, Franz Niemetschek – 1798; valamint rendelkezésére állhatott volna Joseph Lange, a színész, Mozart sógora rengeteg adatot tartalmazó önéletrajza 1808-ból), az írók aligha érdekelte a történeti Mozart, ha egyáltalán olvasta e köteteket. Ismét le kell szögezni: számára Mozart nem történeti személy volt, hanem mindenekelőtt kolléga, baráti szellem, mert ne felejtjük el, hogy Hoffmann önmagát – legalábbis a novella keletkezése idején – elsősorban zeneszerzőnek és nem írónak tekintette. Ebből a szempontból korántsem érdektelen, hogy a FANTASIESTÜCKE című kötetben, amelyben 1814-ben a DON JUAN először megjelent, a tisztán szépirodalmi művek közé rés nélkül illeszkedik egy zenetudósi értekezés Beethoven hangszeres zenéjéről (BEETHOVENS INSTRUMENTALMUSIK). És láttuk, hogy a DON JUAN sem minden további nélkül tekinthető tisztán szépirodalmi alkotásnak.

Mörike azonban bizonyíthatóan ismerte a Mozart-irodalmat. Így például az orosz arisztokrata és művészetkedvelő, Alexander D. Ulibischeff háromkötetes könyvét, amely az 1843-as eredeti francia kiadás után 1847-ben németül is megjelent. Mörike abban olvasta e szavakat: „*Ha Mozart egészen más ember lett volna, valami remek állást elfoglalva és családjára egy vagyont hátrahagyva talán harminc évvel tovább élhetett volna... Ki kétkelne ebben; csakhogy ettől a nyárspolgártól, e kiváló családapától aligha várhatnánk egy Don Juant.*” Mörike olyannyira magáévá tette e gondolatot, hogy eredetileg ez lett volna a mottója novellájának (mint arról Gernot Gruber beszámol, MOZART UND DIE

NACHWELT című kötetében). A mottó végül elmaradt, de a novellában felmerül valami nagyon hasonló gondolat, amikor a tárgyvilágos elbeszélő egyszer csak odafordul hozzánk, olvasókhöz, elmagyarázva Mozart állását a világban: „*Felesége kísért szeme nemegyszer megdöbbenette és felkavarva Mozartot, ilyenkor őszintén bánta rossz szokásait, és töredelmesebb javulást ígért, mint amit Konstancia kívánt – de hiába, észrevétlenül megint csak visszacsúszott a régi kerékvágásba. Már-már azt kellett hinni, nem is cselekedhet másként, és ha netán erőszakkal rákényszerítenek egy gyökeresen különböző, de a mi fogalmaink szerint hasznos, köznapi életmódot, csodálatos lényét magát semmisítik meg vele.*” Mörike Mozart-képében a nyárspolgár zeneszerző, az istenek és az emberek iránti kötelességét teljesítő derék családapa, a nagyszerű férj, a nemes barát és egyéb biedermeier közhely inkább a rémséges lehetőségek birodalmába tartozik. Nem, a józan és a novella minden pillanatában kiegyensúlyozottan szóló Mörike itt – szinte romantikus képzetekkel – azt sugallja, hogy egy korlátok közé szorított, bohémságától megfosztott, nyárspolgár Mozart már nem Mozart, a démonikus zseni lenne; a derék, esténként otthon pasziánszozó, lábvízben pihenő Mozart nem az a művész, aki képes lenne megírni a DON GIOVANNI-t.

Ez vadul romantikus elgondolás (ráadásul ott rejlik benne a tipikusan romantikus tézis, hogy a művészet magasabb rendű, mint az élet), melyet még a zenétől, a saját képzeletétől és a bortól folyvást részeg, a filisztereket az öklendezésig megvető Hoffmann is aláírhatna. (Számára Don Ottavio a prózaiság csimborasszója.) És – meglepetésünkre! – a realista, a „biedermeier” Mörike még tovább megy, amikor a DON GIOVANNI második fináléjáról ezt írja: „*Az ember félve kívánja, hogy kiűzzék köznapi énjéből, érzi, hogy megérinti a végtelen, szorongatja, s mégis megkönnyíti szívét, a lelkét pedig ellenállhatatlanul magával ragadja.*” A kulcsszó a „végtelen”, és az egész passzust akár Hoffmann is írhatta volna, és írta is nagyjából hasonló szavakkal; a számtalan idevágó hely közül elég felidézni a nagy recenziót Beethoven 5. SZIMFÓNIA-járól: „*Az énekben, ahol a zenével társuló költészet a szavak segítségével meghatározott érzelmekre utal, a muzsika mágikus ereje úgy hat, mint a bölcsek varázsitala, amelynek már néhány cseppje is pompássá és fölségesse tesz minden italt. Minden szenvedélyt: szerelmet, gyűlöletet, haragot, kétségbeesést – amit csak az opera nyújt –, mindazt a muzsika a romantika bíboragyogásába öltözteti, és még az is, amit az életben éreztünk, kivezet az életből, ki a végtelenség birodalmába.*” És még egy passzus ugyaninnen: „*A muzsika ismeretlen világot tár fel az ember előtt, olyan világot, amelynek semmi kapcsolata nincsen az őt körülvevő, külső érzéki világgal; vele együtt otthagyt minden fogalmakkal meghatározható érzelmet, hogy a Kimondhatatlané legyen.*”

A DON JUAN vége már az álom világában játszódik; az elbeszélő, eloldva magát a külső érzékvilágtól, akárha ópiumot szívna, teljes tudatossággal adja át magát a tudatlannak, a szellemvilág hívásának: „*Tárulj fel, te távoli, ismeretlen szellemvilág – dzsinneknek gyönyörű országa, ahol kimondhatatlan mennyei fájdalom, szavakba nem foglalható öröm minden mértéken felül beváltja az elragadtatott lélek számára a földnek valamennyi ígérését!*” Az elbeszélő elalszik. Álma vagy emléke a novella. Mert az álomban tárul fel a valóság igazabb arca, így tanítja Hoffmann hőse. Vagy a „valóság” az álom? Hoffmann nem izgatta különösebben az eltérés. (Megszokott eljárása ez: GLUCK LOVAG című novellájában az olvasóra bízta, hogy eldöntse, Gluck valóban „feltámadt”, vagy pusztán egy elmebetegről van szó, aki Glucknak képzeli magát, vagy – harmadik lehetőségként – maga az elbeszélő az őrült, aki azt képzeli, hogy Gluck feltámadt, és visszatért Berlinbe.) Nem érdekelte, hogy a Donna Anna szerepét éneklő *signora* nem lehet egyszerre az elbeszélő páholyában és a színpadon. Azt sugallja, hogy az álom igazabb, mintegy valóságosabb valóságot hoz világra: „*Nem jutott eszembe mérlegelni, hogyan tartózkodhat egy idő-*

ben a színpadon és az én páholyomban is. Miként a boldog álom összekapcsolja a legkülönösebb dolgokat, és azután a jámbor hit megérti azt, ami érzékfeletti, és könnyedén hozzáilleszti az élet úgynevezett természetes jelenségeihez: e csodálatos asszony közelében így lettem szinte alvajáró, felismertem a rejtett kapcsolatokat, amelyek oly bensőségesen fűztek hozzá, hogy még a színpadi megjelenésekor sem távolodhatott el tőlem.”

4

A valóság! Itt ismét figyelemre méltó furcsaságokat tapasztalunk. Mert Hoffmann alvajáró elbeszélésében az úgynevezett valóság sokkal reálisabb, sokkal valóságosabb, mondhatni, mint Mörikenél, akit hozzá képest általában realistának vélünk. A Hoffmann által leírt színház tükörképe a bamberginek, ahol a szállodából valóban közvetlenül az egyik operai páholyba juthatott az ember. (És persze nem elhanyagolható tény, hogy Hoffmann 1808 és 1812 között valóban Bambergben volt zeneigazgató, ahol természetesen a DON GIOVANNI is színre került.) Törtéjének később bármily furcsa és földöntúli események, a narrátor színházi élménye tökéletesen valóságos, az elbeszélésben leírt DON JUAN fiktív színpadképe teljesen hihető és plasztikus – mi sem természetesebb, hiszen itt egy gyakorló színházi ember adja a leírást. Az olvasó biztos lehet benne, hogy itt egy „valóban” átélt opera-előadás részletesen ábrázolt eseményeiről olvas, és bár a narrátor a „*der reisende Enthusiast*”, „*az utazgató rajongó*” névre hallgat, ez nem akadályozza meg abban, hogy mind a színház, mind a szálloda életét a lehető legérzékletesebben, mondhatni földhözragadtan rajzolja meg. *Ennek ellenére* lesz fantasztikus a novella. Hiszen immár van mihez viszonyítani, a plasztikusan megjelenített valósággal *szembeállítva* lesz hátborzongató és irreális a történet, a Donna Anna szerepét éneklő olasz szoprán megjelenése a páholyban, akinek a „valóságban” a színpadon kellene lennie.

Nem így Mörikenél. Nála nincs alvajárás, nincs álom, minden üvegtiszta. Már a novella első mondatában igyekszik megteremtteni a valóságot, és arra hangolni az olvasót, hogy a továbbiakban mintegy a krónikáját kapja az egykor valóban élt és alkotott, Mozart nevű híres zeneszerző élete egy rendkívül jelentős eseményének. „*1787 őszen Mozart feleségével együtt útnak indult Prágába, a Don Juan bemutatójára*” – akár egy sok valóságos, levéltárakból előbányászott dokumentummal megalapozott zenetudományos biográfia is kezdődhetne ekként. És a folytatás hasonló. Mörike két mondattal később idéz egy levelet, melyet állítólag egy bizonyos Baronesse von T. írt a barátnőjének. Mindebből azonban egy szó sem igaz. Mozart nem szeptember 12-én utazott el Bécsből, hanem október 1-jén, hogy aztán 4-én érkezzen meg Prágába, amint az a *Prager Oberpostamtszeitung* című lap jelentéséből kitűnik. (Az adatokból világos, hogy sem a Mörike által kitalált helyszínen, sem máshol nem szakította meg útját.) És persze a zenetörténet nem tud semmiféle T. Baronesse-ről, még kevésbé a közelebbről meg nem nevezett barátnőjéről. Felsorolni is nehéz, mi mindennel igyekszik az író alátámasztani műve krónikajellegét, és megnyerni az olvasót a fikciónak, miszerint itt most Mozart életének hiteles beszámolóját olvassa. Mörike eljárása azonban minden, csak nem naiv. Ellenkezőleg, szerfölött ravasz módszerrel dolgozik. Ugyanis minél több „hiteles” forrást hoz elő, annál világosabb lesz az olvasó számára, hogy tiszta költészetről, mondhatni írói álomról van szó. Mörike mintegy eltúlozza a dolgot, már-már a végletekig viszi szavahihetősége dokumentálását, és éppen ezzel ébreszti fel az olvasó gyanúját. Az elbeszélő minden alkalommal szerét ejti, hogy története nem fik-

tív mivoltát bizonygassa. A már említettek mellett idéz egy levelet Esterhazy hercegtől, mely persze a valóságban sosem íródott meg, és odáig merészkedik, hogy egy fikatív Mozart-levelet is közbeiktat. És általában is eljuttassa, hogy egész novellája valami nem fikatív, a valóságban is létező beszámolón alapul, a leghangsúlyosabban ebben a mondatban, amikor a DON JUAN előadásáról esik szó: „*A már elkészült tizennyolc számból a zeneszerző valószínűleg alig a felét adta elő (az a tudósítás, amelyen elbeszélésiünk alapul, kifejezetten csak a sorozat utolsó darabját: a szextettet említi.*” Pontosan érezzük az iróniát és azt, hogy ez a bizonyos tudósítás legfeljebb az író képzeletében létezett.

Hoffmann novellája a szellembirodalomban („*Dschinistan*”) játszódik, míg Mörike Dschinnistanból veszi információit, bár nem ott játszatja művét. Nem oly nagy különbség ez.

Mindamellett Mörikénél az ábrázolás végig plasztikus, részletező, világos és transzparens. Roppant választékos nyelven, pontosan megválasztott jelzők sokaságával építkeznek. Arányérzéke sosem hagyja cserben, minden mozzanat a megfelelő pillanatban lép fel, és éppen a megfelelő ideig tart. Novellájában mind az öt érzék a maga súlyának megfelelő erőként képviseli magát. Először szagoljuk a kocsiban kiömlött kölni illatát, aztán látjuk a morva erdőt, érezzük benne a fák szagát, a levegő frissességét, halljuk a madarak csicsergését, megértjük Mozart felkiáltását a természet fenségéről, később látjuk a kis falusi kocsmát, a pontosan leírt ágyat, melyben Konstancia szunnyad; és még a kocsis jelenléte is világos, noha létét mindössze abból tudjuk, hogy Mozart egyszer megszólítja. És aztán szinte tapintjuk a grófi kert illatát, a mosolygó narancsokat, melyekből Mozart egyet leszakít, elindítva ezzel a voltaképpeni cselekményt. És a későbbiekben is minden ezzel a jelenetkezéssel zajlik, semmi sem marad súlytalan, minden plasztikus és körüljárható, az érzékletes háttér előtt tökéletes realizmussal ágálnak a figurák.

Hoffmann nem sokat ad az ilyesmire, őt maga a szituáció érdekli, nem pedig a helyzet megfogható, szagolható háttere, plaszticitása; nem a részletek foglalkoztatják, hanem az egész helyzet alapja, melyhez elég néhány jelzésszerű utalás. Nála nincsenek illatok, legfeljebb egy, ám ez annál fatálisabb, az olasz énekesnő parfümjének aromája; nála nincsenek színek, ruhák, arcok, vagy ha mégis, azok mind a színpadhoz tartoznak, melyen éppen a DON JUAN című operát adják elő.

Mörike elbeszélése szinte végig nappal játszódik, míg Hoffmann műve éjjel, melyben elmosódottabbak a színek, formák. Mert mi sem lehetne elválasztóbb különbség, mint a fény és az árnyék különbsége, a nappal és az éjszaka ellentéte. Régi irodalmi tipológia szerint a romantika és a klasszicizmus különbsége ez, és valóban, Hoffmann és Mörike novelláit többek közt ez határolja el élesen egymástól. A DON JUAN-ban az elbeszélő „*tegnap este*” érkezik meg a hotelba, este kezdődik a voltaképpeni cselekmény, míg a sorsdöntő elmélkedés a DON GIOVANNI-ról és Donna Anna alakjáról éjfél után történik a „*23. vendégpáholyban*”. Ebben a sötétbe borult budoárban eltűnik az ébrenlét és az álom ellentéte, eldönthetetlen, mi a fikció és mi a valóság. A nappal és az éj ellentéte a végletekig fokozódik a novella zárlatában (DÉLI BESZÉLGETÉS AZ ÉTTEREM ASZTALÁNÁL MINT UTÓJÁTÉK); a kijózanító reggel fényében tompán és kurtán koppannak a szavak, nincsenek jelzők, a vadul romantikus nyelv elnémul, a beszélgetőpartnerek itt fantomszerűek, maszkok, és elnevezésük („*Okos férfi*”, „*Mulatt-arcú*”, „*Jelentéktelen ember*”) álarcosbáli jellegükre utal; nem emberek immár, csak beszélő gépek, afféle automaták, mint oly sokan mások Hoffmann műveiben. Míg a korábbiakban paradicsomdárként pompázott a nyelv, a körmondatok buján áradtak, most csak tört, szárnyszeggett dialógusok hallatszanak, a zene kivonult ebből a reggelizőszobából, maradt a nyers,

szinte kataton próza. Itt nyilvánvaló, hogy minden a „valósághoz” tartozik, és a csattanónál („*a signora ma hajnalban pontosan két óraker meg halt!*”) mi sem lehetne valószínűsőbb: a *signora* halála visszazökkent a reáliák világába, és *majdnem* nyilvánvalóvá teszi, hogy az elbeszélő csak képzelgett a 23-as páholyban – nem járt ott semmiféle énekesnő, legfeljebb annak kísértete.

5

Az alakok és kísértetek. Hát igen, látszólag itt is döntöek az eltérések. Mörike sok szereplőt mozgat, az este csúcspontján, mikor Mozart előadja a DON GIOVANNI a fikció szerint már elkészült részleteit (itt megint csal, hiszen tudjuk, hogy például a 2. felvonás fináléja közvetlenül a premier előtt Prágában íródott), valóságos operai tabló formálódik. Hoffmann-nál az elbeszélőn kívül csak Donna Anna (illetve a vele azonos olasz énekesnő) kap élesebb kontúrokat, a többiek vagy a színpad szereplői (és így egyfajta másodlagos fikció részei), vagy marionettfigurák, mint a már említett reggeli vendégek a szállodában. Hoffmann-nál csak az elbeszélőnek és Donna Annának van sorsa, míg a többiek élettörténete a színpadi létük elemzésében jelenik meg csupán.

Mörike azonban nagyon is gazdagon látja el szereplőit. Itt mindenkinek van sorsa, van saját, jól érthető és értelmezhető története. És így korántsem véletlen, hogy a novella nagyrészt a szereplők elbeszéléseiből áll össze, hiszen mindannyian az értés és önértés, azaz a szavakban is testet öltő intellektualitás korántsem alacsony fokán állnak. (Hoffmann-nál erről még beszélni is képtelenség.) Mindjárt a történet elején Konstancia ad elő egy általa improvizált történetet arról, mi lenne, ha Mozartot kineveznék Berlinben udvari zeneszerzőnek. Elbeszélése virtuóz ária: az évődés, a fantázia, a nyelvi sokszínűség, a jellemábrázolás sokféle moduláción átívelő mesterműve. És egyben persze Konstancia indirekt jellemzése is – aki így tud rögtönözni egy általa elképzelt helyzetről, az nem akármilyen szellemi-nyelvi képességekkel rendelkezik. (Ugyanezeket csillogtatja később Madame Mozart, amikor Mozart sétabotjairól mesél a grófi társaságnak a kertben.) Érezzük: Mörikének fontos volt, hogy Konstanciát Mozarttal, ha nem is egyenértékű, de szellemileg semmiképpen sem sokkal alantabb álló embernek ábrázolja – a zseninek csak egy remek asszony lehet méltó életmberre.

És megvan a története Eugéniának meg a lány előéletében oly lényeges szerepet játszó narancsfának is; ráadásul ismét egy remekül megfogalmazott elbeszélés tudósít erről, mely a szereplők múltjába vezet, vagyis sokat sejtetően és mondóan biztosítja életük időbeli-térbeli dimenzióit.

Természetesen a novellában Mozart alakja a legfontosabb, és az is magától értetődő, hogy Mörike elbeszélői képességei legjavát az ő megjelenítésére fordította. Nem sokat trükközik: egyszerűen hagyja szóhoz jutni hőstét, noha éppen ez a legnagyobb bravúr. Aki meg is hálálja a narratív bizalmat; Mozart a novellában nagyszerű elbeszélő, nyelve tökéletesen forog, mindenkivel megtalálja a hangot; egyszer a természet fenségétől átlelkesült filozófus, máskor hódolatot keltő *grand seigneur*, megint máskor plebejus, a nép egyszerű gyermeke; egy ízben bécsi dialektusban beszél, máskor körmönfont szalondialektusban – nyelvi skálája szinte végtelen. Mörike zseni főhőstét bámulatos irodalmi, retorikai tulajdonságokkal engedte útjára. Mozart a novellában mindig elképesztően plasztikus, minden pillanatban eleven és érzékletes, irodalmilag elbűvölő és lenyűgöző módon nyilatkozik meg. Már az inasnak átadott levél megfogalmazása is lefegyverző: íme Mozart, a világfi, a körmönfont mitológiai allúziók mes-

tere. Mert Mörrike szükségesnek érzi, hogy – megtartva a léha, a bohém, a romantikus Mozart figuráját – jeles intellektuális képességekkel ruházza fel hősét. Láttuk, hogy számára az még elgondolható, hogy a zseni szoknya- és kocsmahős, bohém és könnyelmű, de az már tarthatatlan, hogy a zeneiek mellett ne rendelkezzen egyéb dús szellemi javakkal is. Röviden: lehet, hogy a DON GIOVANNI alkotója rendszertelen életet él, és a haja folyvást égnek áll toronnyá nőtt adósságaitól, miközben az italt és kérdéses egzisztenciájú cimborák kétes társaságát sem veti meg, ám az már lehetetlen, hogy alkotómunkája közben ne a művészet és a szellem legmagasabb titkai foglalkoztassák. Mozart intellektusát – de hát hogyan is járhatna el másként egy elbeszélő, aki egy zeneszerzőről ír?; mert hát Thomas Mann vakmerő eljárása, aki gyakorlatilag megkomponálta Adrian Leverkühn zeneműveit, bizonyára egészen kivételesnek tekinthető – legkivált hőse retorikájával kívánja érzékeltetni.

Ám ekkor megint a valósággal vagy pontosabban a történeti Mozart-képpel kerül szembe. Hogy Mozart – finoman szólva – nem volt a szavak embere, hogy szabadidejében esze ágában sem volt Kant vagy mondjuk, Goethe műveinek tanulmányozása, azt már a szemtanúk, például Caroline Pichler is világosan látták. Ha levelet írt, a mérőben gyakorlati jellegű megnyilvánulásokon meg a fantasztikus színészi képességeken túl – melyek persze a kölcsönért könyörgő levelekben a legképrázatosabbak – többnyire ilyen szinte dadaista szóömléseket olvashatunk: „...és a fiatalabbiknak, nevezetesen Josepha kisasszonynak kérem csak igazán a bocsánatát, már miért is ne? Miért ne kérhetném a bocsánatát? Furcsa! Nem tudom, miért ne kérhetném? Tőle kérem hát csak igazán, bocsásson meg nekem, amiért a megígért szonátát még nem küldtem el neki, de el fogom juttatni hozzá, amint lehetséges. Miért ne? Hm, miért ne? Miért ne küldeném el neki? Miért ne juttassam el hozzá? Miért is ne? Furcsa? Igazán nem tudom, miért ne tehetném?” És így tovább, még hosszán, *da capo al fine*, akár egy rossz zeneszerző (az EIN MUSIKALISCHER SPASS K. 522. című darabjában gyilkolta le ezt a típust kegyetlenül), aki képtelen megtalálni a zárlatot, csak üti-veri a domináns és tonikai fordulatokat, ám a darab képtelen véget érni. Vagy ha nem parodizált, ilyesmiket vizionált, mintegy megszállottjaként a nyelvnek, a bárgyú rímeknek: „*Ha tehát válaszolni óhajt, s Augsburgból egy levélkét idehajt, akkor eressze minél előbb szélnek, különben nincs ki örülnön levelének, ha pedig nekem már hűlt a helyem, levél helyett csak szar jut nekem. Úgy bizony, csak szar! – Szar! Ó, szar! Be édes szó! Szar! Far! – Szép ez is! Szar, far!*” Na de elég, hagyjuk magára a szöveget, mielőtt Mozart a „Dreck” mellé a „leck” szócskát – mintegy kontraszobjektumként – is bevonná a kopoláliákban dúskáló grammatikai fűga kidolgozásába.

Hát ez a literátor Mozart bizonyára nem lett volna inkább Mörrikének, noha e később elhíresült Bäsle-leveleket nem ismerhette. De ismerhette a már említett Joseph Lange memoárját, aki ekként írt sógoráról: „*Beszélgéseiben és cselekedeteiben Mozart sohasem látszott kevésbé nagy embernek, mint amikor éppen egy fontos művével foglalkozott. Ilyenkor nemcsak összevissza beszélt, hanem időnként olyan tréfákat is elkövetett, amelyek nem vallottak rá, sőt, szándékosan hanyagul viselkedett. Mégsem látszott úgy eközben, mintha töprengene és gondolkodna valamin. Vagy szándékosan palástolta kideríthetetlen okokból benső erőfeszítését külső frivolitással, vagy abban tetszelgett, hogy zenéjének isteni eszméit élesen ellenpontozza a hétköznapióság lapos ötleteivel, és kedvét leli az öniróniában.*” Noha nem tudni, olvasta-e Mörrike, mintha e sorok cáfolataként is írta volna novelláját. Az ő Mozartjától távol áll, hogy összevissza beszéljen, hogy lapos tréfákkal üsse el az időt, miközben fontos műveivel foglalkozik. Bár a romantikus képzetek Mörrike számára sem idegenek. Mert az író a novella egy szakaszában éppen az úgynevezett ihlet irracionális pillanatát próbálja megragadni, azt a percet, melyben a káoszból, a mindennapi élet kontúrta-
tan

nyeből hirtelen kiemelkedik valami, valami elindul, hogy formát öltjön – ennek a folyamatnak káprázatosan érzékletes megjelenítése a narancsletépés – mintegy a bűnbeesés! – jelene. Természetesen ezt magának a mesternek, Mozartnak előadásában ismerjük meg. Nem másról szól Mozart meséje, mint arról, hogyan született meg Zerlina és Masetto kettőse a DON GIOVANNI első felvonásából. Bonyolult korrespondenciákon át vezet az út az egyszerű, de valóban elbűvölő dallam megfogalmazásáig, a narancs letépésétől (Ádám, Évája nélkül a Paradicsomban!), a gyümölcs (már-már a prousti madelaine-sütemény ez!) által felidézett nápolyi, gyermekkori élményig, melyet Mozart elképesztő irodalmi képességekkel ad elő a tátott szájjal hallgató nemesi társaságnak. És hasonlóan érzékletes a DON GIOVANNI második fináléja megírásának éjszakai-hajnali jelene. A Mörike által megfestett Mozart nagyon is tudatos alkotó, aki – noha maga az ihlet irracionális ösvényeken lopakodik hozzá – minden pillanatban ésszel él, és él a pillanat lehetőségeivel, tudja, hogy a témákat akkor kell megragadni, amikor előbukkannak a tudat kódéből: „*Hirtelen egy még sosem hallott táncdal szökkent elém, hatnyolcados ütemben. Hohó! – gondoltam magamban. – Hát ez mi? Hiszen ez egy csodamód kedves jószág! Jobban szemügyre veszem, az ördögbe is, de hiszen ez Masetto, ez meg Zerlina, azám!*” Nem, ez a Mozart nem a Lange-féle romantikus, kissé hóbortos, éberálomban kóválygó alak; szelleme folyvást ugrásra kész: „*Mert a dallam úgy simult a vershez, mintha csak ráöntötték volna... de ne siessünk, itt még nem tartunk, egyelőre a madárka csak a fejét dugta ki a tojásból, én pedig tüstént hozzáláttam, hogy egészen kihámozzam.*” Mörike Mozartja legalább olyan ragyogó elbeszélő, mint zeneszerző.

6

Mörike művében a kerek, tökéletesen kidolgozott, makulátlanul gömbölyded apró novelláskák, anekdoták egymás sarkára hágnak, és a klasszikus kánon alapvetését sugallják: a világ maradéktalanul elbeszélhető, és ha elbeszélhető, akkor maradéktalanul értelmezhető is – mi sem áll távolabb Hoffmann töredékes, az arabeszkre emlékeztető világképétől, melyben minden csak vázlat, minden kontúraltalan, és csak az álomban nyeri el plaszticitását: a világ elbeszélhető és értelmezhető, noha csak töredékesen és csak az álomban vagy a látomásokban tárulnak fel törvényei, mert a révület kiragad a világ köznapi sodrából; és a köznapi élet súlyos akadály a megértésnek és ekként az értelmezésnek. Hoffmann esztétikájában a világ csak zavaró és elhanyagolható tények halmaza. És Hoffmann szándéka nem is az volt, hogy Mozart művét – mely valamiként mégis a köznapi világ része – elemezze. Vagy ha mégis, ez másodlagos fontosságú. Célja elsősorban az, hogy mintegy újraköltse a darabot, hiszen: „*csak a költő érti meg a költőt: csak romantikus lélek hatolhat be a romantikus műbe; csak a költői rajongó szellem, amely a szentély mélyén a felavattatásban részesült, csak ő értheti meg azt, amit az avatott zeneköltő ihlettségében kifejez.*” Hoffmann mélyebb jelentéssel akarta felruházni a darabot. Ezt pedig nem érthette el másként, csak DON Juan és az opera összes figurájának újraköltése révén. Ennek első lépcsője, hogy önálló lényként, nem művészi alakként értelmezi a már egyszer művészileg megformált alakokat. Nála Donna Anna – mint Kierkegaard-nál Cherubino vagy Elvira – nem a librettó része, a szöveggönyt Hoffmann megveti, mint láttuk, és az alakokat kitepi a librettóból, azaz a „valóság”-ból, hogy elragadva őket a szellemvilágba, mintegy megejtse őket, elvégezze rajtuk a megszállott (és szerföltött önkényes) értelmezés munkáját. Így lesz nála egyértelmű, hogy Donna Anna szeretkezett Don Juannal („*Anna nem menekült meg! Mikor Don Juan kiszökött, már*

végrehajtotta tettét”), amit a szövegben az égvilágon semmi nem bizonyít, sőt. De ez természetesen fordításnak bizonyul az értelmezés számára, mert ebben az interpretációban Anna mintegy potenciális megváltója lesz DON JUANNAK. Ebből következik a szenvedélyes felvetés: „*Mi lenne, ha Donna Annát az ég arra szemelte volna ki, hogy a sátáni büvésztől éppen a szerelem által megrontott Don Juannal a szerelemben ismertesse meg a benne lakozó isteni természetet, és kiragadja hívságos törekvéseinek elkeseredéséből?*” Persze Hoffmann elbeszélője érzi, mennyire önkényes mindez: „*Elhitheted nekem, Theodorom!*”, kiált fel öngigazolásként. És talán ezért, hogy egy fantasztikus lépéssel Donna Annát és a Donna Anna szerepét játszó olasz énekesnőt azonosítja, így alapozva meg teljesen abszurd eljárását, mellyel kivonja a már Mozart által egyszer megteremtett szereplőket a műből. Ha Donna Anna él, ha nem teremtett, úgyszólván művi lény, hanem a való világ része, akkor lehetséges vele a párbeszéd, akkor lehetséges, hogy Hoffmann, a költő, aki megérti a másik költőt, más sorsot adjon neki, mint amelyre az opera zárt világa kárhuztatja. Hogy elemezhesse az operát, ehhez Hoffmann-nak szét kell rombolnia azt. Meg is teszi alaposan. De a dekonstrukciós tett megbosszulja magát, és szétrombolja magát a novellaformát is. Egyrészt az esszéhez közelíti, másrészt lehetetlenné teszi, hogy természetesen módon, minden önkénytől mentesen bontakozzék ki. És Hoffmann nem is tehet mást, mint hogy megölje főhősnőjét; Donna Anna halála csattanó, de egyben az önkényesség sivár poénja: ha nem tudsz mit kezdeni alakjaiddal, öld meg őket! És valamiképp Mozart szellemének bosszúja is elvetemült elemzőjén és az operából megszökött hősnőjén. Nem, figyelmeztet akaratlanul a novella zárata; a művekből nincs menekülés, aki kilép megalkotott szerepéből, annak pusztulnia kell.

Mörikének eszébe sem jutott volna ilyesmi. Nála a DON JUAN szereplői teremtett alakok, akiknek csakis a művön belül van értelmezhető életük. És ekkor korántsem véletlen, hogy éppen az alakok megszületésének szenteli legtöbb figyelmét, miközben, mint láttuk, a Mozart-féle ihlet leírása is foglalkoztatja. Mörike megírja, hogyan teremtette Mozart Zerlina és Masetto kis duettjét, megírja, hogyan született a 2. felvonás fináléja, vagyis minden pillanatban hangsúlyozza, hogy a mű alakjai csináltak, a legutolsó sejtjükig megkomponáltak, és ezért semmiképpen sem kerülhetnek ki alkotójuk vasmarkából. Mozart isten, aki alakjait megteremtve végső és változtathatatlan életpályát szabott nekik. Mi, a közönség csak bámulhatjuk őket, mint a csillagos eget.

7

Mörike dramaturgiája látszólag teljesen klasszikus, kiegyenlített és realista. És noha Hoffmann novellája szól szigorú értelemben egy operáról, Mörike egyenesen arra vállalkozik, hogy magának az elbeszélésnek a formájában jelenítse meg a mozarti művészet lényegét. Mert novellája felfogható egyfajta epikus operának is. *Dramma giocoso* – így szól a DON GIOVANNI műfaji megjelölése. Nem illik-e Mörike művére?!

Elindulunk a nyugodt léptekkel lejtő narratív nyitánnyal, mely a tényeket közli, és megadja a helyszínt, a morva erdőséget. Aztán a szerelmi pár első kettőse, kissé komikus jelenete következik: Madame Mozart zsémbel a kiömlött kölni miatt, a férje nyugtatgatja, hogy aztán kéz a kézben lépjenek a természet fensége elé; a jelenetet a főhős filozofikus áriája zárja. Ezután falusi életkép következik, kocsmával, ebédrendeléssel, egészen zsánerszerűen. Ezt követi Mozart bolyongása a kertben, monológja és aztán a kertész fellépése: kettőjük duettje ismét remek buffajelenet – akár Almaviva és a Ker-

tész a FIGARÓ-ból. Szóltunk már Konstanze nagy áriájáról, és említjük még meg azt a tercettet „*Monsieur Bonbonnière*”-ről, melyet improvizált dallammal és szöveggel Mozart, Max és a Gróf ad elő; szintiszta opera buffa jelenet ez is. (Melynek – szinte hihetetlen! – meglelhető a párja Hoffmann-nál: az *ERSCHEINUNGEN* című elbeszélésben, miután jól berúgnak a barátok, Theodor, Lothar, Vinzenz és Ottmar szövegkönyv híján egy 1791-es olasz operai jegyzéket ránt elő, mely csupán az énekesnők, díszlettervezők, jelmeztervezők, karmesterek stb. nevét tartalmazza, hogy aztán néhány „*oh cielo*” meg „*oh, dio*”, valamint „*addio*” beiktatásával erre rögtönözzenek egy vérbő opera buffa jelenetet.) Hogy Mozart csodálatos fényekkel megfestett nápolyi elbeszélése az egymással versengő zöld és vörös hajókról, a játékról a narancsokat formázó kis labdákkal maga is egy prózában előadott opera vagy zenemű, azt maga az elbeszélő mondja ki, pontosabban e megfigyeléssel megajándékozva kedvencét, a figyelmesen hallgató Eugéniát: „– *Azt hiszem – súgta a bárónak Eugénia ragyogó szemmel, míg a pillanatnyi szünetben mindenki a hallottakról beszélt –, azt hiszem, hogy valami festett szimfónia volt ez elejétől végig, s amellet a mozarti szellem és a mozarti derű tökéletes képe! Nincs igazam? Nincs benne a Figaro minden bája?*” Mörike nem erőszakolja meg a szerzőt, mint Hoffmann; úgy hű Mozart zeneszerzői szelleméhez, hogy novellájában magát a Mozart-féle operafórmát, zenei gondolkodást igyekszik életre kelteni. Báj van ebben és derű; csendes téboly és könnybe fült elragadtatás.

Hoffmann és Mörike – valóban kézfogásra képtelen ellentétek?! Korántsem bizonyos. Hiszen talán az egész novella nem más, mint egy Hoffmann szellemében megírt opera buffa: „*Itt is a fantasztikummal találkozunk, amely részben egyes jellemekek kalandos lendületéből, részben a bizarr véletlen játékaiból születik, és merészen behatol a mindennapi életbe, hogy ott mindent fenekestül felfordítson. El kell ismernünk: hiszen ez a szomszéd úr, jól ismert fahéjszín ünneplőjében, arannyal futtatott gombjaival – de mi az ördög ütött belé, hogy ily bolondosan viselkedik? Képzeld csak magad elé unokahúgok és unokafivérek tisztos társaságát, epekedő leánykákkal és néhány diákkal, akik a cousine szeméit éneklük meg, és az ablak alatt gitárt pengetnek. S ezek közé toppan be incselkedő kísértetként egy bolondos manó, hogy fura képzelődésekkel, mindenféle különös ugrándozással és kalandos fintorral mindent összekeverjen. Különös csillag ragyog az égen, s mindenütt ott vannak a véletlen csapdái, amelyek a legtisztsebb polgárt is foglyul ejtik, ha egy picit is kidugja a házából az orrát. A tulajdonképpeni opera buffa lényege véleményem szerint a mindennapi életbe való ilyen betörésében rejlik, meg az ebből keletkező ellentmondásokban.*” Mozart a véletlen játéka folytán bolondos manóként betör egy teljesen mindennapi helyzetbe, hogy ott mindent fenekestül felfordítson. Grófok, tisztos családayák hirtelen kukorékolni kezdenek, ártatlan lánykák a szerelmesük jelenlétében csókra nyújtják ajkukat egy ismeretlennek. Ellentmondások keletkeznek. A démoni helyet kér. Már azzal fenyeget, hogy sarkaiból fordít ki mindent, de aztán győz a nappal vilárossága. De a démon ott hagy valamit a nászra. Ho-zománya a jövő. Vagyis a halál.

8

Mert a lombos kerti derű órái hirtelen messze tűnnek. Mozart elutazik a grófi házból, és ezzel roppant úrt hagy maga után. Feltűnt itt, aztán eltűnt – mintegy hoffmanni kísértetként. És nem ilyen egész élete, működése? Távozása valódi *petite mort*, és az érzékeny Eugénia pontosan érzékeli ezt. Mozart mintegy üstökös, aki rövid ideig tartózkodik a földön, hogy aztán ismét eltűnjön valahol, önemésztő zseni, akinek tüze önmagát égeti el legelőször. A boldog menyasszonynak, Eugéniának, „*azt híhetné az em-*

ber, ezen a napon semmi sem hiányozhatott, semmi sem fájhatott: a világ most adta áldását tiszta boldogságára a szeretett férfi oldalán, s ez minden más érzését el kellett hogy homályosítsa, vagy még inkább szívének minden szépségét és nemességét szent bőségben eggyé kellett volna olvasztania. S csakugyan, így válik valóra, ha tegnap és ma csupán a jelennek, most pedig a szép emlékek élhetett volna. De már az este, Konstancia elbeszélése alatt, szívét titkos aggodás ültette meg a nagy művészt, akinek szeretetre méltó képe annyi örömet szerzett neki; ez a szorongató sejtelem, később, míg Mozart zongorázott, minden mondhatatlan gyönyörűség, a zene minden titokzatos borzongatása közepette, egyre hatalmasabbra nőtt lelkében; végül pedig meglepte, felkavarta mindaz, amit Mozart ugyanebben az értelemben mellékesen elmondott önmagáról. Bizonyossággá, teljes bizonyossággá vált benne, hogy ezt az embert gyorsan és feltartóztathatatlanul elemészti saját heve, hogy csak futó jelenség a földön, mert valójában maga sem képes elviselni a belőle áradó roppant bőséget”.

Ez az elégikus – talán a-moll lenne a megfelelő hangneme? – záróária megint romantikus képzeteket idéz; Mörike látszólag itt sem áll távol Hoffmanntól. A pillanatok alatt kiegészítő, a művészetében eléggé zseni portréja akár Donna Annáé is lehetne, aki összeroppan művésze sulya alatt, éppen azért, mert szerepével tökéletesen azonosul, mert nem ismer távolságtartást. „Midőn a Don Juanról meg tulajdon szerepéről beszélt, mintha a mestermű mélységei csak most nyílnának meg előttem, beletekinthettem, világosan felismerhettem egy idegen világ fantasztikus jelenségeit. Azt mondta, hogy egész élete muzsika, és gyakran azt hiszi, hogy a lélek mélyébe zárt titokzatos dolgokat, melyeket szó nem fejezhet ki, énekelve megérti. – Igen, akkor valóban megérttem – folytatta lángoló tekintetével és emelt hangon –, de körülöttem minden halott és hideg marad, és amikor megtapsolnak egy nehéz futamot, egy sikerült formát, jeges kezek szorongatják izzó szívemet! De te... te megértesz engem: mert tudom, hogy előttem is kitárult ama csodás, romantikus világ, ahol a hangok mennyei varázsa lakozik!” Ez természetesen c-mollban vagy d-mollban szólhatna.

Igen, „csak a költő érti meg a költőt” (ráadásul, mint kiderül, Hoffmann elbeszélője maga is zeneszerző!); a romantikusok rokon lelkek, és csak egymás társaságát viselik el, nem a banális élet jég hideg jelenségeit. Ugyanez az alapérzület Gluck lovagnak, aki a sajátján kívül csak Mozart művészetére és azon belül is egyedül a DON JUAN-ra fogékony: „Egyszer rászántam magam, s megint elmentem a színházba, hogy meghallgassam fiatal barátom operáját – hogy is hívják csak? – Ó, ebben az operában benne van az egész világ! A felcíomázott emberek tarka nyüzsgésén az alvilág szellemei vonulnak át – mindennek hangja van ott és hatalmas zengése – az ördög vigye el – igen, a Don Juant gondolom!” Minden az álom birodalmából ered, és mint Donna Annát, a fiktív Gluckot is egy jég hideg kéz tépte ki onnan. Operáiról ekként beszél: „– Mindezt, uram, akkor írtam, mikor az álmok országából jöttem. De szentségteleneknek árultam el a szentséget, és egy jég hideg kéz belenyúlt izzó szívembe! De az nem szakadt meg, s akkor arra ítélttem, hogy kísértékként járjak a szentségtelenek között – alaktalanul, hogy senki meg ne ismerjen, míg csak a napraforgó megint fel nem emel az Örökkévalóhoz!” Ezt a Gluckot senki nem ismerheti fel, de az elbeszélő természetesen rögtön meglátja benne a zsenit, hiszen mindketten a kiválasztottak körében honosak. De Mörikénél az egyszerű, biedermeier lány, Eugénia ismeri fel a zseni lényegét. Hoffmann művészetvallása arisztokratikus, Mörike esztétikája demokratikus. Hoffmann-nál mindig legfeljebb ketten beszélnek, Mörike egy egész társaságot mozgat operaszerűen; Hoffmann szólót vagy maximum kamarazenét ad, Mörike szimfóniát vagy operát. Nála nem egy jég hideg kéz nyúl Eugénia lelkébe, hanem Mozart puha, kedves szellemkeze.

És e szellemkezek (olykor jéghideg, néha forró) vezettek minket is, mikor a zsenik által vezetve beléptünk a velük rokon zseni világába. Még elidőztünk volna ott, de most búcsúzni kell. Mörike, a nagy költő novellájában Eugénia ajkának adva szép verssel vett búcsút a zenetörténet talán leghihetlenebb zsenijétől. De mi, egyszerű nyomkeresők, mi, nem zsenik ugyan mi más választhatnánk elköszönő énekként, mint ama naiv, kissé butácska, de megkapóan melegszívű verselményt, melyet a cseh Joseph Hurdálek, „Rektor des Generalseminars” költött, amikor a DON GIOVANNI bemutatója után Mozart visszautazott Prágából Bécsbe:

*„Wenn Orpheus’ Zauberlaute klingt,
Amphion in die Leier singt,
Dann wird der Löwe zahm, die Flüsse stehn,
Der Tiger lauscht, die Felsen gehn.*

*Wenn Mozarts Meisterspiel ertönt,
Wenn ungeteilter Ruhm ihn krönt,
Dann ist das Musenchor,
Dann ist Apoll ganz Ohr.”*

(Prózában: „Ha Orfeusz varázshangja felcsendül, / És Amphion szól a lanton, / Akkor az orosz-lán kezes lesz, a folyók megállnak, / a tigris fülel, a sziklák megindulnak. // Ha Mozart mesteri játéka felhangzik, / ha osztatlan dics koronázza őt, / akkor a múzsák kara / és Apollón is csupa fül.”)

Irodalom

- E. T. A. Hoffmann: BRAMBILLA HERCEGNŐ. ELBESZÉLÉSEK. Európa, 1959. A DON JUAN szövegét Horváth Zoltán, a GLUCK LOVAG-ét Keresztury Dezső fordításában idézem.
- Eduard Mörike: MOZART PRÁGAI UTAZÁSA. Európa, 1979. Fordította Lengyel Balázs.
- E. T. A. Hoffmann: VÁLOGATOTT ZENEI ÍRÁSAI. Zeneműkiadó, 1960. Fordította Várnai Péter.
- E. T. A. Hoffmann: SCHRIFTEN ZUR MUSIK. Berlin: Aufbau-Verlag, 1988.
- Carl Dahlhaus: KLASSISCHE UND ROMANTISCHE MUSIKÄSTHETIK. Laaber: Laaber Verlag, 1988.
- Friedrich Dieckmann: DIE GESCHICHTE DON GIOVANNIS. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1991.
- Franz Grillparzer: SÄMTLICHE WERKE. IV. kötet. München: Carl Hanser Verlag, 1965.
- Gernot Gruber: MOZART UND DIE NACHWELT. Wien: Residenz Verlag, 1985.
- Otto Erich Deutsch (Hg.): MOZART. DIE DOKUMENTE SEINES LEBENS. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1961.
- Wolfgang Hildesheimer: MOZART. Gondolat, 1985. Fordította Györffy Miklós.
- Eckart Kleßmann: E. T. A. HOFFMANN. EINE BIOGRAPHIE. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988.
- Caroline Pichler: DENKWÜRDIGKEITEN AUS MEINEM LEBEN I–II. München: Georg Müller Verlag, 1914.
- Rüdiger Safranski: E. T. A. HOFFMANN. EINE BIOGRAPHIE. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1992.

Alfred Brendel

MOZARTRÓL

Életinterjú-részlet*

Nádori Lídia fordítása

– *Mozartot ön elsősorban formaművésznek tekinti. Az a gyanúm azonban, hogy Mozart formai szigorúságát folyton elrejtí a nagyközönség előtt az a bizonyos „bájos” dallam.*

– A formai tökéletesség mellett valóban ott van a „cantabile”, egyáltalán: a mozarti hangzás érzéki szépsége. Mozart az egyik legérzékibb zeneszerző a világon. Az érzéki-ség a témaöltre is vonatkozik. Most jut eszembe Busoni egyik szép mondata – egyébként tüneményes dolgokat mond Mozarttról szóló aforizmáiban. Busoni szerint Mozart félreismerhetetlenül az énekhangból indul ki, ebből adódik a dallamok szüntelenül áradó melodikussága, amely úgy dereng át minden Mozart-darabon, mint egy könnyű kelme redőin a szép női formák. Csodálatos, nem? Mindehhez járul természetesen Mozart egészen szokatlan kifejezőereje, ez túlmutat azon, amit Busoni észrevesz, ő e tekintetben inkább a XIX. század foglya: Mozart mesteri jellemábrázolásáról beszélek, amely már egészen korán együtt járt az emberek megfigyelésével. Nyilvánvaló, hogy Mozart folyton figyelte az embereket, és minden rezdülést, minden emberi reakciót szívesen öntött improvizációkba, mégpedig áriaformában. A komikustól a nevelésig egészen a démonikusig terjedt a skála. Ami a démonit illeti, itt mégiscsak ellent kell mondanom Busoninak, ő nem ismerte fel a démonit. Mozart egyik legnagyobb rajongója és ismerője volt, mégis azt mondta: „Ha Beethovent egy vihar nagyszerűségéhez hasonlítjuk, akkor Mozart az örökös napsütés.”

– *Különös szavak ilyen intelligens embertől.*

– Persze. De gondoljunk csak arra, hogy Wagner is, aki részben rendkívül nagyra tartotta Mozartot, fény- és szerelemgénuszt látott benne, Schumann pedig görögösen lebegő bájról beszélt. Egyébként a XX. század ötvenes éveiben az előadói és befogadói magatartást ennél is erősebben meghatározta az apollonikus Mozart-kép. Jól emlékszem még Robert Casadesus koncertjeire, aki „objektíválta” Mozartot. Ugyanakkor olyan karmesterek és zongoristák, mint Bruno Walter, Fischer vagy Furtwängler, már egészen korán hangsúlyozták a másik oldalt. Van is egy híres Fritz Busch-féle DON GIOVANNI-felvétel.

– *Mikor fedezte föl magának a mozarti zseni éjszakai oldalát? Abban a pillanatban, amikor Mozarttal kezdett foglalkozni?*

– Nem, ez nem volt kezdettől fogva egyértelmű. Első nagyobb Mozart-periódusomban – a hatvanas években – Mozart az én fejemben is apollonikus figura volt. Van néhány akkori felvétel, amelyeket még ma is szívesen hallgatok. De később változás állt be. Nyilván azzal is összefügg, hogy öregszem. A mozarti forma – ha már Mozarttról mint formaművészről beszélünk – nem szigorú forma. Azt a szót, hogy szigorúság, nem is használnám: nem fűző, hanem tökéletesen szabott öltöny. Késői stílusában – Hildes-

* Alfred Brendel: AUSGEREICHNET ICH? GESPRÄCHE MIT MARTIN MEYER (ÉPPEN ÉN? BESZÉLGETÉSEK MARTIN MEYERREL). Carl Hauser Verlag, München–Wien, 2001.

heimerrel szemben állítom, hogy van ilyen – megvan a hajlam az egyszerűsítésre vagy a leegyszerűsítésre, amely olykor elszürküléshez vezet. Kérdés, vannak-e Mozartnak gyengébb művei, merjünk-e egyáltalán ilyesmiről beszélni. Én ezzel kapcsolatban nagyon óvatos vagyok, abból indulok ki, hogy ha valamit kritizálunk egy nagy mester valamelyik művében, akkor az inkább a mi hibánk, mint a mesteré. Mégis hadd mondjam el, hogy számomra a késői Mozart zenéjében előfordul, például A VARÁZSFUVOLA Sarastrojánál, hogy a zene meglehetősen anonim. Mozart nyilván nem érezte magát túl jól az intézményesített erény világában.

– *Összefügghet a gondolati témával is.*

– Igen, és ha megnézzük, hogyan bánik Sarastro Monostatosszal, vagy hogyan ítéli meg a nőket, mi is szinte agresszívvá válunk. Mozart némely késői műve a kellemkedés határán áll – a KORONÁZÁSI KONCERT második tétele talán túl is lépi ezt a határt. Minden kontraszt hiányzik belőle. Nem véletlen, hogy ez a tétel volt nagyon népszerű a XIX. században. Egyszer bizonyos Raffaello-madonnák fád kecsességéhez hasonlítottam, amellyel magamra haragítottam szeretve tisztelt barátomat, Gombrichot.

– *Meg tud nevezni további Mozart-műveket, amelyeknek vannak gyenge pontjaik?*

– Habozva, de megemlíthetném talán néhány zongoraverseny fináléját. A KV 415-ös C-DÚR KONCERT gyönyörű lassú tétele és a KV 456-os nagyszerű első két tétele után a rondók kissé csalódást keltők, talán ők a felelősek azért, hogy ezeket a darabokat nem játsszák túl gyakran.

– *Vajon mi indíthatta Mozartot arra, hogy ilyen felületesen írja meg ezeket a rondókat?*

– Tudja, az ember nem mindig képes helyben megítélni, mit csinált. Még maga Mozart sem, az ő hihetetlen minőségérzékével és önkontrolljával. Haydnnál közrejátszott az ő sajátos helyzete: az Esterházyak szolgálatában rengeteg dolga volt, mások műveit is folyton próbálta, betanította a zenekart, az énekeseket, felügyelte a marionettszínházat, baritonon tanult, mert az egyik herceg így kívánta. Szerintem ilyen esetben tényleg nem lehet megkívánni, hogy mindegyik mű azonos színvonalú legyen – a zeneszerző úgy komponált, ahogyan evett vagy lélegzett. De talán beszéljünk inkább Mozart különösen csodálatos műveiről.

– *Egyetértek. A „JEUNE HOMME”-KONCERT-et (KV 271) egyszer „világcsodának” nevezte, Mozart alkotói újjászületésének.*

– Így van. Ha az előző koncerteket úgy hallaná valaki, hogy nem nevezzük meg a szerzőjüket, aligha sejtene, hogy Mozart írta őket. Itt valami gyökeresen új történik, hihetetlen minőségi ugrás. A „JEUNE HOMME”-KONCERT Mozart első nagy mesterműve. Huszonegy évesen írta. Mozart nem számított tinédzserzeneszerzőnek, mint Mendelssohn. Komponált már néhány bámulatos dolgot, amelyek előkészítették későbbi mestermunkáit, de a „mesterfokozatot” ezzel a koncerttel érte el – hogy úgy mondjam, kissé elsie tetten, mert érnie kellett még néhány évet, hogy újra erre a nivóra kerüljön. Sőt, úgy gondolom, egyik későbbi zongoraversenyében sem tudta felülmúlni ezt a darabot. Néha nagy tehetségekkel is előfordul, hogy a „nagy dobás” túl korán következik be...

– *...amely mintegy megelőlegez hasonlóan érdekes és jelentős későbbi kompozíciókat.*

– Igen. A „JEUNE HOMME”-KONCERT előremutató, miközben a barokk tradícióból táplálkozik, amelyet a későbbi koncertek nem visznek tovább ebben a formában. A lassú tételre azt is mondhatnánk: Gluck, magasabb értelemben... Egyébként érdemes megnézni a „JEUNE HOMME”-KONCERT díszítéseit. Mozart mindent kiírt: a bevezetéseket, a cadenzákat, ezek már a legnagyobb szerzők közé tartoznak, amit komponista valaha írt. A későbbi műveknek a díszítés e módjára már nincs szükségük. Van, aki elköveti azt a

hibát, hogy azt mondja: ha a későbbi koncertekbe, amelyeknek már nincs nyomtatás-hoz előkészített kéziratváltozatuk, be akarunk illeszteni bizonyos dolgokat, akkor a korai művekhez igazodjunk. Szerintem ez a gondolkodásmód nem egészen helytálló. Még Johann Nepomuk Hummel vagy Philipp Karl Hoffmann, Mozart két lényegesen fiatalabb kortársa esetében sem, akiknek a tételei olyannyira kidolgozottak, részben annyira zsúfoltak, hogy egy andantét nem is lehet andanteként játszani, csak largóként. Mozart nem díszített ennyire. Mozart saját kidolgozásai mutatják, milyen határok között mozoghatunk.

– *Ugyanakkor újra és újra fölmerül a kérdés némely zongorakoncert kapcsán, vajon hogyan is kell díszíteni éppen a lassú tételeket.*

– Én bizony nem mennék olyan messzire, mint egyes „historizáló” előadók. Óvatosnak kell lennünk, nem szabad mindig engedni az improvizáció csábításának. Egyfelől olykor valóban szükség van ilyesmire, például ha egy egyszerű téma többször megjelenik, de Mozart nem változtatott rajta, ilyenkor mi variálhatunk egy kicsit. Viszont ha megfigyeljük, maga Mozart milyen visszafogottan alkalmazta a parányi variánsokat, hát éppen ebből lehet a legtöbbet tanulni. Nem kell sok. Gondoljon csak a C-MOLL KONCERT-re. A lassú tétel témáiban néhány hihetetlenül óvatos, nüansnyi változtatás, a megvilágítás parányi elmozdítása is elegendő. Aki ehhez még hozzátesz valamit, az egyéb gonoszságra is képes.

– *Azért azt sem állíthatjuk, hogy Mozart zongoraversenyeivel kapcsolatban általános tendencia volna a túldíszítés és a burjánzás. Gondoljunk csak a B-DÚR KONCERT-re (KV 595), amelyről egyszer azt mondta: megtevesztően egyszerű.*

– Igen. Ugyanebben a versenyműben találunk helyeket, ahol valóban csak a kezdő és véghangok vannak leírva, és pianisták egész sora, Artur Schnabellal és Clara Haskillal együtt, csak ezeket a szélső hangokat játszották. Szerintem ez túl kevés. Edwin Fischer vagy Wanda Landowska lényegesen bátrabbak voltak. Mindennek ellenére úgy gondolom, Mozartot és az ő saját példáit kell követni. Egyébként most, hogy a „JEUNE-HOMME”-KONCERT-ről beszéltem, más művek is eszembe jutottak, amelyek pompázatos frissességükben ugyanakkor a tökéletes sikerültség példái is. Mint az A-MOLL SZONÁTA (KV 310), amely, különösen a középső tételben, az opera seria emelkedett stílusát ülteti át zongorára.

– *A hangszer eredeti adottságait messze meghaladva.*

– Természetesen. Ez a szonáta kitűnő példa arra a meggyőződésemmre, hogy a legtöbb zongoraművet nem tisztán zongoraszerűen kell felfogni. Az első tétel szimfonikus zenekari darab, a második szopránária drámai középrésszel. Még szöveget is el tudok hozzá képzelni, határozott tartalommal. Gondoljon csak a tétel nagy dinamikájára meg a visszatérő kvartszextakkordokra, úgy állnak, mint az oszlopok! Szinte látjuk magunk előtt a büszke asszonyt, aki így szól: Ha felnégyelnek is, én szeretlek, és hűséges maradok hozzád, inkább a halál, mint hogy megtagadjalak. A középső tételt a finálé mint fúvósdivertimento-kísértet követi. Ezzel egyébként gyakran találkozunk Mozart szonátaiban, mármint a fúvóshangzással; jóval gyakrabban, mint a vonósokkal.

– *Az is meglepő, hogy Mozart moll kompozíciói mennyire sokfélék, mennyire különböző karaktereket képviselnek. A D-MOLL KONCERT-nek egészen más a színezete, egészen másképpen érzelmgazdag, mint a C-MOLL KONCERT. A C-MOLL SZONÁTA-nak megint csak más a hangütése, mint az A-MOLL SZONÁTA-é...*

– ...vagy mint a C-MOLL FANTÁZIÁ-É (KV 475), amelyet egyébként szerintem és Artur Schnabel szerint is nem a C-MOLL SZONÁTA előtt kellene játszani, noha a két darab együtt

jelent meg nyomtatásban. Ugyanis két teljes értékű darabról van szó, amelyeket Mozart ugyanabban a hangnemben komponált, ám amelyek kioltják egymás hatását. Egyszerűen nem kellene egymásnak.

– *Nézzük a mozarti moll kompozíciókat általában. Hogyan látja a hangulatukat és a karakterüket?*

– Nem ismerek még egy zeneszerzőt, akinek moll-affinitása ennyire felfedezetlen maradt volna, mint Mozarté. Kevés moll kompozíciója van, ezek azonban összszúlyukat tekintve mindenképpen tekintélyes ellensúlyt képeznek a dúr-kompozíciókkal szemben.

– *Egyszer azt mondta, hogy Mozart éppen moll kompozícióiban vitte tökélyre a folyamatszerűséget, a lendületes előrehaladást.*

– Így van. El tudom képzelni, hogy Beethovent éppen ezek a versenyművek ösztönözték. A D-MOLL KONCERT-et (KV 466) Beethoven maga is játszotta, a C-MOLL KONCERT-et csodálta, és azt mondta, ilyet mi nem tudnánk csinálni. Ez a két versenymű annyira más, mint a többi, hogy még a cadenzákban sem lehet a szokásos modellek szerint eljárni. Sajnos éppen a moll versenyművekhez nem maradtak fenn eredeti cadenzák. Így aztán kénytelenek vagyunk megpróbálni egy lendülettel játszandó cadenzát írni. Előképként vagy modellként szolgálhat például Bach V. BRANDENBURGI VERSENY-e, amelynek cadenzája a kvartszextakkordtól a feloldásig, hogy úgy mondjam, egyetlen mozdulat.

– *Feltűnő, hogy Mozart C-MOLL KONCERT-je a klasszikus zene ama kevés műveinek egyike, amelyek mollban is végződnek.*

– Igaza van. A szonátákra nem érvényes a megállapítás, de a zongoraversenyekre mindenképpen. Én egyébként a C-MOLL KONCERT-et mindig par excellence tragikus darabnak éreztem. Azonkívül ez a kontrapunktikusan legsűrűbb versenymű. Arra kell következtetnünk mindebből, hogy a c-moll rendkívül fontos hangnem volt Mozart számára. Nemcsak Beethoven hangneme volt, hanem éppúgy az övé is.

– *És ugyanazt is fejezi ki, mint Beethovennél?*

– Ezt azért nem mondanám.

– *Beethovennél a c-moll a tágabb értelemben vett hősiesség kategóriája is. A PATHÉTIQUE-SZONÁTÁ-ra gondolok, meg a III. ZONGORAVERSÉNY-re, az OP. 111-ES SZONÁTÁ-ra.*

– Lázadás, ellenszegülés, tiltakozás, igen. Mozartnál viszont a c-moll inkább a sors hangneme. Egyszer írtam arról, hogy Mozartnál a moll mint valami erősebb hatalom feszül szembe az emberrel.

– *Azt írta: túlerő.*

– Túlerő, igen.

– *Azért a C-MOLL KONCERT és a C-MOLL FANTÁZIA között mégiscsak nagy különbségek vannak!*

– A C-MOLL FANTÁZIA, amelyet egyébként igen nagyra tartok, kivételes mű, mert saját formát talált, mint ahogyan elnevezése is mutatja: lírai és ugyanakkor drámai, zenekari, sőt operai hangzások egész arzenálját vonultatja fel. A C-MOLL KONCERT viszont úgy egyedülálló, hogy megmarad hagyományos formája.

*

– *Beszéljünk néhány Mozart-közhelyről. Említettük Busonit. Ernst Bloch, aki a XVIII. század egész zenetörténetét a francia forradalom gyújtópontja felől akarta értelmezni, Mozartot porcelánzeneszerzőnek titulálta. Ezek a képek és tévképzetek még a XX. században is bőven tartották magukat. Haydnnal hasonló a helyzet.*

– Máig előfordulnak visszaesések. Ugyanakkor a régi hangszerek használata jót tett. Kiderült például, hogy a rézfúvósok és az üstdob hangzása sokkal agresszívebb, mint korábban gondolták; néhány régi billentyűs hangszeren is élesebb hangzást lehet elérni. Persze olykor átesnek a ló túlsó oldalára, és az aprólékos artikuláció mellett szinte teljesen kárba vész a vokalitás. Ezt a két elemet kéne összekötni. Először az ének, azután a beszédszerűség mint fontos kiegészítés – mindegy, hogy operáról van szó vagy másról. A hangszeres darabokban is fontos, hogy az ember egyszerre „beszél” és „énekel”.

– *Mondhatjuk azt, hogy ha Haydnnál a hangszeres karakter dominál, akkor Mozartnál inkább a vokális, metaforikus értelemben is?*

– Az éneklő ember, igen. Valaki ott áll a színpadon, ezt mindig lehet érezni.

– *Azért az a megjegyzése, hogy Mozart soha nem sértette meg a szépség kategóriáit és érzésvilágát, engem kissé meglepett. Nem volna egyetlenegy darabja sem Mozartnak, amely a csúnyaság, az elkínzottság, a disszonancia határvidékén jár?*

– Nyilván amikor ezt mondtam, túlságosan Busonihoz tartottam magam, aki szintén mondott valami hasonlót. De maga szerint mi csúnya Mozartnál?

– *A csúnyát inkább idézőjelbe tenném. Olykor „kihegyesedik”, élesebb hangot üt meg, például a C-MOLL SZONÁTA első tételében vagy a D-MOLL KONCERT első tételének átvezetésében.*

– Valóban vannak ilyen durvaságok, nem is szabad finomítani rajtuk. Elég megnézni a DON GIOVANNI-t, amelyet Bruno Walter és több követője keményebbre vett, mint szokás. Mégis, ha meghallgatja Furtwängler élő salzburgi felvételét, az is nagyszerűen hat a mai napig – pedig ott inkább az emelkedettség és az igazi, hamis felhangok nélküli pátosz elve uralkodik. Egyáltalán, ami hihetetlen Furtwänglernél, az, ahogyan az opera számait és azok egyes részeit egyetlen szimfonikus lélegzetben fogja össze. Olyan magától értetődőséggel fűzi egyiket a másikhoz, amelyet mástól alig hallani, már a nyitányban. Sok helyet ma diminuendo játszanak, Furtwängler pedig éppen ezeket a helyeket mintegy ugródeszkeként használja a következő frázishoz.

– *Ejtsünk szót arról, amiről korábban szintén beszélt már: a mozarti idegességről. A megállíthatatlan előrehaladásról, a zenei enjambement-ről.*

– A folyamatszerűsége gondoltam, amit könnyedén ki lehet mutatni. De hogy visszatérjek egy másik korábbi gondolatomhoz: a különleges, újító, kivételnek számító művek közé feltétlenül oda kell sorolni a SZÖKTETÉS A SZERÁJBÓL-t, az első német operát, amely annyira friss és annyira jól sikerült, hogy újra meg újra képes magával ragadni a hallgatót. Vagy ott van a vonósötösök hangzása, amely maga a csoda. Korábban nem volt ilyen, még Boccherininél sem. Végül a koncertáriák, például a csodálatos jelenet szopránra, zongorára és zenekarra: CH'IO MI SCORDI DI TE.

A mozarti karakterhez a hivatalos és a személyes hang kontrasztja is hozzátartozik. Gondoljon például bizonyos zongorakoncertek tuttijaira, különösen a C-DÚR KONCERT-re (KV 503). Az a mű olyan, mint egy hivatalos beszéd: ünnepélyes, és teli van általánosságokkal.

– *Kicsit olyan, mint a C-DÚR KONCERT (KV 467)?*

– Hát, tényleg csak egy kicsit. Ez utóbbiban, az allegro maestoso ellenére, sokkal több vicc és báj van, nem beszélve a középső tétel magával ragadó, norturnoszerű lírájáról. De hadd említsek néhány további kontrasztot: sorsszerű és személyes. Gálans és emelkedett. Komikus és komoly: irónia és készpénz – itt különösen a COSÌ FAN TUTTÉ-ra gondolok, hiszen hol ér véget az irónia, hol kezdődik az egyenes beszéd? Örök kérdés.

– *Vajon a hangszeres zenében is tudna erre példát mondani? Sokkal szubtilisabb formában tud csak érvényesülni, mint az erős kifejezőeszközökkel dolgozó opera.*

- Irónia? Ezen gondolkoznom kell; azt hiszem, inkább az operához kötődik.
- *Talán ha az A-DÚR SZONÁTA (KV 331) utolsó tételére, a TÖRÖK INDULÓ-ra gondol: nincs ott a levegőben valami kis irónia?*
- De igen, amennyiben moll tétel létre nem emelkedett: a moll hangnemet humorisztikusan, kacintásképpen alkalmazza.

Silke Leopold

„CONSTANZE, MÁSODIK ÉNEM”

Levelekből kibontakozó szerelem

Nádori Lídia fordítása

„Drága jó asszonykám”, „Drága és legjobb, szívből szeretett asszonykám”, „Szívemből szeretett kicsi feleségem” – Wolfgang Amadé Mozart feleségéhez, Constanzéhoz írott levelei élen mindig ugyanazt a témát variálja. A megszólítások többek konvencionális üdvözlő formuláknál: olyan szerelem bizonyítékai, amelynek intenzitása a tíz együtt töltött év alatt inkább fokozódott; egy olyan szerelemé, amely minden akadállyal kész volt szembe-szegülni; egy erotikus és pajtáskodó szerelemé. Constanze egyszerre volt játszó- és élet-társa, bizalmasa és cinkosa, gyermekeinek anyja és házvezetőnője Wolfgangnak, és minél inkább eltávolodott tőle a zeneszerző utolsó hónapjaiban, Mozart vágya annál követelőbb volt felesége közelségére.

Márpedig akadály volt bőven: Leopold Mozart nyílt ellenszenve a szerinte nem a fiához való mennyel szemben, miután sikertelenül próbálta megakadályozni házasságukat; az a hangsúlyozott ignorancia, amellyel Maria Anna Mozart, azaz Nannerl, Berchtold zu Sonnenburg báróné kezelte Constanzét, kimondottan nagyzási hóbortból; a fokozódó pénzügyi nehézségek és a velük összefüggő gyakori költözések; Mozartnak 1789-ben Prágába, Drezdába, Lipszébe és Berlinbe, 1790-ben pedig Frankfurtba, Mannheimbe és Münchenbe tett utazásai, amelyektől a pénzgondok enyhülését remélte, hasztalanul; Constanze betegségei és fürdőkúrái a Bécs melletti Badenben; a növekvő elidegenedés, amellyel Constanze a finansziális és társadalmi helyzetük javulásába vetett hitének megrendülésére reagált; valamint egy feltételezett házasságon kívüli kapcsolat Mozart tanítványával, Franz Xaver Süßmayerrel.

A történet iróniája, hogy az utolsó évek gyakori elválásainak köszönhetjük a legtöbb Constanzéhoz írott levelet. Az pedig, hogy Constanze válaszlevelei közül, amelyeket Mozart oly türelmetlenül vágyakozva, olykor könyvelői pedantériával követelt tőle, egyetlenegy sem maradt fenn, inkább arra enged következtetni, hogy Mozart nem vigyázott a levelekre, nem pedig arra, amit többen és alaptalanul feltételeznek, hogy a levelek semmitmondók, netán csalódást keltők lettek volna.

Ezzel vádolta ugyanis az utókor Constanzét. Nemcsak apósa igényeinek nem felelt meg, később sem tudott olyat tenni, ami bárkinek a helyeslésével találkozott volna.

Sajnos a tudós irodalom osztja a közvélekedést, miszerint Constanze nem ismerte fel férje zsenijét, következésképpen nem tudta megteremteni a Mozart számára szükséges körülményeket: eszerint háziasszonyi hanyagsága és költséges fürdőkérdései okozták a pénzügyi problémákat, viszont özvegyként ügyesen kovácsolt tőkét Mozart növekvő hírnevéből, miközben a hagyatékokat önkényesen manipulálta, még hamisította is. Wolfgang Hildesheimer Constanze „*elképesztő banalitását*” hangsúlyozza;¹ de még a Mozart emlékkönyvébe beírt, Mozart halála napjára datált végtelenül szomorú bejegyzése is csupán megvetést és gyanút keltett a dokumentarista hűség apostolainak körében: a „*dagályos nekrológ*” szerintük később keletkezett, és Constanze visszadátumozta.²

Abszurd vádak. Hiszen Constanze Mozarról, született Weberről mindent a Mozart család levelezéséből tudunk meg – legalábbis a Mozart halála előtti időszakból –, elsősorban Wolfgang gyöngéd és kétségbeesett leveleiből, amelyekben néha megrója ugyan nyilvános viselkedéséért, ám a legkevésbé sem kritizálja háziasszonyi kvalitásait vagy zeneszerzői munkája iránti érdeklődését. Ellenkezőleg: Mozart újra és újra hangsúlyozta, például apjának írt leveleiben, Constanze érdeklődő figyelmét zenei ötletei iránt. Maga Leopold Mozart, aki a kákán is csomót keresett, ha Constanzéről volt szó, kénytelen volt megállapítani, hogy „*a háztartás, ami az evést-ivást illeti, legnagyobb mértékben gazdaságos*” (1785. március 19.)³ – kérdés persze, vajon becsmérőnek vagy elismerőnek szánta a megjegyzést. De azt, hogy a gyászoló Constanze bejegyzése „őszintelen” lett volna, az utókor színtiszta spekulációja, azoké, akik mindenekelőtt egyáltalán képtelenek megbocsátani neki: mindenki másnál közelebb állt Mozarthoz, és ezt a közelséget nem arra használta fel, hogy kielégítse a kíváncsiságukat.

Ki volt Constanze, aki ennyire alkalmas volt projekciós felületnek – mind az utókor nyárspolgári morálja, mind maga Mozart számára? Milyen szerepet játszott annak a férfinak az életében, aki kezdetben a „ha ló nincs, a számár is jó” számárszerepét osztotta rá? Zellben, a fekete-erdei Wiesenthalban született Fridolin Weber és Maria Cäcilia harmadik leányaként 1762. január 5-én, azaz hónapra pontosan hat évvel fiatalabb volt Wolfgangnál. Apja jogot végzett Freiburgban, Zellben vállalt hivatalt, ám állását 1763-ban föl kellett adnia, és családjával Mannheimbe, feleségének szülővárosába költözött, ahol a választófejedelemi udvarban énekesként, kottamásolóként és sűgőként tartotta el úgy-ahogy a családját: anyagilag és társadalmilag egyaránt lecsúszott. „A Weberék” Mannheimban a legkevésbé sem számítottak előkelő kapcsolatnak. Első manheimi tartózkodása idején, 1777 októberére és 1778 márciusára között Mozart hevesen udvarolt a középső lánynak, a tizenhét éves Aloysiának, aki énekesi karrierje küszöbén állt, és Mozart énekóráiból olyan jól profitált, hogy nem sokkal később, amikor Carl Theodor választófejedelem áttette székhelyét Münchenbe, énekesnőnek szerződtette Aloysiát is. Mozart szerelmét az opera nemzetközi világában töltött közös jövővel együtt elutasította, és ez a seb sokáig fájhatott Mozartnak, noha később Bécsben baráti kapcsolatot ápolt vele és férjével, Joseph Lange színésszel.

Az alig valamivel fiatalabb Constanzét Mozart észre sem vette. Csak később, Bécsben tűnt föl neki, ahová a megözvegyült Cäcilia Weber költözött, és akinek 1781 májusában Mozart az albérlője lett. Aloysia 1779 szeptembere óta a bécsi Német Opera tagja volt, 1780 végén pedig férjhez ment, így végleg elhagyta édesanyja házáat. Leopold Mozartnak egyáltalán nem tetszett, hogy fia újra „a Weberék” vonzáskörébe került; Salzburgból figyelmeztetések özönét zúdította az egyre inkább önállósuló fiára, és a figyelmeztetések egy része a Weber családra vonatkozott – hiába: Mozart végül a semmiféle művészi ambíciót nem tápláló Constanzéban találta meg azt az asszonyt, akivel közös jövőt tudott elképzelni. Az életrajzírók persze a feldúlt papa csillapításá-

ra irányuló taktikázásnak minősítik, amikor Mozart azt bizonygatja, milyen derék és házias asszonyka Constanze; az ebből az időszakból származó levelek ugyanakkor arról árulkodnak, hogy egészen más álmokat dédelgetett, mint hogy a primadonna Aloysiát támogató és kíséző komponista legyen: immár nyugodt polgári életre vágyott.

A tizenkilenc esztendő, életvidám és nyilván férjre vadászó Constanze akkor lépett be Mozart életébe, amikor a zeneszerző új alapokra kívánta helyezni egzisztenciáját. A szakítás kenyéradó gazdájával, Colloredo salzburgi érsekkel, az elbocsátási kérelem, amelyet Mozart benyújtott és a híres rúgás, amellyel Arco gróf, Colloredo udvarmestere nyugtázta a kérelmet – mindez ugyanazon a héten történt, amikor Mozart beköltözött Weberné házába. Az érsek bizonyos értelemben még támogatta is a kapcsolatot, amennyiben kidobatta Mozartot a palotájából, és Mozartnak úgyszólván máról holnapra, sürgősen fedél után kellett néznie. Jó okkal feltételezhetjük, hogy Constanze egy személyben volt hallgatósága, tanácsadója és álmodozásban társa Mozartnak, aki vele osztotta meg a független művész életének vágyott, de legalább annyira bizonytalan önállóságáról szóló tépelődéseit. És miközben az apa a szerinte egyetlen helyes útra, azaz Salzburgba, az udvari zenekarba próbálta téríteni fiát, Constanze nyilván egészen más természetű terveit támogatta. Ennél jobb nem is történhetett vele, aki nem volt „jó parti”, nem számíthatott hozományra, és még csak nem is közmegebecsülésnek örvendő családból származott: összekerült ezzel a becsvágyó zenésszel, akinek vitán felül állt a tehetsége, és első zeneszerzői, előadói és tanári sikerei Bécsben igazán ígéretesek voltak.

Az, hogy a két fiatal jól érezte magát együtt, éppenséggel a papához írt egyik levélből derül ki, amelyben Mozart szarkasztikus hangon utasítja el a pletykák táplálta gyanút, miszerint feleségül akarná venni Constanzét: *„Nem mondom, hogy a hozzám már férjhez is adott kisasszonnyal odahaza csupa dacból nem szoktam elbeszélgetni, de szerelmes igazán nem vagyok. Bolondozom, tréfálkozom vele, ha úgy hozza a sors, hogy odahaza vacsorázom, mert reggel rendszerint írok a szobámban, délután pedig ritkán vagyok odahaza – de más semmi sincs közöttünk. Ha mindenkít elvettem volna, akivel életemben már bolondoztam, legalább 200 feleségemnek kellene lenni.”*⁴

Akármikor változtatta is meg a véleményét, akármennyire hozzájárultak is a fordulathoz leendő anyósa kerítónői praktikái, aki házassági szerződést követelt tőle – Mozart fejéből nem ment ki a házassodás terve, amióta júliusban ezt írta apjának: *„Nincs semmi kifogásom a házasság intézménye ellen, de rám jelenleg csak bajt hozna.”*⁵

Nem Constanze volt az egyetlen, aki kivetette rá a hálóját. Zongoratanítványát, Josepha Auernhammert legalább annyira érdekelte a tanító úr, mint a zongoraórák. Mozart viszont menekült előle, az apjának adott leírás nem is hagy kétséget afelől, hogy miért: *„Ha festő az ördögöt természetüen akarná festeni, csak az ő arcához forduljon! Kövér, mint egy libás asszony, izzad, hogy hányingert kap az ember tőle, amellet olyan meztelenül jár, mintha cédula lenne rajta, hogy »kérlek, nézzetek ide«! Biztos, hogy van is mit látni rajta. Meg szeretne vakulni az ember! Egész napra megbűnhődik, aki szerencsétlenségére a szemét ráveti. Borkőre lenne szüksége, annyira pocskék, piszkos és visszariasztó!”*⁶

Hogy miért pocskondiázza a tanítványt, miközben a tőle kapott óradíj nem kis mértékben hozzájárul a megélhetéséhez? Josepha Auernhammer nyilván a papa legnagyobb jóindulatát élvezte, aki részletesen tájékozódott Salzburgból: a lány köztisztviselőként álló és jómódú családból származott, Leopold Mozart pedig nem rejtette véka alá, hogy alkalmasabb kapcsolat volna, mint „a Weberék”. Constanze annak az élettervnek volt a megtestesült kudarcra, amelyre az apa fia helyett is törekedett, és amit elvárt tőle. Hogy ebben az élettervben szentimentális hajlamoknak nem volt helyük,

hogy a társadalmi rang és az előrelépés fontosabb volt, mint a szívügyek: mindez már azelőtt bosszantotta Mozartot, hogy közhírré tette volna Constanze iránt érzett szerelmét. Szívából kívánta, hogy nővére hozzámenjen szeretett udvari katonai tanácsosához, Franz d'Yppoldhoz; így értendő az a tanács, amelyet 1781. szeptember 19-én ad Nannerlnek: „Nyíltan akarok hozzád szólni, és pedig éppen ezek miatt a folyton ismétlődő rosszsülleteid miatt. Hidd el, kedves nővérem, legkomolyabban mondom, a legjobb kúra számodra az volna, ha férjhez mennél, és mert ez oly jó hatással lenne egészségedre, szívből kívánom, hogy mennél előbb férjhez is mehess!”⁷ A házasság meghiúsulása mögött valószínűleg Leopold Mozart áll, aki mindkét gyermekének magasabb társadalmi rangot kívánt; csak egy Berchtold zu Sonnenburg birodalmi báró volt elég jó Nannerl – azaz saját maga számára.

A házasság áldásos egészségügyi hatása fontos érv az 1781. december 15-én kelt levélben is, amelyben Mozart végül csak megvallja apjának Constanze iránt érzett szerelmét. „A természet bennem éppen olyan hangosan szól, mint bárki másban, sőt talán még hangosabban, mint némely nagydarab, erős fickóban.”⁸ A „természeti” érvek mellé azonban praktikus érveket is fel kellett sorakoztatnia, hogy meggyőzze a papát: Constanze háziasságát, egészséges emberismeretét, kötelességtudását, szerénységét. „Nem csúnya, de a legkevésbé sem szép. Egész szépsége két kis fekete szemében és szép termetében van. Nem szellemes, de elég józan észjárású, hogy asszonyi és anyai kötelességeit el tudja majd látni. Nem élhal a fényűzésért; ez egyáltalán nem igaz. Ellenkezőleg, hozzászólt, hogy rosszul öltözködjék. Azt a keveset, amit az anyjuk gyermekeinek nyújthatott, a másik kettőnek nyújtotta, neki soha. Az igaz, hogy szívesen öltözne csinosan és tisztán. A legtöbb dolgot, amire egy nőnek szüksége van, maga meg tudja csinálni. Fésülködni is mindennap egyedül fésülködik. Ért a háztartáshoz, a világ legjobb szíve az övé – szeretem őt, s ő szívből szeret engem: mondja hát, kívánhatnék-e jobb asszonyt magamnak? Hangsúlyoznom kell, hogy mikor felmondtam állásomat, még nem voltam szerelmes, csak azután, a gyengéd gondoskodás és szolgálatkészség közepette (amikor házukban laktam) bontakozott ki bennem.”⁹

Ám az észérveknek ez az áradata sem tudta rokonszenvre hangolni a papát. Constanze Webert továbbra is olyan súlyos mesalliance-nak tartotta, hogy az utolsó pillanatilag megtagadta fiától hozzájárulását a házassághoz, pedig Wolfgang így könyörgött neki: „Drága Constanzám nélkül nem lehetek boldog és megelégedett, az Ön megelégedése nélkül csak félig lehetnék az – tegyen tehát teljesen boldoggá, kedves jó atyám, kérem erre!” (1782. január 9.)¹⁰ Mások, például Waldstetten báróné közbenjárására volt szükség ahhoz, hogy Leopold Mozart végre engedjen, és áldását adja a házasságra, amelyet már amúgy sem tudott volna megakadályozni, mivel Wolfgang és Constanze 1782. augusztus 4-én, nem várva meg az apai írásos beleegyezést, eljegyezték egymást – „szeretjük és akarjuk egymást”, írta Mozart négy nappal előbb.

Ez a házasság az égben nem köttetett meg; mégis vagy éppen ezért boldog házasság volt.

A kezdeti nézeteltérések után Mozart szilárdan eltökélte, hogy boldog lesz. És boldog lett. „Constanze, második énem” (1782. szeptember 28.), „Feleségem, aki angyal a nők között” (1782. október 2.), „Feleségcském, aki közben jócskán meghízott (de csak a hasán)” (1783. január 8.), „Egész társaságom kis terhes feleségemből áll, az övé pedig nem terhes, de kövér és egészséges férjcskéből.” (1783. május 3.)¹¹ ezekből a megnyilvánulásokból annyi büszkeség és szívmengető gyöngédség árad, amennyit a papa ízlése szerint való konvencionális házasság nem váltott volna ki Mozartból.

Constanze pedig a maga részéről derekasan küzdött azért, hogy jó benyomást tegyen a salzburgi rokonságra. Nannerl barátságát különösen szerette volna megnyer-

ni; leveleket írt, a legutolsó bécsi divat szerinti holmikát szerzett be, kalapokat készített a számára, és olyan igyekezettel bizonygatta háziasszonyi erényeit, mint aki a családtagokon keresztül akarja meghazudtolni Leopold Mozart rossz véleményét. De akárhogy igyekezett, „a Weberék” becsületéről nem tudta lemosni a foltot. A családi hangulatot sem a házaspár salzburgi nyaralása 1783-ban, sem a papa 1785 elején tett bécsi látogatása nem javította, éppen ellenkezőleg: apa és fia közt egyre fagyosabb lett a levegő, és Nannerl esküvője 1784-ben, amely tovább mélyítette a sógornók közötti társadalmi szakadékot, a testvéreket is eltávolította egymástól.

Ám Mozartnak mindettől csak fontosabbá vált, hogy boldog legyen a házassága. Minél jobban elszakadt apjától és nővérétől, annál szorosabbá vált kapcsolata Constanzéval. Constanze elkísérte őt prágai útjaira – 1787 elején, a FIGARO HÁZASSÁGA előadására, a DON GIOVANNI ősbemutatójára 1787 őszén, a TITUS ősbemutatójára 1791 őszén. Constanze azonban egy idő után nem tudott napirendre térni a pénzsűke és romló életkörülményeik fölött. Ugyanis nem csak Mozart álma nem vált valóra a szabadon alkotó, széles körben ható zenész nyugodt jólétéről, néhány tanítvánnyal, élénk koncerttevékenységgel és rendszeres zeneszerzői megbízásokkal: Constanze vágya sem teljesült, aki a házasságtól társadalmi felemelkedést és biztos egzisztenciát remélt. Házasságuk utolsó éveiben még egyszer átélte mindazt, ami végigkísérte gyermek- és serdülőkorát: a pénzhíányt, a társadalmi rangvesztést, a megvetést, a létbizonytalanságot. Nem csoda, hogy a nyomasztó bécsi gondok elől badeni fürdőkúrákba menekült, ahol az élet könnyebbnek látszott; és az sem csoda, hogy élete hátralevő éveiben, tehát majdnem fél évszázadig – ennyivel élte túl Mozartot – éppen a társadalmi helyzet, a pénz és a kényelem volt számára a legfontosabb dolog.

Kérdés, hogy tudott-e később olyan boldog is lenni, mint házasságuk zavartalan idejében. Mozart hozzá írott levelei az együttélésről csak tökéletlen képet tudnak rajzolni. Tanúskodnak viszont egy olyan szerelemről, amelyet az utolsó hónapok válságos idejében nem csillapuló érzékiség és a világgal szembeni cinkos szövetség jellemez. Constanze szerencséjére olyan férfit szeretett, aki mélységes odaadással viszonozta őt. És pechére olyan utókor ítélte meg őt, amely ezt a férfit, „*az emberiség történetének talán legnagyobb zsenijét*”, ahogy Wolfgang Hildesheimer mondta, olyan fényalakká stilizálta, akinek közelében csak árnyékok létezhetnek.

Jegyzetek

1. Wolfgang Hildesheimer: MOZART. Gondolat, 1985. Györffy Miklós fordítása. 26.
2. MOZART. BRIEFE UND AUFZEICHNUNGEN, VI. kötet. Kassel, 1975. 430.
3. MOZART BÉCSI LEVELEI. (Szerkesztette, fordította és a bevezető tanulmányt írta Gedeon Tibor.) Gondolat. 247.
4. Uo. 66. A levél megtalálható az ismertebb MOZART BREVÍARIUM-ban is, de itt a fordító a „*mir schon verheyraethe Mademoiselle*”-t „*már férjzett kisasszonynak*” fordítja, és a lábjegyzetben tévesen Aloysiával, Joseph Lange feleségével azonosítja. (A ford.)
5. MOZART BREVÍARIUM. LEVELEK – DOKUMENTUMOK. Összeállította és fordította Kovács János. Zeneműkiadó, 1974. 286.
6. MOZART BÉCSI LEVELEI, 75.
7. Uo. 84.
8. MOZART BREVÍARIUM, 289.
9. Uo. 290–291.
10. MOZART BÉCSI LEVELEI, 117.
11. Uo. 168., 170., 196., 199.

Pallag Zoltán

KUNSTKAMMER

Bejárva szívedet a kamrákban mit találsz
Sötét hely ez múzeum nem csodák palotája
Hogy mi ez pontosan magad sem tudod magad sem tudod
Átjárni a rejtett kamrákat mint a huzat ahogy
Felkavarja az évek leülepedett porát
És valljuk be hogy téged is mert mit találsz ott mit
Találsz egy eldobott csikket még 85-ből ugye
Nem gondoltad hogy ennek jelentősége van hogy
Ennyi elég mint ez a csikk és beugrik 85
Nyakadba kendőt kötnek most kisdobos leszel
És az osztályfőnöknek újra büdös a szája
Ott áll az egész osztály a lépcsőn kész dioráma
Hogy hiteles legyen helyezd az évet kontextusába
Történt a nagy bárányhimlő idején a télnek
Valamelyik havában farsang előtt még jóval
A Cézár is élt meg az egyik nagyapád is
Csodálkozol hogy ilyenek megmaradtak
Csodálkozol hogy mi mindent találsz itt
Hogy mennyi kacat de nem érsz hozzá lépsz távolabb
Bolyongsz tovább bejárva szívedet megtalálsz
Az egyre sötétebb kamrákban ezt-azt Cézárt
Is ott találod ahogy kitömve vicсорít rád
És már mindig így marad pedig hogy szeretted
Az Onedin családot a dagadó vitorlákat
Nézed ahogy a kabátod lobog egy fotón huzat van
Nem tudod nem tudhatod mit találsz mégis
Csak méssz előre az időben vissza egyre
Beljebb eltévedsz nyakadon lobog a kisdoboskendő
És sírhatnékod van mert felkavar már a szél is

FEHÉR PENÉSZ

Kórházkertbe beköszönt március
vigyáznak rád mint a télre el ne fuss
elindulsz angyal szól visszatérsz
kertet a hó bevonja szép penész

nem hoz senki almát unatkozol
valahol dudálnak amúgy meg csend honol
a kórterembe beköszönt apád
csak gyógyulj meg fiam szívedbe lát

kint hókása szívedben fehér penész
meg szívhalak apu hozzám beszélés?
felemelt megpörgetett eldobott
most földet érsz és almát sem hozott

Cserna-Szabó András

A KÉKESSZÜRKE TEKINTET

Egy nő miatt volt az egész, persze.

Kollégám és barátom, az agglegény Krizantém Ádám főkönyvtáros azon a március eleji vasárnapon már korán reggel talpon volt. Pedig azelőtt hétvégeként szeretett délig lustálkodni, s gyakran még az ebédjét is az ágyban költötte el – általában nem egyedül.

Metsző hajnali napfényre ébredt. Meg se kávézott, nem is mosdott, csak felkapta magára tegnapi ruháját, s máris lakásának lehetőségeit kutatta.

Ott volt például a fürdőkád. Kicsit kopottas, a lefolyónál vízköves, és az alapos súrolások ellenére még mindig szaglott a karácsonyi pontytól.

Csak belefekszem, gondolta Ádám, bele én, le van szarva a halszag, belefekszem, pedig eddig csak zuhanyozni volt benne gusztusom. Forró vizet ereszték, beleheveredek, fogom a borotvát, és elmeszem vele a csuklómon azt az eret.

A nevét tudta: ütőér. Megnézte a lexikonban: másként verőér vagy artéria. Ez az, gondolta. A szív felől szállítja a szervekbe a vért. Honnan máshonnan? Hát persze. A szív! Helyben vagyunk. Az ütőér fala vastagabb és rugalmasabb, mint a gyűjtőereké. És milyen az ember? Neki a legvastagabb falú eret kell nyiszálnia, hát persze! Neki egy kis gyűjtőér már smafu! A legnagyobb ütőér az aorta, ebből ered a nagy vérkör többi ütőere, olvasta, míg a kis vérkör ütőereinek kezdete a tüdő-ütőér. Lásd még: érbetegségek.

Nem látom. Nem érdekel. Úgysem érem meg az érbetegségeket, gondolta. Hosszan vizsgálta csuklóját, vajon melyik lehet az a híres kék vonal, amelyikről a regények oly titokzatos csodálattal szólnak. Ám több kék folyócskát is talált, szám szerint vagy hatot. Hogy biztos legyen a dolgomban, gondolta, az egész csuklómat át kéne fűrészelnem. És ugye azzal is számolnom kell, hogyan találnak majd rám. Nem mindegy, bizony, nagyon nem mindegy. Az első és az utolsó benyomás a legfontosabb! Betörnek az ajtót, és ott úszom majd vérbe fagyva. Igen, ez erős kép. Ez tetszik. Vérben úszni.

Nem. Mégse jó, gondolta. Ereszt a dugó. Lefolyik a vér, lefolyik a víz. Nem fogok vérben úszni. Betörnek az ajtót, és én majd ott gubbasztok meztelenül és idéetlenül, el-

szürkült fejjel, mint valami zombi, a bőrömré rászárad a vér. A megbarnult vér. Vagy a megfeketült. Komikus. Meztelenül ebben a pici ülőkádban? A farkam meg csak csüngene bánatosan, mint valami otffelejtt karácsonyfadísz? És így fényképezzen le a halottkém? Egyáltalán a halottkém fényképez? Mindegy. Fájdalmasan komikus az egész, nem jó.

De azért még órákig nézegette a lehajtott vécétetön ülve a borotváját. Recés, azúrkék nyél, csillogó fémfej. A nagyapámtól örököltém, gondolta, igazi békebeli darab. Békebeli? Micsoda hülyeség ez, hogy békebeli?! Milyen idióta szavakat használók újabban? Úgy beszélek, mint egy régi, puhafedelű, poros szerelmes regény. Én régen nem voltam ilyen. Meg egyáltalán. A csillogó fémfejen ezt a feliratot találta: Gillette England. P 4. Mi lehet az a P 4? P-ből, ha az igazi, egy is sok, gondolta. Most már tulajdonképpen mindegy.

Visszatette a borotvát a fürdőszobapolcra. Mintha azt suttozták volna a családban, hogy a nagyapapa próbálkozott az öngyilkossággal, gondolta. Kacérkodott az öngyilkossal. Ez is micsoda hülyeség! Kacérkodni? Hogyan is lehetne a halállal kacérkodni? Ilyet is csak az találhatott ki, akinek a kezében még nem reszketett soha a csillogó penge. Ha reszketett volna, tudná, nincs ebben az égvilágon semmi kacérság. Mindegy. Most már ez is mindegy. A lényeg, hogy a nagyapapa – állítólag – többször nekifutott a halálnak. Egy nő miatt, persze. A nagy miatt? Nehéz ezekről a ráncos, édes, folyton áfonyás palacsintát sütő nagyikról elképzelni, hogy egykor férfiak töprengtek miattuk azon, melyik szomorú körtefára kössék fel magukat. Az elviselhetetlen szerelem elől menekülve. Nehéz elképzelni, pedig bizonyost így lehetett. Így kellett lennie. Egyéb-ként egyáltalán nem biztos, hogy a nagyapapa éppen a nagy miatt. De ez is benne van a pakliban. Ebben a családban amúgy sem lehet tudni semmi biztosat. Néha mintha puszognának erről-arról, de aztán mégsem. Többször nem említik. Ha felhozod, letagadják. Ők ilyet nem mondtak soha. Minden család ilyen? Végül is ez is mindegy. Nem a családom miatt leszek öngyilkos, gondolta, hanem egy nő miatt. Persze.

Nem, a kádas érvágás semmiképpen nem jó ötlet, gondolta. Vér és mocsok és meztelenség – ez nevetséges. Kiábrándító. Elképzelte, ahogy elmondják az esetet a gyerekének. És akkor apád ott gubbasztott abban a maroknyi kádban, lógott a fütyije, mint egy karácsonyfadísz, rászáradt a testére a vére. Ez így nem gömbölyű, gondolta. Valami elegánsabb kell, sokkal teátrálisabb.

Golyó, esetleg éppen orosz rulett, hatodjára biztosan sikerülne, és kétségkívül lenne valami dosztojevskiji hangulata, gondolta. De csakhamar ezt az ötletet is elvetette. Ádám pacifista volt, annak idején a sorozáson is alkalmatlan besorolást kapott, sőt, soha nem fogott még fegyvert. Vagy talán mégis, egyetlenegyszer, vagy harminchat éve. Honvédelmi napon még a gimnáziumban, valami puskát, de azt is gyorsan kivették a kezéből, mert az ágyékához illesztette, s mutogatta az osztálytársainak, mekkora szerszáma nőtt. Boldog békeidők, gondolta. Ezt most úgy értette, szerelem nélküli idők. Miért van az, hogy minden embert megtalál egyszer, kérdezte magától. A kínzó, őrjítő, mindent felborító szerelem, ami semmi más, csak halálhörgés és siralom. Én nem voltam ilyen régen. Nevetett, napok óta először. A szerelem előtti elméletein. Például, hogy a férfinak egy nő kevés, kettő rengeteg. Minden szellemes elméletet felborít a szerelem, gondolta. Nincs a szerelemben semmi diszkréció, semmi tolerancia, semmi elegancia. Beüt a szerelem, rád adják a Sikoly-álarcot, és azzal annyi. Nem is adják rád, felveszed magad. Véged van, mint a botnak.

Störr kapitány. Mindent tudok már, amit Störr kapitány tudott, gondolta. Vagy mindent nem tudok, amit Störr kapitány nem tudott. Kitérőülhetem vele a seggem. Akkor leszünk felnőttek, ha a szüleink meghaltak, mondogatja anyám, akinek meghaltak a szülei. Pedig nem. Akkor leszünk felnőttek, ha a mindent elsöprő szerelem megérkezik. Nem a csajok, nem a házasság, nem. Ezeket túl lehet élni. Az igazi szerelem elsöpri az életet, igen. Micsoda banális faszágokat gondolok, lesül a képemről a bőr, gondolta. Dühös volt magára. Én régen nem voltam ilyen – és az a legfájdalmasabb az egészben, hogy totálisan igaznak gondolom minden szavam. Szörnyű. Elsöpri az életet. Micsoda közhelyes baromság! És mégis igaz. Itt állok a szoba közepén, és a csillárt vizsgálom, vajon elbírna-e. Egy nő miatt, persze. Én régen nem voltam ilyen. Elsöpri az életet. Azelőtt olvastam ilyeneket, persze hogy olvastam, mindenki olvas ilyeneket. Meg persze a mozi. Polanski és a Keserű méz. Aztán kicsit elhittem, kicsit nem. De inkább nem. Fikció. Ideák világa. Költői fantázia: van is, meg nincs is. Mint mondjuk a kalokagathia. Van ilyen, biztos van, különben se Platón, se Keats nem fecsegne róla, de velem biztos nem jön szembe az utcán. És akkor az a vége, gondolta, hogy a kalokagathia szembejön az utcán, és az ember még fel sem ocsúdott a meglepetéstől, és már egy halszagú fürdőkádban ül, a csuklója szétbarmolva, a vér rászáradva, és a gyerekének azt mondják, az apád meztelenül a halszagú kádban, mint egy zombi, kukacok a szemüregében, fujj, lógó szerszámmal, karácsonyfadísz, egy nő miatt, persze.

Krúdy, gondolta. Lehet a hím tagbaszakadt és rendkívüli jelenség, dönthet meg már kamaszkorában mázsás konyhahölgyeket, bánhat úgy a nőekkel, hogy azok megtiszteltetésnek veszik, ha néhanap megengedtetik számukra szerelmük kifejezése, jöhetnek lányok és asszonyok az életében, hogy alig győzi a lakást szellőztetni utánuk, legyinthet rózsaszínű postára, hallgathatja unottan a francia szubrettet a télikertben, de addig mégsem férfi, míg nem jön egy asszony, talán épp a kelmfestő keleti orrú felesége, egy párdúc, aki se szó, se beszéd összekarmolja, keresztbe veti pillangós papucsait, és mérgezett hajtút dőf a szívébe. Mert a férfi ott kezdődik, mikor daliás termete fonynyadni, haja őszülni kezd, álmatlanság támadja meg, végrendeletet ír, és kékesszürke tekintetében olyan fájdalom fészkeli be magát, amilyen a megvert gyermek szemében ül. Az élet ott kezdődik, amikor nem tudod, mi lesz, gondolta, és jól tudta, gondolta ezt már őelőtte más is. És az a más is remélte talán, hogy a kalokagathia nem jön szembe az utcán, és persze vele is szembejött. Nincs ez ellen orvosság, szembejön. Egyszer mindenki szembetalálkozik vele.

A csillár. Masszív darabnak tűnik, réz, gondolta. Megnézte a rezet is a lexikonban. Vörös színű, élénk fényű, elég puha fém. Hát ez nem valami biztató, gondolta. De hát tulajdonképpen nem is a csillár számít, hanem az a vaskampó, ami a plafonból kiáll, és a csillárt tartja. Vajon elbírna-e? Vagy kiszakadna a falból? És milyen kötéllel? Nincs itthon kötéll. Én régen nem voltam ilyen, nem kellett hát kötéll sem. De most kell. Mint egy falat kenyér; úgy kéne. Falat kenyér? Hány napja nem ettem? Egy, kettő, három, talán négy vagy öt? Nem emlékezett. Múlt csütörtökön voltam utoljára az utcán, akkor vettem egy karton cigarettát, gondolta. Ez az utolsó biztos pont, ez a múlt csütörtök. Felállok a dohányzóasztalra, nyakamba kötöm a derékszíjamat, aztán kirúgom magam alól az asztalt. Már látta magát, ahogy leng a magasban. Igen, ez úgy tűnik, egész csinos megoldás, gondolta. Kellően teátrális. Majdnem olyan emelkedett, mint amikor az ünneplőbe öltözött Casanova Tassót szavalva öli magát a Temzébe. Egy nő miatt, persze. De nem hal meg. Egy nő miatt, egy másik nő miatt, persze. Az apád, mikor

rátörték az ajtót, a pompás antik rézcsilláron himbálódzott, a legszebb mellényében, vasalt nadrágban, kisuvickolt fekete cipőben, megborotválkozva, frizurája hátrazselézve, öröm volt ránézni, egy igazi férfi, egy gavallér volt, egy Szindbád. Igen, ez jó, ez szép, gondolta. Kicsit tán giccses, de a nagyok nem félnek a giccstől. Ennél már csak az lenne szebb, ha szíven döfném magam, de az megint egy vértől lucskos ügy. És mivel szúrjam szíven magam? Húsvágó késsel? Az tökéletes stílustalanság lenne. Kár lenne így elrontani a végét, gondolta. Vannak emberek, akik egész életükben a Stílus Országútján járnak, aztán az egészet elbaltázzák egy elhamarkodott, kellően át nem gondolt, kidolgozatlan zárlattal. Mint például Poe. Minden zseniális sorára piciny árnyékot vet, hogy egy árokszálon fejezte be – részegen, megfagyva. Nem gondolta végig. Ha kellő formai töprengések után választ halálnemet, sokkal jobban járhatott volna. Egy kocsmái verekedés közben lelövik. Például. Micsoda pompás amerikai halál lett volna! Halott kedvese után öli magát a tengerbe. A nők még mindig könnybe borulnának neve hallatán. Egy titokzatos bűnügy során végleg eltűnik. Igen! Még jobb: Kempelen sakkgépevel játszik, a Törökkel, leleplezi a csalást, ezért a vállalkozó, aki az automatát a matematikus fiától megvette, s most jó pénzért keresztülhurcolja a világon – megöli a költőt. Ezután a hullát a gépben kicsempészi Amerikából, és egy éjjel Európa felé, titokban az óceánba hajítja. Igen! Tökéletes halál a krimi apjának! De egy árokhoz odafagyni pocsolýarészegen?! Na nem, ez még egy foltozóvargához is méltatlan befejezés, gondolta Ádám.

És ha leszakad a csillár, és kitoröm a nyakam? Ott fekszem majd, és a nyakam félrecsokolva, gondolta. Belátni a nyakamba. Az apád, ez a szerencsétlen pojáca, ez a félnótás, fel akarta kötni magát, de még ehhez is szánalmasan ostoba volt, leszakadt a csillár, és kitorpte a nyakát a nyomorult – úgy halt meg, ahogy élt! Fú, ez ijesztő, gondolta. Csillár elvetve.

Gyógyszer, gondolta aztán. Igen, megmérgezem magam. Milyen tableta van egyáltalán itthon? Feltúrta a fiókot. Semmilyen, állapította meg. Nem szedek gyógyszereket – én régen nem voltam ilyen. Egyszer talán mégis szedtem, egy nő miatt, persze. Wörishofener Nervenpflege. Abból talán még akad valahol. Lábszagú barna betyárkörték. Álmatlanság, ideges nyugtalanság megszüntetésére alkalmas, gyógyszernek nem minősülő készítmény, olvasta a kerek fémdobozka fedelén, hatását népgyógyászati és irodalmi adatok igazolják. Mért, tán benne van a Faustban, vagy mi?

Egyébként akkor csak pár szemet szedett be belőle, mert már pár szem után világosan kiderült, hogy az a nő nem a kelmefestő keleti orrú felesége, nem az a párduc, aki se szó, se beszéd összekarmolja, ez a nő nem veti keresztbe pillangós papucsait, és mérgezett hajtút sem dőf a szívébe. Akkor, pár szem Wörishofener Nervenpflege bevétele után belenézett a tükörbe, és kissé csalódottan állapította meg, daliás termete nem kezdett fonnyadni, haja kicsit sem őszült meg, álmatlanság sem gyötri, végrendeletet sem ír, és kéesszürke tekintetébe nem fészkelte be magát olyan fájdalom, amilyen a megvert gyermek szemében ül. Sőt, akármilyen kiábrándító, semmilyen fájdalom se fészkelte be magát kéesszürke tekintetébe. Csak egy nő volt, nem az a nő. Egyébként közel sem kéesszürke a tekintetem, gondolta akkor.

Belenézett a tükörbe. Bizsergető kárörömmel konstataálta, hogy daliás termete megfonnyadt. Álmatlanság gyötri napok óta. És a többi. A fájdalom ott fészkel, ahol az írva vagyon. És bassza meg, gondolta, a tekintetem is kéesszürke lett. Az én mélybarna tekintetem. Megöszültem! Én régen nem voltam ilyen. És mindez egy nő miatt,

persze. Éppen csak végrendeletet nem írok, de azt is csak azért nem, mert a kezem annyira remeg, hogy képtelen vagyok tollat fogni. Az ilyen kéz csak rejszólásra jó, gondolta, arra viszont kiváló, az ember csak ráteszi mancsát a farkára, s még rángatni sem kell, ráng az a kéz magától. Olyan ez, mint a centrifugán kúrás. De semmihez sem volt kevesebb kedve most, mint éppen a rejszóláshoz.

Magába öntött 16 szem Wörishofener Nervenpflege tablettát. Galagonya, komló, macskagyökér, cickafarkfű, fagyöngy, citromfű, narancshéj, festőrekettye és orbáncfű porrá aprítva, olvasta a dobozka hátán. Úgy hangzik, mintha egy karácsonyi sütemény receptjéből volna, gondolta. Ettől biztos nem dobom fel a talpam. Persze átmehetnek a patikába is. De a gyógyszer nem jó. A gyógyszertől hány az ember, aztán a saját okádékába fullad bele. Mint Jimi Hendrix. Vagy Jim Morrison? Vagy mégis inkább Janis Joplin? Megnézem a lexikonban, gondolta.

De aztán mégsem nézte meg. Eszébe jutott, hogy a hányásról nem írnak a lexikonok. A lexikonokból éppen a legfontosabb dolgok maradnak ki, gondolta. Az például miért nincs benne egyetlen enciklopédiában sem, hogy mit csináljon az a férfi, aki még sohasem akart öngyilkos lenni, de most mégis halni készül? Mit tegyen az az ember, akinek nincs az öngyilkolásban tapasztalata, praxisa, és most mégis neki kell állnia önmaga kiirtásának? Hogyan kell ezt elkezdni? Ez mért nincs benne? Most már mindegy. Apádat a szőnyegen találták meg, az arcára rászáradt a saját okádéka, undorító volt, undorító, érted?! Na, ezt inkább nem, gondolta. Ez elkeserítő. Inkább letolom az ujjam, és kihányom most rögtön az összes tablettázott karácsonyi süteményt. Letolta az ujját, behajolt a vécékagylóba, kihányta. Epe- és lábszag együtt, némi húgy- és szarszaggal tetézve. Ez fokozhatatlan, gondolta. De még ebbe se halok bele. Egyáltalán, meg tudok én halni tulajdonképpen? Vagy be vagyok oltva halál ellen?

Talán, ha kiugranék az ablakon, gondolta. Igen, mostanság olvastam, régi és barátságos szokás volt Prágában, hogy nem a bakó végzett az elítélttel a vesztőhelyen, hanem kegyesen megengedték neki, hogy saját lakásának ablakából vesse ki magát. Ez szép. Olyan, mint az otthon szülés. Innen nézve ugye a Bohumil bácsi öngyilkossága is kicsit más megvilágítást kap. De én a magasföldszinten lakom, gondolta elkeseredve. És rács van az ablakon. Bele van hegesztve a falba a rács. És ha nekifutnék fejjel a rácsnak? Szétnyílna a koponyám, szétroncsolódna az arcom. Nézd meg, ez az apád, ez a repedt fejű barom! Hagyjuk, gondolta.

Egyszer majdnem kiugrottam egy ablakon, gondolta. Egy nő miatt, persze. Nem is ablak volt, hanem erkély. Negyedik emelet. Már láttam a mélyben, az aszfalton a holttestem körülrajzolt vonalát. De az a nő, hamar kiderült ez is, nem az a nő volt. Nem a mérgezett hajjtúvel felvértezett papucsos párdúc. Nem a kelmfestő keleti orrú felesége. Nem. Csak egy nő.

Mi legyen? Most már valaminek lennie kell, gondolta, mert ebből a vak pöcsölésből nem élünk meg. Sütőbe a fejem? Elektromos tűzhely, barátom. Vagy a Duna? Igen, a Duna! Csak az a bökkenő, hogy átkozottul jól úszom. Soha nem értettem, mikor a filmekben vízbe ugranak, és azzal kész, vége, fin. Miért nem úszik ki a barom? Direkt nem lehet megfulladni, az életösztön nem engedi. Én beleugranék, de aztán kiúsznék. Lehet, még pillangóznék is, hogy ne legyen unalmas. Pedig a Duna nagyon szép lenne, ezt el kell ismerni. Vinnék magammal dinnyehéjat. Ünnepi ruhában belesétálnék a Dunába, Tassót szavalva. És Krizantém Ádám akkor nagyon bánta, hogy egykor megtanult úszni.

Vagy dugjak grafitceruzát a konnektorba? Hugyozzak rá? Apádat, miután rátörtük az ajtót, a fal mellett találtuk meg, egy kupac fekete por lett az idiótából. Mint egy Disney-rajzfilm, felejtjük el.

Be kell ismernem, gondolta, a lakásom öngyilkossági szempontból nem mondható kielégítőnek. Suicid megvilágításban egy nyomortanya. Se egy díszes szamurájkard harakirihez, se valami házi guillotine, amivel játszva lehet ölni. Persze, mert én régen nem voltam ilyen.

Aztán ez a férfi, akiről eddig szó volt, Krizantém Ádám, a szerelem betege hosszas önmarcangolás és töprengés után végül úgy döntött, hogy éhen hal. Ahhoz ugyanis nem kell semmi. Utánanézett a lexikonban, pontosan hogyan is kell éhen halni. Láss csodát, benne volt. Az éhezőművészet, olvasta, pompás múltra tekint vissza, s pezsgő jelennel büszkélkedhet. Az első rekorder Mózes volt, a Sínai-hegyen negyven nap és negyven éjjel írta a táblákra a tíz parancsolatot, közben kenyeret nem evett, vizet nem ivott. Illés a pusztai fenyőfánál két darab, szén között sült pogácsát és két pohár vizet kapott az angyaltól, majd méne annak az ételnek erejével negyven nap és negyven éjjel egész az Isten hegyéig, Hóreb-ig. És Jézus is éppen negyven nap és negyven éjjel böjtölt a pusztában, mielőtt meglátogatta őt a Sátán. Bár egyes források diszkvalifikálják Jézust, mondván, böjtje nem éhezés volt, inkább önfegyelmző felkészülés a nyilvános működésre. Később jöttek az igazán nagy zsugások. Succij új éhezési világrekordja negyvenhat nap volt, Merlatti 1885-ben Párizsban felállította az ötvennapos csúcst. Jacques 1890-ben Londonban negyvenkét napig bírta, aztán egy évre rá ő is megcsinálta az ötvennapos álomhatárt. A lexikon persze a lúzerekről is beszámolt, egy Viterbi nevű ügyvédrel például azt olvasta Ádám, hogy gyilkosság miatt halálra ítélték, ám ő a büntetés elől az éhhalálba menekült. A szerencsétlen fiskális mindössze tizenhét napig bírta, százalmas eredményét némileg magyarázza, hogy ő vizet sem vett magához.

Krizantém Ádám is a klasszikusabb, de gyorsabb fajtáját választotta az éhhalálnak: se étel, se víz. Már szinte fülébe csengtek az édes szavak: Édesapád csak koplalt-koplalt, mint egy Mózes, mint egy Jézus, sőt, mint egy Merlatti, egyre vékonyabb lett, egyre kisebb, míg azután egyetlen apró pontocska maradt csak belőle, de végül ez is feloldódott a semmiben, és apuka eltűnt. Volt, nincs apuka! És mindezt egy nő miatt tette, persze.

Gyönyörű, ez az! Ezt a módját kerestem a halálnak. Egyszerű és elegáns, tehát szép, gondolta.

Kihúzta a telefont, kitárta az ablakokat, a pótkulcsot a bejárati ajtó előtti lábtörlő alá tette, hogy bármikor bejöhessek a virágokat megöntözni, majd leült a nappali közepén – éppen a rézsillár alá – a perzsaszőnyegre. Törökülésben, összekulcsolt kézzel, mozdulatlanul a semmibe bámulva várta a halált. Pár hét után úgy festett, mint Gandhi macskája. Kilátszottak a bordái, karcsontjai bánatosan fityegtek, hasa helyén pedig csak valami szomorú odú tátongott. Azután is csak aszalódott. Napról napra egyre apróbb lett.

Ha jöttem virágot locsolni, rám se nézett. Ha kérdeztem, mit tehetnék érte, nem válaszolt. Amikor egyszer leültem mellé a szőnyegre, és lábamból kanalaztam a vad-disznópörköltet – hátha nem bírja tovább, s a látványtól, az illattól étvágya támad –, szeme sem rebbent. Csámcsogtam, a kovászos uborka ropogott a fogam alatt, friss kenyérral tunkoltam ki a saftot, szekszárdi vörösborból készült hosszúlépéssel öblítettem le a vacsorám. De Ádám oda se bagózott. Mintha ott sem lettem volna.

Mikor utoljára meglátogattam, szinte hihetetlen, de mégis így igaz: Krizantém Ádám már csak akkora volt, mint egy gyufásdoboz. Egészen közel kellett hajolnom hozzá, hogy halljam, mit mond. És ez nem ment másként, le kellett feküdnöm mellé a szőnyegre. Azt mondta, ha valami fatális érbetegség nem jön közbe, még néhány nap és végleg eltűnik. És hogy számoljak be részletesen a fiának arról, hogyan oldódott fel az apja a semmiben. És ki ne felejtse a végén, hogy mindez egy nő miatt történt, mondta.

Persze, bölintottam, számíthatsz rám.

Azután még megkérdezte, mi újság a pillangós papucsos párduccal. Számít ez?, kérdeztem. És persze nem szóltam arról, hogy néhány nappal azelőtt kacagni hallottam a kacér szőke asszonyt – a Sellő bár emeletén egy norvég jachtgyáros oldalán. Nem számít, nem, válaszolta Krizantém, s hirtelen még jobban összement, már nem is gyufaskatulyányi, inkább sliccgombnyi volt. Igen, úgy festett, mint egy kékesszürke derengésű gombocska.

Olykor még meséltem neki a könyvtárról. Hogy a katalóguscédulák mind összekeveredtek, mióta ő beteget jelentett, hogy a polcokon teljes a káosz, hogy lopják a könyveket.

Hallgatott.

De én még ekkor sem tettem le arról, hogy visszaszerzem őt az életnek. Egykori közös bálványunkról fecsegettem neki, Szép Ernőről. Emlékszel még, Ádám, kérdeztem aztán, milyen is lokálban szedett névtelen táncosnók fényes combja közt kutatni, csip-csup színházasszonyok dekoltázsában kotorászni, érett asszonyokat és pici bakfisokat dönteni a kopott dívánra? Kaszinó Katókat, Telefon Tintiket és Sárgaréz Angyikat vezetni szobánkba? Napra nap felcsatolni kardunk, hogy a szív csatájába menjünk? Emlékszel még, milyen a kézfogás idegen helyen, milyen az aranygyertya, melynek lángját eloltja a nyíló ajtó? Milyen a merengés, milyenek az őszi fák, a csatakos vánkások? Emlékszel még, milyen csókot hervasztani, virágot hullajtani, csak tréfálni, csak nyugtalan folyóként bújni ki a híd öleléséből, csak a végtelent keresni messze-messze, csak grófnőről álmodni, meg régi szókékről? Emlékszel? Így telt az életünk, csendben és lelkiismeretlenül. A szerelmi kint nem kaphattuk meg, helyette más kínokba szeretünk bele: a halálba, a csendbe, a reménytelenségbe. A Csend utcai régi temetőben némán fájni, vagy az üres olvasóteremben hátradőlni, s arra gondolni, hogy mindaz, ami az életben jólesik, az mind hasonló a halálhoz: a sok, sok mély alvás, a gondolatlan merengés, a mozdulatlan pihenés, az egyedüllét mezőn és tengeren, elsikkadni a végtelenben – ez volt a mi hivatásunk, Ádám. Na és némi vadászat, mert hobbi is kell az életben, kiheverni a szívsebesüléseket, s folyton vissza-visszatérni a csatatérre, újra harcba szállni, forradalmi dobütést kapni a szívre, kicsi piros vagy zöld kalap után loholni, mert nincsen remény, nincsen remény, de mi van, ha mégis...

Idén már ne hozz pontyot se, mondta. Ne vergődj vele. Fölösleges, szolt azután boldogan az, aki immár liliputinak is liliputi volt. Igen, ez volt az utolsó szava, fölösleges.

Persze önök közül most biztosan van olyan, aki felkiált: Ugyan, kérem, hát én még a tegnapi nap is láttam Krizantémot a közkönyvtárban. Nagyon készséges volt, felmászott a létrára, levette nekem a legfelső polcra a Kálvinista Kiskertészek Kézikönyvének második kötetét, majd visszaült a pultjához, hogy tovább olvashassa Boccacciót.

De nem, az nem Krizantém Ádám volt, higgynem nekem. Aki visszajött a könyvtárba dolgozni, az csak Krizantém árnyéka volt. Az igazi Krizantém felolvadt a semmiben a szemem előtt.

Bari Károly

SZEPTEMBERI DÉLUTÁN

Láthatatlan lény jelenlétét érzik a bokrok,
kiszáradt sós vizek csontjai villognak,
mindenütt ősz van,
mindenütt viadalhely,
piros eget tart az elmúlás
a leszegett szarvakkal közeledő csönd elé,
alkonyodik,
a felhők sugarakra támaszkodnak.

Perneczky Géza

EMBERRÉ VÁLÁS

1. Minimum

A videofelvétel szokatlan jelenettel kezdődik. Hétköznapi van, egy kis-ázsiai falucskában vagyunk, valahol az isten háta mögötti hegyvidéken. Egy család közeledik felénk, apa, anya és hét felnőtt gyermeke. Nagy a család, két fiú és öt lány, de az ifjabb nemzedékből csak az egyik fiú illik bele a megszokott utcaképbe. A többiek ugyanis négykézlábra ereszkedve jönnek.

Nem sietnek, tenyerüket és talpukat emelik váltogatva. Láruk – hogy ne kelljen az ülepüket túl magasra emelni – közben kissé szét van terpesztve. Az egyik lány a kézfejét világoskék nyári cipőbe bújtatta, ez a lány a lábán is visel cipőt, a többiek tenyere és talpa azonban meztelen. A derekuk egyenletes ritmusban ring jobbra-balra, ahogy ráérősen cammognak, lépegetnek. A mozdulatok annyira begyakoroltak és olyan utánozhatatlanul gördülékenyek, hogy azonnal megértjük, azért járnak négykézláb, mert számukra ez a legtermészetesebb.

A kamera térdmagasságból közvetít, hogy az arcokat is egyenesbe fogja, és tényleg jobban látjuk most a közeledőket, akik majdnem természetes fejtartással keresik a tekintetünket. Mint egy színes ruhákba, tarka pulóverekbe és rojtos kendőkbe bugyolált karaván, úgy kerülnek hozzánk egyre közelebb. Már nagyközeliben vannak. Amit látunk, az annyira természetellenes, hogy még azt is elfelejtjük, hogy jobban megvizsgáljuk, kik is állnak ott a háttérben. A kamera siet a segítségünkre, hátrább lódul a kép, most jobban látjuk a szülőket, akik ötven év körüli parasztok, két lábon járó egyszerű emberek. Aztán oldalra fordul a kereső, és behozza a szakértőket. A látvány sok-

kal megnyugtatóbb: szövetrohák, ápolt félcipők, vékony keretes szemüvegek – a Királyi Antropológiai Társaság tagjai. Jegyzetelnek és fényképezgetnek, talán vitatkoznak is, de nem túl hevesen. Látszik, akármilyen történjen is, a teáscsészéjüktől semmiképp sem fognak elszakadni, úgy lélekben.

A folytatás teljesen igazolja várakozásunkat: szenzációról van szó, és ahogy az lenni szokott, a tudósok most éppen megállapítják, hogy ez a szenzáció miféle fán terem. Ügyes összefoglalást kapunk a helyzetről: a hegyi falucskában élő család – úgy tűnik – egészséges, az ifjabb generációban is csak olyan fogyatékoságokra lehet találni, amik igen sok más emberben is megvannak, de még soha sehol nem vezettek arra, hogy elmaradjon a két lábra emelkedés aktusa. Itt viszont ez történt, kivéve a fiatalabb fiút, aki annak idején, amikor egyéves korában eljött az ideje, mégiscsak járni kezdett. A többiek nem. A szülők sok mindent megpróbáltak, amit egy falusi háztartás kínálhat, de aztán beletörődtek.

Elhangzik a vélemény: az első fiún állt vagy bukott minden, mert a többiek, akik utána érkeztek, csak őt utánozták, illetve átvették tőle a megoldást, hogy miként közlekedhetnek a házban a gyerekek. Badarság – így az ellenvélemény. A két lábon járás ötmillió éves történet, kiradírozhatatlan genetikai örökség. De mi van akkor, ha éppen ez az egyetlen gén sérült meg? Megtudjuk, hogy már utánajártak a dolognak, és hogy elkészültek a családtagokról felvett géntérképek. De semmi rendkívülit nem mutatnak, arról nem is szólva, hogy a két lábon járás génjét különben sem különítették még el. Valószínű, hogy ilyen gén egyáltalán nincs – a járás sokkal komplexebb összefüggések terméke. Még egy utolsó kísérlet arra, hogy a genetika oldaláról kapjunk választ a rejtélyre: hátha a két lábon álló ember egyensúlyérzéke tűnt el a családból? Mert ez is lehetséges. Ha felállítják a négykézlábon járókat, akkor eldőlnék.

Most már Londonban a kamera, egy tudományos intézetben. Valaki kimondja a konklúziót: mégiscsak egy kulturális defekt lehet az oka az egésznek, nézzük csak meg közelebbről a szülőket. Az anya öt év alatt szült gyors egymásutánban hét gyermeket, és mi sem lenne természetesebb, mint hogy súlyos következményei legyenek az elmaradt családtervezésnek. Talán nagyon is nyomott, fullasztó volt a légkör – már úgy érezzük, szociális és lélektani értelemben. És persze fizikailag is, tekintettel a szűk völgyre, a meredek hegyoldalakra és a katlanszerű helyzetből adódó küzdelmes életre. Talán nem volt idejük, módjuk, érkeztük arra, hogy a szó legegyszerűbb értelmében emberré váljanak eközben. A kérdésfeltevés azonban túl lapos, és a lehetséges válaszok sem vezetnek semmire. Ezért inkább az a szempont kerül előtérbe, hogy lám, milyen érdekes, hogy négykézláb is megélhet az ember, hogy le lehet élni így egy életet. Egyedül a négykézlábon járás anatómiája és az azzal járó élettani problémák is mennyi új kérdést vetnek fel! Aztán az, hogy a szociális kötelek különösebb sérülése nélkül történik most ez. A falu ugyanis elfogadta a családot – ki tartotta volna lehetségesnek? Tolerancia vagy közöny? Vagy esetleg éppen az ellenkezője, valamiféle rontás, varázslat, egy archaikus átok terhe ülne a családon? És ha igen, mivel oldható fel?

Újra a hegyek között vagyunk, folynak a szociális tesztek. A helyzet nem veszélytelen, mert végre reagálni kezd a környezet is, benne a helyi hatóságok, köztük például az egyház és természetesen az egészségügyi intézmények. Ők is messziről jöttek, míg a kis faluba eljutottak, de most már itt vannak. És a négykézlábon járással kapcsolatban elhangzik egy szó, Darwin neve, illetve a kívánság, hogy ne feszegessük a teremtés titkait. Még szerencse, hogy a hatósági közegek, köztük az imám is, tanult, intelligens lények, elfogadják, hogy egyszerűen humanitárius kérdésről van szó, és ilyen szel-

leben kell megoldani a helyzetet – elérni azt, hogy a visszamaradottak is felegyenesedjenek. Járókák kerülnek elő egy közeli szociális otthonból, és különórákra érkezik a faluba egy gyógytornához értő szakember. A lányok álmodozni kezdenek: táncolni fognak, férjhez menni!

Közben eszébe jut valakinek, hogy megkérdezze a családot, jártak-e már a közeli tengerparton, például, hogy strandoljanak, hogy fürödjenek. Mert hiszen csak egyórányira van innen autóval vagy busszal. Kiderül, hogy még nem, a szülők sem látták még soha életükben a tengert.

A kamera elkíséri a kis társaságot a homokos tengerpartra, és látjuk, hogy a lányok, ezek a különös, mackónadrágba bújtatott lények, úgy, ahogy vannak, vagyis felöltözve és négykézláb caplatva belegázolnak a fodrozódó vízbe. Aztán azt is, ahogy a parton maradt legidősebb fiút, ezt a legreménytelenebb esetet megkínálja valaki cigarettával. A fiú átveszi a cigit, segítenek neki rágyújtani. Majd pedig óvatosan kifújja a füstöt, és ahogy azt a falu férfainál látta, két ujja között tartja a füstölgő rudacskát. Nehezére esik, de megpróbál felállni, hogy két lábon állva és a cigarettát mellmagasságban tartva tekinthessen szét a körülötte állókon. Aztán pedig, miután ingadozva és egyensúlyát keresve végre egy magasságba került a többiekkel, szívhasson egy mélyet.

2. Maximum

Ez egy látogatás története, és két orvosról szól, akiket a sors véletlenül hozott össze. Az egyiket Demetrius Aizonónnak hívták, szívspecialista volt Thesszáliában az egyik szaloniki kórházban. Úgy esett, hogy egy orvoskonferencia kapcsán dolga volt a környék másik városában, Larisszában, és ekkor történt, hogy bemutatták egy már öszülő, de még jó erőben lévő helyi kollégának, akiről az hírelett, hogy Görögországban neki van a legnagyobb lemezgyűjteménye.

Kironotopulus volt a neve. Volt egy szőlője is a Pelion hegység oldalában, ami arról volt nevezetes, hogy festői sziklafalhoz támaszkodott a hátsó fertálya. Csak néhány lépést kellett tenni a tőkék közül, hogy eljusson az ember ahhoz a sziklába vágott barlangszerű üreghez, amit a környék parasztjai fészernek vagy istállónak használtak korábban, de amit Kironotopulus már régen hozzávásárolt a birtokhoz, hogy dolgozószobának, illetve stúdióknak építtesse át. Sokan jártak ide lemezeket hallgatni, vagy csak egyszerűen borkóstolással egybekötött társalgásra.

Köztük néhány múzeumi tisztviselő is, akik arra a megállapításra jutottak, hogy a tágas, levegős helyiség valószínűleg sokkal régibb, mint ahogy azt az itteniek gondolják, és nem kizárt, hogy Kiron, a bölcs kentaur lakhelye volt egykor, aki, ahogy arról a krónikák is szólnak, jeles művelője volt az orvostudománynak, és nagy tisztelője a művészeteknek, különösképpen a muzsikának. Kiron pedig itt élt a Pelion hegységben, ez is megtalálható minden rá vonatkozó írásban. Talán nem is volt szüksége rá a doktornak, hogy a hegybe vajt istállót átépítse, mert amúgy is ettől a félig állat, félig tudós típusú, négypatájú bölcselkedő lénytől örökölte a barlangszerű helyiséget. Nem kellett sok hozzá, hogy az elfogyasztott bor hevében a vendégek azonnal tovább is szójék a legendát. Lehet, mondták, hogy a házigazda sem más, mint maga Kiron, az örök életű kentaur, csak titkolja a kilétét. És miként is tehetné ezt ügyesebben, mint úgy, hogy praxist tart fenn a közeli Larisszában doktor Stephanus Kironotopulus álnéven.

Doktor Aizonón érdekesnek találta a pletykákat, mert nagyon is ráillettek a testes termetű, bölcs humorú orvosra, akinek a megnyilatkozásaiban édes szénailat kevere-

dett a keserűfüvek gyógyító marconaságával. De mint szívspecialista, és úgy mellékesen mint az antik mitológiában is jártas amatőr, ellene vetette, hogy tudomása szerint Héráklész megsértette Kíront a lábán egy mérgezett nyilával. Igaz, nem szándékosan tette, de megtörtént a dolog, és a bölcs kentaur, akit valamikor évezredekkel korábban Kronosz nemzett csődör alakjában egy nimfával, nos, ez a kentaur, hogy ne kelljen örök időkhöz agonizálnia, lemondott halhatatlanságáról Prométheusz javára. – Könyvek írják mindezt – mentegetődzött Aizonón, mikor előadta a dolgot újdonsült barátjának –, és lehet, hogy csak színesen előadott mitológia az egész. Mindenesetre, ha tényleg így történt volna, az nagyon hasonlítana Kíronra – folytatta, és várakozva nézett doktor Kironotopulusra, hogy az mit szól hozzá. A konferencia szünetében történt mindez. A doktor felnevetett, és azt válaszolta, hogy a történet sajnos igaz. De mint minden archetipikus esemény, állandóan megismétlődik. És felhúzva a nadrágja bal szárát, megmutatta a lábára tekert pólyát. – Fáj – mondta kurtán. Aizonón az ajkába harapott, de aztán könnyedséget erőltetve magára rákérdezett Prométheuszra is. – Ő – válaszolta az őszülő doktor –, őt még nem találtam meg.

Jó barátok lettek. Doktor Aizonón meg is hívta az idősödő orvost Szalonikibe, mégpedig egy olyan hétre, amikor majd megürül egy szoba, mert szabadságra megy a háztartásban kisegítő gyereklány. Hogy csábítóbb legyen az ajánlat, mesélni kezdett felesége, Poliméla konyhaművészetéről is, és elmondta, hogy az asszony félállásban dolgozik a kórházban mint laboráns. Aztán megemlítette még, hogy micsoda véletlen, de a kisfiát, aki alig több, mint két és fél éves, hát szóval őt is Jázonnak hívják, vagyis pontosan úgy, mint a régi történetekben Aison és Polyméle fiát, akit, mint tudjuk, Kíron, a kentaur nevelt fel, úgyszólván szívességből a mesés barlangjában. Talán megismételhetnék az esetet, esetleg később, ha már nagyobb lesz a gyerek – folytatta, és várta a választ. Az öreg doktor összerezett, és meglepve tekintett Aizonónra. De aztán megnyhült, leült egy székre, és egyetértően bólintott. Csak sokkal később tette hozzá tréfásan: – De tudod-e, hogy Aison király volt?

Aizonón tudta, és azt válaszolta, hogy ma egy orvos háztartása több kényelmet kínál, mint annak idején egy királyi udvar. És különben is, fő a gyerek, ismerje meg idejekorán a mentorát. Mikor egy hónappal később Kironotopulus tényleg megérkezett Szalonikibe, belátta, hogy igazat kell adnia Aizonónnak. A ház egy elővárosi villa volt, nagy kerttel, gondosan ápolt virágágyásokkal, nyesett bokrokkal meg pompázatos fákkal. A lakás is méltó volt a környezetéhez, tényleg felvehette a versenyt a bronzkori előkelőségek barbár pompába burkolt, de nagyon kezdetleges háztartásával. – És ezt itt nem kell fegyverekkel védeni, micsoda előny! – jutott eszébe Kironotopulusnak. A konyhában sem csalódott, mert Poliméla értette a dolgát. A gyerek pedig... Na, ezt részleteznem kell.

A kis Jázon aranyos fiúcska volt, abban a korban, amikor még pelenkázni kell a gyerekeket, de már kirobban belőlük egy-egy értelmes megnyilatkozás. Még nem beszélt, de már ismerte a szavakat, sőt néha, elvéve használta is őket. És természetesen nagyon önérzetesen védte a maga kis játékbirodalmát. A szülők nem engedték televízióközelbe, helyette inkább képeskönyvekkel és színes építőkocka-készletekkel traktálták. A gyerek könyvei egy padon voltak felsorakoztatva – a pad másik fele pedig üresen állt. Kironotopulus egy alkalommal ide ült, és a könyveket látva az jutott eszébe, hogy felolvasson a fiúcskának. A gyerek készségesen fogadta az ötletet, melléje telepedett, és nagy gonddal kikeresett egy színes leporellót a pad másik felén sorakozó miniatűr könyvtárból. Autókról szólt a könyv, és az a fajta szétnyitható kiadvány volt, amelyben a képek alá szedett négy sorosok mesélik el az oldalak tartalmát. Mikor azonban

Kironotopulus kézbe akarta venni a kötetet, Jázon egy kis felhevült izomgombóccá vált, és a könyvbe kapaszkodva féltékenyen felkiáltott: – Én! – Aztán megpróbálta szétnyitni a képeskönyvet. – Mentők – sóhajtott fel közben. Végre megtalálta a keresett oldalt. Ujját a szövegre téve olvasni kezdte azt, amit a mentőautókról szedtek rigmusokba a szerzők. De mivel nem tudta megoldani másként – mutatóujját a versike sorain vezetve –, hangosan szirénázni kezdett.

Kironotopulus megszerette a gyereket. Délelőttönként, mikor kiürült a ház, a szülők rábízták a kis Jázont, hogy vigyázzon rá. Többnyire a kertben töltötték el ezeket az órákat, mert a gyerek, alighogy magukra maradtak, izgatottan az öreg doktor elé állt, és mutatóujját az ajtó felé lendítve felkiáltott: – Ki! – Kint pedig az első dolga volt, hogy a sodronyrácsból készült kerítéshez rohanjon, ahol a kerítés másik oldalán már várta négy lábú barátja, a szomszédék kutyája. Vagy pedig kézen fogva Kironotopulust egy nagy bokorhoz vezette, amelyen éppen nyíltak furcsa, bódítóan kékes színeikkel a tenyérynyi hortenziák. – Bbbimbó – pattant ki a gyerekből a szó, többször is egymás után. Aztán hozzátette még: – Apa. Gyere ki! – Az ebédnél aztán kiderült, hogy doktor Aizonón egy héttel korábban rajtakapta a kisfiát, hogy az egy letépett hortenziabimbóval játszik, és megpróbálta megmagyarázni a gyerekeknek, hogy ezek a bimbók, ha nem bántják őket, kinyílnak, és kibontakozva csodálatos virágokká válnak.

Késő délután, mikor doktor Aizonón befejezte a kórházban az aznapi munkáját, a kapun belépve ott látta Kironotopulust a hortenziabokor közelében. Egy fához támaszkodva állt, és egy letépett kis ágat tartott a kezében. Még nem nyíltak ki rajta teljesen a virágok, de úgy tűnt, azon vannak, hogy kék szirmaikat szétterítsék, vagyis élt, mozgott a kis gally az öregúr tenyerében. Aizonón meg mert volna esküdni rá, hogy úgy látta, hogy eközben – fürgén burjánozva – a szárból újabb levelek hajtanak ki sorban. Szégyellte, de nem bírta uralkodni magán, és elmondta a furcsa látomást a feleségének, aki nem szólt semmit, csak mosolyogva a fejét csóválta. De mielőtt leültek volna a vacsorához, kiment az asszony egy ollóval a kertbe, és egy nagy csokrot vágott csupa hortenziából, amit aztán vázába helyezve betett Kironotopulus szobájába.

A házaspárnak nem volt lemezgyűjteménye, de ott volt a hifiszínvonalú rádió, Kironotopulus ezen keresett valami szép zenét azokban a délelőtti órákban, amikor mégis a lakásban maradtak. Jázon ilyenkor a kockáival játszott, az öreg doktor pedig – félfüllel a zenét hallgatva – letelepedett hozzá néha a szőnyegre, vagy legalábbis közelebb húzta a székét a gyerekekhez. Egyszer azonban, egy mozgalmal Schubert-tétel közepén, elfeledkezett magáról, és önkéntelenül is vezényelni kezdett. Meglepő dolog történt. Jázonnak isteni tetszett a kezével hadonászó öreg barátja. Egy pillanatig sem volt kétséges, hogy érti, mire föl ez a mozgás – felkuncogott, és a két kezével ő is ütni kezdte a ritmust. Aztán felállt, és lassan maga körül forogva karját táncos mozdulatokkal lengette. Több sem kellett Kironotopulusnak. Hangosan nyerített örömeiben, és eltekerte a rádió gombját. Egy dzsesszműsorra, egy Lionel Hampton-felvétel középebe tévedt. Azonnal ő is ropni kezdte.

Mikor az Aizonón házaspár délben hazaérkezett, már a bejáratnál megütötte a fülkét a hangos zene és valami döngő, csattogó lárma. Ahogy pedig a nappali ajtajába léptek, kőbálvánnyá merevedtek. Egy kentaur táncolt a szoba közepén. Nem volt nagyon magas, de annál lomposabb, úgyhogy a vele együtt táncoló kis Jázon a kezét felnyújtva néha bele tudott kapaszkodni a csodás lény szügyén göndörödő szőrbe. Feljebb tekintve pedig rá lehetett ismerni Kironotopulus arcvonásaira, de az öreg doktor tekintete most lázasan csillogott, úgyhogy el is tartott jó néhány percig, míg a hazaérkezőket végre észrevette. Baljában azt a lapos fadobozt tartotta, ami tulajdonképpen

Jázon fakockáinak volt a ládikája, de ez a doboz most dobként szolgált. A döngő zajt pedig a négy patája okozta. Aizonónban csak lassacskán vált tudatossá, hogy ez a kentaur nem hasonlít a klasszikusok ismert képeire, mert kisebb és furcsább arányú lény azoknál. És foltos volt, tarkán feketés a gyapja, ami teljesen benőtte a testét és a loncsos lába szárát. Csak a bal hátsó lábán virított valami fehér gyolcs – a pólya! És nem volt nehéz észrevenni azt sem, hogy piros folt díszlik a kötésen. A mérges nyíl ütötte seb, úgy látszik, átvértzett tánc közben.

Kironotopulus másnap hazautazott, mert megérkezett szabadságáról a gyereklány. A háziak nem tettek megjegyzést az öregúr előtt az esetről, de még egymásnak sem merték szóba hozni, hogy mit is láttak. Csak napok múlva, amikor Poliméla kitakarította a nappalit, és a szőnyegen rátalált egy kövér vérfoltra, kérdezte meg a férjét, hogy mihez tartsa magát. Félt ugyanis hozzányúlni a folthoz, és egyszerűen nem tudta, hogy mihez kezdjen vele, ha takarítani akar.

Aizonón elmesélte az asszonynak, amit Héraklész nyiláról tudott, és azt is, hogy a gyógyíthatatlan seb miatt már régóta Prométheuszra vár, hogy átvegye az örök élet terheit. Am, ahogy azt az öregúr is megemlítette, egyelőre nem jelentkezik a szabadító barát. – De hiszen Prométheusz csak egy monda volt – válaszolta Poliméla kétségbeesve. Aizonón elgondolkodott ezen: – Valami hiba van a mitológiában – hagyta helyben. – Prométheusz a tüzet hozta el az embereknek, de lehet, hogy valami másra lett volna szükségünk. Vagyis lehet, hogy hibás lépés volt az emberré válás. Az állatból rögtön istenné kellett volna válnunk, vagy legalábbis félistenné, megtartva a kezdetek tisztaságát, és nem belekontárkodva a köztes tartományok bonyolult és titokzatos munkájába.

– Gondolod, hogy doktor Kironotopulus egy ilyen tiszta állat? – kérdezte most az asszony. A férje, napok óta először, végre elnevette magát. Aztán a fejét rázta: – Talán egy tiszta doktor. – De persze ez sem stimmelt egészen. Mindenesetre a vérfolt ott maradt a szobában. Poliméla tudta, hogy nem kell hozzá sok idő, s az emberek úgyszólván szét-hordják majd a lábukkal, eltakarítják, és csakhamar tiszta lesz a szőnyeg.

AHOL A MAXIMUM VOLT A MINIMUM

Domokos Mátyással beszélget Kelevéz Ágnes az Eötvös Collegiumról

Épp egy éve annak, hogy december elején Domokos Mátyást felhívtam telefonon. Arra kértem, hogy egy videós interjúorozat alkalmából emlékezzen a régi, a híres, a legendás Eötvös Collegiumra, melynek ő is diákja volt. Beszámoltam neki tervünkről, hogy a Petőfi Irodalmi Múzeum, a mai Eötvös József Kollégiummal együttműködve, felkeresi a hajdani kollé-

gistákat, hogy emlékezzenek az 1950-ben megszüntetett intézményre. Nemcsak az érdekelt minket, hogyan számolták fel a kollégiumot, hogyan verték szét kívülről és belülről egy-két év alatt, hanem az is, hogyan működött előtte évtizedeken át maradandó szellemi értéket hozva létre. Hozzátettem azt is, hogy az elkészült interjúk szövegéből egy kötetet is szeret-

nénk megjelentetni. Az elmúlt húsz évben, mióta ismertem, ha valamit kérdeztem vagy kértem tőle, mindig készséges és kedves volt, de most az átlagosnál is jobban szívügyének tekintette a témát: „Ha valamiről, erről igazán szívesen beszélek. Van mondanivalóm róla. Mikor tudnak jönni?” Már egy hét múlva, december 15-én elmehettünk hozzá, és kamerával, mikrofonnal felszerelve megkezdtük az interjút. Szinte kérdést sem kellett feltenni, ömlött belőle a szó. Nemcsak az emlékek gazdagsága miatt, hanem azért is, mert kényszerítően fontosnak érezte megfogalmazni a kollégiumi időszak életre szóló emberi és szakmai tanulságait. A rögzített

beszélgetés majdnem nyomdakész szöveg lett, nem sokat kellett volna közösen dolgoznunk rajta, hogy a szerkesztés alatt álló kötet részeként publikálhassuk. Amikor ezen a nyáron teljesen váratlanul magamra hagyott a filmszalagra vett beszélgetésünkkel, a megszokott gesztusokat megnézve, a jól ismert hangot újrhallgatva, a legépelte szöveget elolvasva, úgy éreztem, nemcsak az a feladatomban, hogy immár nélküle végleges formába öntsem az elmondottakat, hanem azzal is tartozom neki és az általa oly értékesnek tartott kollégiumi közösségnek, hogy gondolatai önállóan is megjelenjenek.

Kelevéz Ágnes

K. Á. Első kérdésem a kollégiumhoz vezető útra vonatkozik. Hogyan szerzett tudomást az Eötvös Collegiumról, mikor lett kollégista?

D. M. Szinte véletlenszerűen. Én ugyanis 1946-ban érettségiztem a makói Csanád Vezér Gimnáziumban, amelyet most József Attila Gimnáziumnak neveznek. Bár ott két volt Eötvös-kollégista tanárom is tanított, mégsem rajtuk keresztül kerültem a kollégiumba. Az egyikük magyar–francia szakos volt, akinek a nevével egyébként később, amikor már a kollégiumba kerültem, egy régi kabaréplakáton is találkoztam, mely így szólt: Hetvényi Lajos, a dekadens bika. A másikuk pedig matematikatanár volt, Kási Jenő, mérges kis öregúr, aki nem vetette meg az alkoholt sem, rabiátus konfliktuskereső és konfliktustámasztó ember, de rendkívül felvilágosult személyiség, aki olykor kissé ittasan jött be órára, imbolygott a katedrán. Amikor észrevette, hogy kuncogunk, közénk vágta a krétát, ilyen szavak kíséretében, marhák, azt hiszitek, olyan könnyű részen tanítani? Tersánszky Józsi Jenő-regényekbe illő kalandjai voltak. De ez a két személy, illetve kapcsolat nem fordított a kollégium felé, nem is gondolhattam rá, hogy jelentkezem az Eötvös Collegiumba, mert ide nem tartozó okokból én érettségi után el akartam menni Magyarországról, magyarán disszidálni akartam. Ezt a törekvésemet az is igazolhatja, hogy több ezer adópengőért megcsináltattam az érettségi bizonyítványomat latinul, hogyha sikerül átszöknöm a határon, akkor majd Párizsban be tudjak iratkozni az egyetemre, tudjam igazolni, hogy elvégeztem középiskolai tanulmányaimat. Ez naiv elképzelés volt, természetesen aztán nem is került sor rá, de hát az én magatartásom sem volt valami fényes, úgyhogy az érettségi bizonyítványomban jellemző módon éppen magatartásból van kettesem. Jó, legyünk őszinték, még egy tárgyból, de erre már nem emlékszem pontosan, a többi jeles volt. Volt egy kikötés ugyanis, hogy az Eötvös Collegiumba csak kitűnőek jelentkezhetnek. De nem is hallottuk a hírért, valamint 1946-ban még nem ért el az iskolába a kollégium évente megismétlődő felhívása, hogy a jeles vagy kiváló tanulók jelentkezhetnek a kollégiumba, hogy a tagságot elnyerjék.

Én kisdíák koromban már Adyn keresztül az irodalomnak elkötelezett rajongója lettem, tehát nekem ez volt a világ legfontosabb dolga, és ez is maradt. Mind a mai napig. Iskolatársam volt, és kezdettől fogva jó barátom Lator László, aki tőlem idősebb volt, viszont háborús kalandjai következtében különböző hadseregek hadifogságát megjárva került el végül is Kárpátaljáról Makóra, úgy, hogy egy esztendővel alattam járt és érettségizett. Ő már jobban tudott a kollégium létezéséről, talán valamelyik tanár, éppen Hetvényi ajánlotta is neki, hogy jelentkezzen a kollégiumba, felvették, és beke-rült. Én 1946 őszén a szegedi egyetem bölcsészkarára iratkoztam be. A viszonyokra jellemző, hogy akkor a szegedi egyetemnek, mely korábban Horthy Miklós nevét viselte, még korábban Ferencz Józsefét, de azt még Kolozsváron, mert onnan települt át a bölcsészkar, még neve sem volt. Egyszerűen az indexben áthúzták ceruzával azt, hogy Horthy Miklós, és kész. Tehát én oda iratkoztam be, és 1948 tavaszán, ha jól emlékszem, Pesten járván megkerestem a kollégiumban Lator Laci barátomat. Egy délután mentem be, a magyar könyvtárban ült, és olvasott. Elmondta, hogyan él ott, és akkor azt mondta nekem, hogy próbáld meg te is, itt lehet tanulni, és adnak enni. Lényeges dolog volt a kollégium materiális alapja, mint később magam is tapasztaltam, hiszen ott konyha volt, ahol főztek, mosoda volt, ahol mostak is ránk. Szóval teljes ellátást kapott az ember, mint egy panzióban, mert ez tette lehetővé, hogy gond nélkül, sanyarú koszton ugyan, mert abban az időben nem volt valami fényes étlap, teljesen annak szentelje az ember magát, amivel foglalkozni akar. A kollégium furcsa szabadságában, ami nagyon szigorú kondíciókkal, inkább azt mondanám, hogy nem rendtartásbeli, hanem szellemi és erkölcsi kondíciókkal, feltételekkel volt körülhatárolva, mindenki azt csinálta, amit akart. Egyetlen megkötés volt, az egyetemen minden vizsgát kitűnő-re, illetve jelesre teljesíteni, mert aki ezt nem tudja, az elveszíti a kollégiumi tagságát. Tehát Lator Laci ajánlotta, hogy jelentkezsem én is, mert vesznek fel időnként olyanokat is, akik nem a kollégiumban kezdik az egyetemi tanulmányaikat, hanem valahova már jártak előtte. Beadtam én is a kérelmemet. A szegedi egyetemen egyébként jó tanáraink is voltak. Filozófiát Halasy-Nagy József tanított. Magyar irodalmat Koltay-Kastner Jenő, némettanárom, akihez a legközelebb kerültem, Halász Előd volt. Ott volt vendégtanár Lutter Tibor, aki később, éppen amikor én bekerültem a kollégiumba, igazgatója lett az Eötvös Collegiumnak, egyébként korábban ő is Eötvös-kollégista volt. Beadtam a jelentkezésemet, és akkor egyhetes bentlakásos fejkopogtatásra került sor. Ez azt jelentette, hogy egy sereg tanárt végig kellett látogatni, aki kettesben elbeszélgetett a jelentkezőkkel, és aztán az ő véleményük döntötte el, hogy valakit felvesznek-e vagy sem.

K. Á. *Hogyan is zajlott le ez a híres, más felvételikhez nem hasonlítható fejkopogtatás? Kik és hogyan kopogtattak?*

D. M. A következőképpen: először is kopogtatott Fülep Lajos, akit Keresztury Dezső, az előző igazgató, aki akkor már sem miniszter, sem igazgató nem volt, hozott fel az Eötvös Collegiumba Zengővárkonyból. Filozófia, művészet, ezekkel a témákkal foglalkozott, és elkezdett velem arról beszélni, hogy mit ismerek én a filozófiából, kiket olvastam filozófusokat. Vidéken, Magyarországon nem lehet azt mondani, hogy valami túltengő filozófiai kultúra lett volna. Nekem szerencsém volt, Makón volt a megyeházának ún. megyei könyvtára, amit senki nem látogatott, és senki nem olvasott. Jó nagy könyvtár volt, és még könyvritkaságok is előfordultak benne. Például Marx Tőké-jének az első kiadása, hogy miként került oda, külön regény lehetne. Én ott néhány filozófusnak a munkáját kutya rossz magyar fordításban egyébként megtaláltam, és ez en-

gem kezdettől fogva izgatott az irodalommal együtt, és elkezdtem olvasni. Emlékszem, amikor először Leibnizet, valamint Kantot, Schopenhauert, Bergsont, amit ott meg lehetett találni, olvastam, aztán Nietzschének A TRAGÉDIA SZÜLETÉSÉ-t, amit éppen Fülep Lajos fordított magyarra. Fülep ezen meglepődött, erről el is beszélgettünk, és olyasmit mondott, hogy itt-ott most már igazítani kellene a régi fordításán. Ez is furcsa és jellemző, muszáj ilyen kitérőket is tenni, ha már eszembe jut, hogy aztán évtizedekkel később, a nyolcvanas években Kertész Imre fordította újra magyarra A TRAGÉDIA SZÜLETÉSÉ-t. Aztán kérdezte tőlem, hogy mit tudok a veritas duplexről, a kettős igazságról, ami a középkori filozófiát jellemzi, hogy más a filozófia és más a teológia igazsága. S ahogyan ezt latinul mondják: ecclesia procedit, vagyis a filozófia csak szolgálólánya lehet a teológiának, nem kérdőjelezheti meg a teológia tanításait stb. stb. Nagyon kellemes beszélgetés volt. Fülepről akkor én még nem sokat tudtam. A kollégiumban olvastam el a MAGYAR MŰVÉSZET című könyvét is. Ha ismertem volna közelebbről, jobban zavarba jöttem volna. Később megismertem a furcsa természetét is, hiszen tanítványa lettem, és kapcsolatot tartottam vele szinte haláláig. Aztán jártam Gyergyai bácsinál, aki kedves, nyájas tanár volt. Vele általában az irodalomról, világirodalomról, magyar irodalomról beszélgettünk. Aztán Pais professzor úrnál is jártam, aki megkérdezte, hogy kiknél hallgattam Szegeden nyelvészetet, illetve ő tudta. Két nyelvészeti tanszék volt Szegeden. Az egyiket Klemm Antal, egy pálos rendi szerzetes töltötte be. A másikat pedig Mészöly Gedeon, Mészöly Dezső édesapja. Mészöly Gedeon nagy termetű, protestáns prédikátor hangú professzor volt, aki állandóan név nélkül, de félreérthetetlenül kirohant a Klemm-tanszék tanításai ellen. Klemm professzor ezt nem viszonozta, angyalian szelíd, kedves ember volt, lesütött szemmel maga elé motyogva mondott el olyan szövegeket, amelyeket senki nem értett. Az első óráján, amit Szegeden meghallgattam, bementem a tanterembe, majd bejött a kis termetű Klemm Antal reverendában, fel sem nézett, felment a katedrára, és elkezdte mondani az etimológiát. Erről beszélgettünk el Paissal, többre nem volt kíváncsi.

Amit a végére hagyok, mert ez volt nekem a legfontosabb, és bizonyos értelemben meghatározta a szónak nem a legjobb értelmében a sorsomat is, hogy magyar irodalomból Király Istvánhoz kellett mennem. Ő akkor került frissen a kollégiumba, és a következő kérdéssel kezdte: irodalmárnak tekintem-e magam. Megjelent a közelmúltban négy magyar regény: ISZONY, HUNOK PÁRISBAN, A BEFEJEZETLEN MONDAT és Márainak a JELVÉNY ÉS JELENTÉS-e. Rangsoroljam, hogy melyiket tartom a legjelentősebbnek. Én habozás nélkül azt válaszoltam, hogy az ISZONY-t. Holott akkor már tudtam, hogy A BEFEJEZETLEN MONDAT-ot kellett volna mondanom, mert volt egy időszak, egészen Révai kritikájáig, amíg a párt, Lukács György elsősorban, de Németh Andor is, arról beszélt szóban és írásban, hogy ez a nagy, új, magyar társadalmi regény, amely szocialista szemüvegen keresztül ábrázolja a burzsoázia világát. Láttam Király arcán is, hogy nem ezt a választ várta. És akkor mi a második? A HUNOK PÁRISBAN, csak azért is. Így fejeződött be.

Még azt kell elmondanom, hogy a kollégiumban akkor éppen német szakos tanár nem működött. Arról volt szó, hogy Lutter Tibor felhívja Halász Elődöt tanítani, de ez valami okból meghíúsult. Csak később jött a kollégiumba Mollay Károly, aki szintén nyelvész volt, és valahonnan Oroszországból, hadifogságból keveredett haza, szóval az első év végéig majdnem hogy nem is volt némettanárunk. Tehát megtörténtek a beszélgetések, és a hét végén felolvasták azoknak a névsorát, akiket felvettek a kollégiumba, akkor haza lehetett menni, és azt hiszem, augusztus elejére vissza kellett jönni. Ez már az új idők szellemében összekovácsolódási céllal, úgymond népnevelő

szándékkal rendezett együttlét volt, az újonnan felvetteknek részt kellett venniük néhány akkor politikai értelemben hangadó, idősebb kollégistával együtt, aztán szeptemberben kezdődött el tulajdonképpen a rendes kollégiumi élet.

K. Á. *Ezek szerint a felvételnél ekkor még nem a politika volt a meghatározó szempont. Mert bár Király Istvánnal kapcsolatban érezte a politikai ellenvélemény jelenlétét, de végül mégis a többi felvételizető szakmai szempontjai kerültek előtérbe.*

D. M. Erre azt mondhatom: egyszer egy földrajzkönyvben olvastam, hogy ahol az Amazonas folyó belefolyik az Atlanti-óceánba, ott körülbelül harminc kilométeren keresztül még megtartja az eredeti színét, és csak később keveredik el az óceán vizével, pontosan lehet látni azt a sávot, amelyik még az Amazonas. Itt is úgy volt, hogy a kettő keveredett olyanformán, hogy akik az új politikával nem értettek egyet, vagy színleg sem azonosultak vele, azok inkább hallgattak, szakmai kérdésekkel foglalkoztak, de voltak nem kevesen, nem is annyira a tanárok közül, akik viszont hangot adtak az új politikának: elsősorban Király István, aztán Szigeti József, aki akkor Lukács György tanársegédje volt, és filozófiai szemináriumot tartott a kollégiumban. Ami azt jelentette, hogy Lenin *EMPIRIOKRITICIZMUS* című könyvét fejezetről fejezetre, lépésről lépésre végiggyúrtuk, gyalultuk. Én ott kitűntem, mert ahhoz képest, hogy bölcsészhallgató voltam, és nem volt Magyarországon soha filozófiaoktatás, tájékozott voltam, úgyhogy ezt Szigeti valamiképpen elismerte. Az idősebb hallgatók között voltak olyanok, akik fennen lobogva, nem tudom, hogy színleg-e vagy meggyőződésből-e, képviselték az új idők új kívánalmait. Neveket is mondhatok, mert végeredményben ez nem titok. A kollégiumban lett barátom Fodor András, az ő naplójából kiolvasható: ilyen volt a kollégium akkori ifjúsági elnöke, Nagy András, aztán Frankl, később Falus Róbert klasszika-filológus, Csatári Dániel történész, és egy kis hezitálás után, aminek az okát nem tudtuk, Pándi, Kardos Pál. El kell mondanom, hogy én voltam az a kollégiumban, aki valószínűleg legkorábbi ismerte Kardos Palit, Potyit, így neveztük, mert az édesapjának a húga vagy nénye egy makói bankigazgató felesége volt, akik a szomszédunkban laktak, és a Kardos gyerekeket mindig elhozták nyáron Makóra, úgyhogy mi 1939-ben vagy 40-ben szinte még gyerekként összeharagtunk. Volt egy üres telek, azon futballoztunk meg gombfociztunk, ott ismertem meg. Aztán 1943-ban talán ezt a bankigazgatót elhelyezték Szegedre, s akkor többet nem jöttek a Kardos gyerekek. Potyival újra a kollégiumban találkoztam. Amikor véget ért ez a fejtágító cirkusz, agymosás vagy minek nevezzem, akkor ő is feltűnt, és ott újra megismertük egymást.

K. Á. *Hogyan zajlott ez a nyári tábor?*

D. M. Nem sok emlékem van erről. Vitákat tartottunk, előadásokat, hogy hogyan kell marxista módon értékelni, nézni a dolgokat. Én ezeket ellefejtettem, mert részt kellett ugyan venni, de én nem nagyon vitatkoztam, megvolt a magam meggyőződése. Ez nagyon szövevényes ügy egyébként, mert akik a kollégiumba jöttek, függetlenül attól, hogy politikailag hogyan gondolkodtak, azoknak a túlnyomó többsége, a kollégiumtól függetlenül, nyilván másmilyen Magyarországot szeretett volna látni, mint amilyen a két világháború közti Magyarország volt. Ezek értelmes emberek voltak, tudták, hogy tarthatatlan ez az úgynevezett feudális, félig gyarmati sorban lévő, álfüggetlen ország. Az ország el van vágva az európai fejlődéstől, és ennek a kialakult úri, magyar társadalomszerkezet, birtokviszonyok stb. a legnagyobb akadálya: itt változásnak kell jönnie. Aki irodalommal vagy történelemmel akart foglalkozni, de gondolom, a többi szakon is, azok beleütköztek abba, hogy ami izgatja őket, az egészen másmilyen életet vizionál, mint amiben élni kell. Azt elmondhatom magamról, hogy már Makón, az

utcán, a gyerekpajtásaim és játszótársaim között láttam, hogy ez egy rettenetes világ. Az apám ugyan Makón járásbíró volt, de – nem azt mondom, hogy demokratikus gondolkodású, ilyen fogalmakat nem használt – becsületes ember, becsületes jogász volt. Mászt ne mondjak, Erdei Ferenc egyik könyvét az apám írógépén írta le. Éreztük, éreztem, hogy meg kellene változtatni ezt a világot. Nagy szerepe volt ebben annak, hogy Ady-rajongó lettem, nekem Ady és Móríc Zsigmond regényei, a falukutató irodalom nyitotta ki az agyamat, miközben Thomas Mann és Mauriacot is olvastam, sőt ami magyarul megvolt Prousttól, azt is elolvastam, tehát nem vált ketté bennem a magyar és a világirodalom. Azt sem lehet mondani, hogy valamilyen irányzatossághoz tapadtam volna, nem – az irodalomhoz tapadtam oda. Ez nyilvánvaló volt. Ez volt a megtévesztő, és ezzel élt vissza ez a kor, főleg a fiatalokkal, akik tele vannak lelkesedéssel, idealizmussal, akik más szeretnének, akik hisznek abban, hogy meg lehet változtatni a világot. Azok nem hallgatták teljesen süket fülekkel a változást követelő szövegeket, hogy így mondjam, amelyek ott elhangzottak. Ami taszító volt már akkor is, az a szövegek és a valóság közötti differencia. Mondjuk az én számomra az, ahogy az irodalomról például Lukács György vélekedett, az már preparált volt, hogy úgy mondjam, mert finom akarok lenni. Ezért aztán az ember ellenállt, szerencsére vagy balszerencsére, nem tudom. Nem tudom, ki ment jobb sors elé, azok-e, akik elhitték, vagy akik úgy tettek, mintha elhitték volna különböző okok miatt, vagy azok, akik nem adták meg magukat, ahogy Babits írta: „*Mert semmi vagy, ha nem vagy ellenállás. / Vigyázz, ne fújjon rajtad át a szél!*” Ez nálam ösztönös ellenállás volt, csak később lett tudatos. Ezért nem nagyon emlékszem, hogy pontosan mi is történt ezen a nyári fejtágítón. Vég nélküli, mesterségesen gerjesztett viták voltak, kinek-kinek a szakja szerint. Művek elemzése, hogy ki hogyan és mint látja a dolgokat.

K. Á. *Eztán kezdődött a gólyahét. Az viszont, gondolom, meghatározó élmény volt.*

D. M. Nem voltam gólya, mivel akkor már harmadévet kezdtem, úgyhogy ezekből a gólyaügyekből én kimaradtam, de sok mindent láttam. A lényeg az volt, hogy sokszor nagyon drasztikus eszközökkel le kell törni a gólyák indokolatlan és megalapozatlan öntudatát. Az ország minden tájáról jöttek a kitűnő tanulók, azt hitték, hogy mindent tudnak. Be kellett nekik bizonyítani, hogy semmit sem tudnak. Ez a hét, sokszor torz formák között, ezt a fontos célt szolgálta. A gólyanyúzásra példákat is mondhatok: megkérdezték valakitől, na, gólya, maga milyen szakra is jelentkezett? Magyar szakra. Na jó. Olvasta a ZORD MÓ-t? Olvastam. Mondja meg, hogy hol hangzik el először a regényben a regénynek a címe. Vagy: január 14-én melyik szereplőnek van a névnapja. Tehát tönkrezúzták az önéretét. Francia szakos. Akkor felütötték a Sóvágót, a Sauvageaut-szótárt, és elkezdtek kérdezni. Madrépore, vagyis zátonyépítő korall, ami ráadásul a franciában is jövevényeszó. Tönkrezúzták. Nem tudsz semmit. Nem tudsz semmit. Itt mindent megtanulhatsz viszont. Ez a kötelességed. Viszont semmit ne fogadj el kritika nélkül. Kétkeljed mindenben, győződj meg te magad arról, hogy egy-egy kérdésben tényekig menően mi az igazság, de ehhez mindent tudnod kell. Ezt ma már, érettebb fejjel, úgy fogalmazom, hogy az Eötvös Collegiumban az elérhető tudás maximuma volt a minimum, hogy mindent tudni kell, és utána jöhetsz te, ha van még gondolatod, ha látsz még valamit, de előbb tudjál mindent. A megalapozatlan fellegjáró szövegeket, a különböző elméleteket el kell felejteni, ki kell irtani az agyból, mert az európai szintű tudományos kutatómunka alapja az, hogy kétkeljed mindenben, és ez a kétkedés fog elvezetni valamilyen felismeréshez vagy igazsághoz. Itt jut eszembe, ott persze nem esett szó róla, Karl Popper falszifikációs elmélete, hogy ami nem cáfol

hátó, az nem tudományos tény. Sajnos vagy hála istennek, például a magyar irodalom alig létező történetében rengeteg homály, pontatlanság, átörökölt tévképzet és nézet van, ahol kiváltképpen fontos, hogy az ember mindenben kételkedjen, de tudja, hogy mi az pontosan, amiben kételkedik, vagyis nem lehet előítéletekkel működni. A történelem egyébként maga is olyan, hogy folyton változó nézőpontok alapján értékeli a múltat, amennyire egyáltalán feltárható, és ez minden területre érvényes. Így lehet megszerezni azt a biztos tudást, ami az enyém. Francis Baconnak van egy megállapítása, hogy az ember annyit ér, amennyit tud, amennyi a fejében van. A mi korunk nem olvassa Bacon. Sajnos én azt tapasztalom azóta, és ezt el kell mondani az Eötvös Collegiummal kapcsolatban, hogy az egyetemen és mindenütt, ahol csak megfordulok: a minimum lett a maximum. Az a minimum, amellyel még meg lehet szerezni a diplomát. Az Eötvös Collegium ennek az ellenkezőjére nevelt mindenkit. Ráadásul mindenki volt büszkeség és a büszkeséggel párosuló szégyenérzet, hogy nem fogok lemaradni, én is tudni akarok.

Nagy viták folytak, amit segített kollégiumi elhelyezésünk is. Két egymásba nyíló szobában, lakosztálynak nem nevezném, lakott négy kollégista, méghozzá egy első-, egy másod-, egy harmad- és egy negyedéves, lehetőség szerint egy szakból, akik aztán éjjel-nappal vitakoztak. A kollégium mindent megadott ahhoz, hogy a mindentudás ígézetében élő ifjakat szellemileg is kielégítse. Ott volt a nagy, több száz kötetes könyvtár. Könyvtáros nem volt. Megkötés csak annyi volt, hogy nem szabad a könyvet kivinni a könyvtárból, de ott a könyvtárban lehetett olvasni éjjel-nappal. Az is nagyon fontos tényező volt, hogy nem kellett bejárni az egyetemre, csak a kollégiumi szemináriumokon kellett részt venni, ezért aztán az ember a nap huszonnégy óráját a könyvtárban tölthette. Volt, aki be is golyózott emiatt, hogy ébresztőórával a zsebében ült a könyvtárban, és amikor elbóbiskolt, az óra felébresztette. Olvashatott, tanulhatott, cédulázhatott. Emlékszem arra, hogy bejárt a kollégiumba Waldapfel József, hála istennek én nem kerültem hozzá, aki a mikrofilológia megszállottja volt, s az első szemináriumot azzal kezdte, ez ma hihetetlen anekdotának tűnik, hogy mindenki szerezzen be egy lavórt, töltsse meg hideg vízzel, és tegye bele a meztelen lábát, mert akkor később fog elbóbiskolni. Nyugodtan tud cédulázni, mert a hideg víz ébren tartja. A kollégiumban nagyon sok furcsaság és torzulás is kialakult.

A kollégiumi gólyavizsgák része volt az ugratás, amelyről a naiv gólyák nem is tudhatták, hogy micsoda. A felvételik után, amikor megkezdődött az évad, például kihirdették, hogy elkezdődik a Janicsek-szavalóverseny. Janicsek a kollégium egyik legendája volt. Állítólag a fejébe vette valamikor húsz-harminc évvel korábban, hogy kiolvassa a kollégium könyvtárát, méghozzá betűrendben. Az A betűnél kezdte, és a G vagy H betűig jutott, azután begolyózott, kiszállt a kollégiumból, állítólag az idegenlégióban fejezte be földi pályafutását. Voltak naiv gólyák, akik beugrottak a Janicsek-szavalóversenynek. Először úgy vizsgáztatták őket, hogy kérdezték, milyen verset akar mondani. Választott. Az nem jó! – mondták a felsőévesek. Adtak neki egy verset, rendszerint Tamkó Sirató Károlyt, betanultatták vele, meghallgatták többször. Utána odaállították a kollégium nagyobb közössége elé, ott is elszavaltatták. Utána beküldték az egyetemre, valamelyik volt Eötvös-kollégista professzorhoz, az is hallgassa meg. Ebbe a játékba mindenki be volt avatva, csak a gólya nem. Visszafojtott röhögéssel hallgatták. Ez elment egészen a minisztériumig, sőt amikor Keresztury volt a miniszter, szintén volt kollégista, a miniszter is fogadta, és az is meghallgatta a szavalatot. Azután adtak neki ott a minisztériumban egy lezárt borítékot, hogy menjen vissza Tomasz gaz-

dasági igazgatóhoz, Tomasz Jenő egyébként latinprofesszor volt. Visszament, átadta büszkén, jutalom reményében, a Janicsek-díj reményében a borítékot. Tomasz úr felbontotta, elolvasta, hátranyúlt, és átadott neki egy fügét, egy valódi fügét. Ez volt a Janicsek-díj.

Ez a felfokozott értelmiségi, intellektuális lét, megkorbácsolva azzal a határtalan ambícióval, ami a tudósjelölteket vezette, nagyon sok torzulást is kiváltott már ott a kollégiumban. Volt egy földim, a vásárhelyi Molnár László tanár úr, derék, naiv vidéki fiú. Fölhozta a biciklijét Vásárhelyről, de attól rettegett folyton, hogy ellopják. Ezért szétszerelte a biciklit, beágyazta, és a szétszerelt biciklin aludt. Ez a Molnár tanár úr eredetileg német–francia szakos volt, aztán egy alkalommal, akkor még kollégista voltam, véletlenül a villamoson együtt mentünk be a Múzeum körúton a bölcsészkarra, a dékáni hivatalba, és azzal a fölénnyel, ami persze álfölény volt, amivel a vidékiséget kompenzálta, azt mondja: – Ide figyeljen, gólya – pedig nem is voltam gólya –, milyen szakos is maga? – Mondom: – Német–magyar. – Ide figyeljen, gólya! Én német–francia szakon már diplomáztam, s most veszem át angol szakon a diplomát. Bebiztosítottam magam. Maga meg jobb, ha elmegy méhésznek ezzel a két szakkal. – Bemegyünk a dékáni hivatalba, ahol közlik Molnárral, hogy mind a három nyelvet eltörölték a középiskolai oktatásban. Szegény Molnár Battonyára ment el biológiát tanítani, óráról órára készült, aztán egyszer felment a padlásra, és felkötötte magát. Sok ilyen kikislott sors volt.

Még valamit muszáj elmondani a kollégiumról, ahogy beszélek, közben jutnak eszembe a fontos dolgok. Ötvenöt évig élt a kollégium, ahol minden évben nyolc-tíz filosz végzett, bár volt kollégiumbeli és életbeli lemorzsolódás is. Ennek ellenére, ha végignézi tudománytörténeti szemmel a magyar humánkultúrát, meg kell állapítani, hogy a kollégium hormonális szerepet játszott a magyar kultúra életében. Mindenütt voltak kollégisták, mindenütt voltak olyan emberek, szellemek, akik a minőségelvet képviselték és alkalmazták, azt, amit Németh László a minőség forradalmának nevezett. Ha a kollégiumot kivonnánk az 1895 és 1950 közötti évek Magyarországanak szellemi életéből, sokkal fakóbb és szegényebb volna. Ezt sajnós azóta sem lehetett visszaállítani, most talán vissza lehetne, de ennek nem csak anyagi okai vannak szerintem. Amellett, hogy szétverték a kollégium konyháját, fürdőjét meg a mosodáját, és sokba kerülne visszaállítani, sajnós még ma is megvan az idegenkedés a kollégium eszméjével szemben, aminek a hamis érve az, hogy nincs szükség elitizmusra. Miközben a kritizálók nem vetnek számat azzal az elemi ténnyel, hogy ilyen szempontból a világban nincs egyenlőség, kezdve azzal, hogy ki mennyit kap a génekben, észbeli képességekben, odáig, hogy az ilyenfajta egyenlőtlenségeket mindig csak lefelé lehet nivellálni, és hogyha ez egyszer elindult lefelé, újra felépíteni lehetetlen.

Nehogy elfelejtsem mondani: a kollégiumban a legteljesebb nyíltság természetes módon fonódott össze azzal, hogy sem származás, sem ízlés, sem világnézet alapján nem tettek különbséget egymás között a hallgatók. Miközben akár le is marházták egymást, nem létezett semmilyen gyűlölködés, sem antiszemitizmus, sem más előítélet. Nem találkoztam olyan kollégistával, aki ezt velem teljes egyetértésben el ne mondta volna. Ez magától értetődő volt. A szabadság e nélkül nem képzelhető el. Annak elfogadása ugyanis nem jelentett kompromisszumot, megalkuvást, hogy valaki másképpen gondolkodott. Különböző pártok voltak a kollégiumban, voltak, akik Adyra esküdtek, voltak, akik Babitsra; véres viták zajlottak. Korábban valaki kitalálta, hogy az inget a gatyába begyűrve kell hordani, s volt, aki kívül hordta. Azt hiszem, ezt a dögészek találták ki. A legkülönbözőbb idiotizmusok voltak, amit öniróniával vett minden-

ki tudomásul. De az, hogy valaki a származása miatt a másokra ferde szemmel nézzen, az ki volt zárva.

Visszatérve a tanulmányokhoz. Elengedhetetlenül fontos volt tanulni már csak azért is, mert a kollégiumi tagság függött az eredménytől. Ráadásul a kollégistákat az egyetemi tanszékeken utálták azért, mert arisztokrata privilégiumokkal rendelkeztek, ezt egyébként még a fordulat évében sem törölték el. Ha be volt ütve az indexbe a különböző felvett tárgyak között az, hogy valaki az Eötvös Collegium hallgatója, akkor vizsgáztatás közben direkt vadásztak ránk, hogy hibázzunk, majd ők megmutatják. Nagyon kellett igyekezni. Másrészt nem volt kötelező semmi. Kereszturytól eredt a mondas, ami jelmondata lett a kollégiumnak: *szabadon szolgál a szellem*. Tehát ezt a kettőt, a szabadságot, mint egy korlátolt szabadságot, aminek a korlátaim én teremtem meg, ami rám van bízva, amely ugyanakkor az én szellemi felelősségem, tökéletesen megvalósította a kollégium. Ennek alapja volt az, hogy mint egy panzióban, úgy éltünk. Ezt a természetes, testvéries, demokratikus együttélést mérgezte meg a politika, amikor behozták olyan hallgatókon keresztül, akik odaadták magukat neki.

K. Á. *Hogyan zajlott a még többé-kevésbé háborítatlan kollégiumi élet? Kik voltak a családtagjai?*

D. M. Az én családfőm Szabó János volt, azt hiszem, Palócföldről származott. Nagyon derék fiú volt, történetesen magyar–francia szakos. Német szakos én voltam, aztán Kanóc István, aki a BBC-hez került, aztán Bruckner János, Illés László, aki később a Petőfi Irodalmi Múzeumnak is volt igazgatója. Az én évfolyamomon harmadévesként magyar–német szakon rajtam kívül csak Németh G. Béla volt, Hankiss Elemér angol–francia szakos volt. Emlékszem egy csillagászra is, Izsák Imrére, akiről elneveztek a Hold túlsó felén egy krátert, hiszen dögészek is voltak a kollégiumban, akiket mélységesen lenéztünk. Volt mindig egy-két matematikus, fizikus, kémikus, biológus, például Farkas Gábor, akik aztán sokra vitték. Ozsváth István matematikus volt, Herczeg Tibor egy amerikai egyetem csillagászati professzora lett később. Ők voltak kisebbségben, végül is ez egy bölcsészintézmény volt.

K. Á. *A bölcsészek legalábbis úgy érezték, hogy bölcsészintézmény, bár a dögészek is magukénak érezték a kollégiumot.*

D. M. Az volt a szokás a kollégiumban, hogy ebédnél nyolcan ültünk egy hosszú asztalnál, két asztalfővel, nálam Fülep úr volt az egyik asztalfőn, a másikon, azt hiszem, Deme László, a nyelvész. A dögészek hátul ültek egy asztalnál, és rettenetes rigmusokat faragva időnként elkezdtek verni az asztalt, és hangosan ordították ezeket a rigmusokat. Különbösen is nagy divat volt a kollégiumban, hogy a kollégisták mindenre rigmusokkal válaszoljanak. Nem mindig szalonképes rigmusokkal. Utólag kezdem megérteni, hogy ebben a kamaszos szabadszájúságban tulajdonképpen egyfajta félszegség kompenzálása fejeződött ki. Mert miközben így beszéltek a filozofok, de a dögészek is, félszegen viselkedtek, nem mindenki, de a többség. Kiderült például ez abból az alkalmából, amikor meghívták szombat délután az állami védőnőképző intézet csinos növendékeit táncfélére a kollégiumba.

K. Á. *Hogyan kezdődött az első év?*

D. M. Haladjunk beljebb a történetben: felvettek, és szeptemberben elkezdődött a kollégium élete, de ezzel együtt egyre erőteljesebben kezdték érvényesíteni hatósági segédlettel és Lutter Tibor irányításával azt, hogy a kollégiumot át kell formálni, demokratikussá kell tenni. Korábban zajlott már a sajtóban egy vita az Eötvös Collegium szerepéről és a változások halaszthatatlan szükségességéről, aminek a gyökerei, ez később derült ki, még 1919-re nyúltak vissza. Már akkor meg akarták szüntetni az Eöt-

vös Collegiumot, mint az elitizmus túrhetetlen megnyilatkozását, de akkor Balázs Béla, aki szintén kollégista volt, addig járt Lukács György népbiztos nyakára, hogy meg tudta menteni a kollégiumot, aztán vége lett a Tanácsköztársaságnak, és a kollégium megmaradt. Kísérteties, végignéztem a történetét, és írtam is róla, hogy a két háború között az ún. hivatalos politikai jobboldal szinte szó szerint ugyanazokkal az érvekkel támadta a sajtóban az Eötvös Collegium túrhetetlenül baloldali liberális defetista, dekadens szellemét, mint 1947-től kezdve a baloldali sajtó rohamosztagai. Össze lehet vetni a szövegeket. Ebben a vezérszólamot egyébként kívülről Lakatos Imre képviselte, aki nem tudom, hogyan, egy időben beköltözött az Eötvös Collegiumba, ott lakott Lutteréknál, hiszen az igazgató mindig bent lakott a kollégiumban. Fodor Bandi barátom megfigyelte, véletlenül látta, hogy a *Szabad Nép*ben megjelenő, vértől csöpögő mondatokat az ideológiai kérdésekben, ott írja a könyvtárban, például a VÁLASZ A LEJTŐN című írást, ami nincs aláírva. Jellemző, hogy a legvadabb cikkek aláírás nélkül kerültek publikálásra.

Az ideológiai vita az úgynevezett szerda estéken is megjelent a kollégiumban. Ezekre a szerda estékre mindig behívtak valamilyen szellemi vagy politikai előkelőséget. Emlékszem például Lukács Györgyre, aki tartott egy előadást, és utána fel lehetett szólalni, és vita alakult ki. Járt bent, hogy a Györgyöknél maradjak, Rónay György is. Révai József szerda estje azért volt érdekes, mert előre mondták, hogy ha jön a Révai, utána nem lesz vita, hanem tart egy előadást, utána az igazgatói irodában és lakásban elidőz még egy darabig, jöjjenek le a kollégisták, és ott nyugodtan lehet vele beszélgetni. Le is mentünk, de nem lehetett a közelébe férközni, mert nagydarab, kigyúrt ismeretlen emberek körülvettek, jóformán nem is láttuk, eltűnt egy fotelban. Ezekre az estekre lehetett már látni a változást. Amikor Rónay bent volt szerda estén, akik felszóltak, azok már ilyen tetemre hívó hangon vitatkoztak vele, az új idők új szellemének szócsöveként. Aztán a kollégium párttag növendékei elkezdtek olyan vitákat rendezni, amelyeket kritikának, önkritikának neveztek, és hogy példát mutassanak, önmagukat és egymást kezdték kibelezni, hogy ezzel kibelezésre bátorítsák fel azokat is, akik nem tartoznak közéjük. Nagyon kínos és kellemetlen esték voltak. Ha lehetett, akkor igyekeztem ezeken nem részt venni. Nem csak én, mások is így gondolkodtak: egyszerűen eltűnt az ember a kollégiumból.

Voltak olyan rendezvények is, amelyeket költői estnek lehet nevezni. Ennek előtörténetéhez azt kell elmondanom, hogy a kollégium tagságának túlnyomó többsége szaktudományos karriert képzelt el magának, egyetemi tanárságot, az akadémikusság betetőzésével. Akik az irodalomhoz kötődtek, akár olyanformán, mint én, vagy mint Fodor Bandi barátom, Lator László és Szász Imre, tehát az írók, irodalmárok mindig kisebbségben voltak. Viszont az irodalom mégis fontos lett, hiszen ez lett a művészetpolitikának egyik központi területe, edzőtábora és aztán később kivégzőhelye. Ezért találták ki azt, hogy a kollégiumban élő költőknek is kell estet rendezni, azonban ez ne ünnepi hangulatú irodalmi est legyen, hanem a költők olvassanak fel verseikből, majd utána a kollégium tagsága vitassa meg azt, amit hallott. Ezek az estek is átfordultak nyers politikai vitába. Kiosztották előre a szerepeket, hogy minden költőnek legyen egy védője és egy ügyésze. Ez a szóhasználat, mai füllel hallgatva, rettenetes, akkor természetes volt. Nehéz a múltat a maga igazi realitásában újból átélni, mert ami ma abszurdnak tűnik, az akkor természetes volt. S ezt nem lehet visszaállítani, ezt a történések sem képesek visszaállítani. Az egyik költői esten Fodor Bandi olvasott fel verseket, Szász Imre volt a védője, és azt hiszem, Frankl-Falus volt az ügyész. Lator

László verseinek, már azon az alapon is, hogy barátok vagyunk, és Makóról jöttünk, én voltam a védője, és többen, azt hiszem, Miklós Pál* is, de erre nem veszek mérget, bírálták. Mindez már olyan dermesztő volt, az ember tudta, hogy mi következik. Nem is elégitették ki a költői estek a szervezőket, mert ezekben a vitákban alulmaradtak. Emlékszem arra, hogy a Fodor verseiről Falus nagy hangon megjegyezte, hogy kispolgári idilleket ír, Balaton menti nyári verseket. Mire Szász azt mondta, vagy talán Benyhe János, hogy miért, ki nem nyaral kispolgári módon. Ilyen örülségek voltak, nem emlékszem pontosan a részletekre, csak a hangulatára emlékszem és a helyzetre. Annyira elhatalmasodott már ez a különös voluntarizmus, amely az idealizmus és a lelkesedés maszkjában a nyers hatalmi cinizmust jelentette, hogy már a kollégiumban sem nagyon mertünk egymással beszélni, kimentünk a Gellérthegyre.

K. Á. *Mennyire hatolt be a személyes kapcsolatokba ez a légkör?*

D. M. Teljes mértékben behatolt, sőt megtörtént a kettéválás. Mindenki tudta a másiktól, hogy hova tartozik, vagy hova van elkötelezve. Az ember a barátaival együtt, akik hasonlóképpen gondolkodtak, mint ő, már a kollégiumon belül is, egy kis túlzással azt mondhatom, katakombaéletre kényszerült. Rendszerint a kollégiumon kívül találkoztunk, beszélgettünk hosszan: mi Latorral, Fodorral, Sárosi Bálinttal és Benyhe Jánossal, akivel ott kötöttem életre szóló barátságot. A Gellérthegyre mentünk ki. Erről Fodor írt is egy szép verset. Éreztük, hogy a kollégium napjai meg vannak számlálva, ami aztán be is következett. Így telt el a 48-49-es tanév.

K. Á. *Tanulni ennek ellenére lehetett?*

D. M. Igen, teljes erőbedobással. Mit jelentett a nyomás, amit a kollégium légköre gyakorolt az emberre? Mondok egy személyes példát, ami már összefügg az úgynevezett tananyaggal. A magyarórák a magyar szemináriumon Király vezetésével úgy történtek, hogy mindenki kapott az év elején egy témát, hogy arról írjon egy dolgozatot, amit aztán a következő alkalommal vagy amikor rá kerül a sor, felolvas, és azt közösen megvitatjuk. Én Kölcsey és Berzsenyi esztétikai vitáját kaptam, és túlzás nélkül mondhatom, hogy a felkészülést a kollégium könyvtára lehetővé is tette. Legalább annyit dolgoztam, olvastam, céduláztam ezen a témán, mint egy nagydoktori értekezésem. Ezt állítom. Mindent meg akartam ismerni, annak ellenére, hogy akkor még nem olvastam Eliotnak azt a megállapítását, hogy egy kritikusnak kötelessége mindent figyelembe venni, ami egy mű vagy egy helyzet teljesebb megértéséhez szükséges. Ezt természetesen éreztem, ösztönösen tudtam, tehát Berzeviczy könyveitől, gazdasági munkáktól, történeti munkáktól kezdve mindig mindent elolvastam, ami hozzáférhető volt. Végül arra a konklúzióra jutottam, szabadon Németh László Berzsenyi-könyve után, hogy bizonyosan Kölcsey volt annak az időszaknak a legprogresszívabb gondolkodója, de a nagy költője, az Berzsenyi volt. Akkoriban már napvilágot látott a MARXIZMUS, NÉPIESSÉG, MAGYARSÁG című Révai-tanulmánykötet, melynek Kölcsey-képe szentírás volt. Király, aki különben is utált engem az első pillanattól kezdve a felvételi vizsgám miatt, egyrészt egy neofita buzgalomával, másrészt olyan elkötelezettségekkel, amelyekről akkor természetesen nem tudhattunk, élesen és rendkívüli módon levágta a dolgozatomat, elismerve, hogy amit lehetett, megnéztem, és nem aaptalanul jutottam erre az elfogadhatatlan következtetésre. Hogy ez mennyire felzaklatta őt, talán nem is az én személyem és az én írásom, hanem a lehetséges hatása, azt Halász Elődtől

* A KOLLÉGIUM címmel kiadott naplójában (Magvető, 1991) Fodor András azt írja, hogy Lator László verseinek „ügyésze” a költői esten Kozma Géza volt. – *A szerk.*

tudtam meg, akivel még Szegeden összebarátkoztunk a rangkülönbségünk ellenére, s aki néhány héttel később fenn járván Pesten megkeresett engem, és megkérdezte, hogy milyen dolgozatot írtam a Király-semináriumba, mert Debrecenben a párttag egyetemi oktatóknak volt egy politikai konferenciájuk, ahol Király felszólalt, és annak demonstrálására, hogy milyen elfajzott szellem uralkodik az Eötvös Collegiumban, ami miatt feltétlenül át kell alakítani, példaként hosszú passzusokat olvasott fel az én dolgozatomból. Szinte hihetetlen.

Most ugrom egyet az időben. Azt hiszem, 1959-ben volt, hogy írtam a kiadó megbízásából Török Gyula PORBAN című regényéhez egy tizennégy gépelt oldalas előszót, esszét, amit elküldtek Királynak, aki egy tizenhét oldalas lektori jelentésben ízekre szedte. Olyan okok miatt egyébként, hogy én lelki arisztokratának nevezem Török Gyulát, ami tulajdonképpen vendégszöveg volt, de a forrás megjelölésével, mert ez Krúdytól és Adytól ered. Király azzal fejezte be, hogy a szerző még komoly dolgokra, teljesítményekre is képes volna, ha egyszer meg tudna szabadulni téves nézeteitől, de erre nincs remény. Természetesen a kiadó nem jelentette meg ezt a tanulmányomat. Később megjelent máshol. Nagyon rossz viszonyba kerültem Királlyal, anélkül, hogy hepciáskodtam vagy kötekedtem volna vele. Ezért mondtam az elején, hogy a kezdet kicsit sorsszerű volt. Annyira, hogy amikor viszont szakvizsgázni kellett az egyetemen, megint Királyhoz kerültem, ő töltötte be a tanszéket is. Bementem hozzá. Egyébként Arany László költészetéről írtam a szakdolgozatomat. Azt mondta: – Elolvastam a dolgozatot, kitűnő, nem is kérdezek semmit, csak egyet: mi lesz veled – mert közben demokratikus alapon tegezett –, mi lesz veled, számat vetettél-e azzal, hogy mi lesz a sorod? – Kész. Végül azt mondta: – Előre beírtam a kitűnőt.

1949 júniusában kitört a Rajk-per. Nem tudni, miért, összefüggésbe hozták a pert a kollégiummal, mi ezt persze akkor nem tudtuk, de nyilván azért, hogy végleg meg lehessen szüntetni. A harmincas években volt egy lebukás, amelyben Rajk is és Eötvös-kollégisták is benne voltak. Ebből következett a vád, hogy már ekkor betört a kollégiumba a rajkizmus fertőzete. Nagyszerű alibi volt ez, hogy meg kell tisztítani és át kell formálni a kollégiumot, és akik nevelhetetlenek, azokat el kell távolítani. Minderről Keresztury Dezső írt is egy tanulmányt. Keresztury akkor már nem volt kollégiumigazgató, de mégis beszélt Révaival a kollégium érdekében, aki hajthatatlannak mutatkozott. A pártban valahol már eldöntötték a felszámolást. És akkor elindult a folyamat olyképpen, hogy volt egy népgyűlés egyik este, amin én nem voltam jelen, mert gáláns ügyben távoztam, és késő éjjel mentem haza. A szoba előtt, mielőtt még beléptem volna, valamelyik lakótársam mondta, hogy menjek le a könyvtárba, Lator szeretne velem beszélni. Lementem a magyar könyvtárba, ott volt Lator fehéren, és elmondta, hogy ezen a gyűlésen megfosztották kollégiumi tagságától, méghozzá a következőképpen: nagy ideológiai dörgedelmekek hangzottak el. Ezeket nem tudom rekonstruálni, mert nem voltam ott. Az egyiket éppen Pándi tartotta, hivatkozva erre a költői estre is, hogy milyen misztikus, pesszimista légkör jellemez egyeseket. Ne kerteljünk: Latort. S akkor tüstént megszavaztatták a kollégium tagságát, Latort kizárták, és hogyha jól emlékszem, kizárták még Lipták gólyát is, a fizikust, őt azzal az ürüggyel, hogy nem áttolja bent tartani magánál Szentkuthy Miklósnak valamelyik könyvét, amit egyébként Szentkuthytól kapott, mert a tanára volt, és beleírt egy meleg dedikációt, és ezt valaki megtalálta nála; ez elég volt ahhoz, hogy kizárják. Másnap lementem Lutterhoz az igazgatói irodába, ahol azt mondtam: – Igazgató úr, nem voltam itt, de tudom, hogy Lator Lászlót kizárták, és amellet, hogy pesszimista verseket ír, a vádpontok között felmerült az is, hogy magányos, zárkózott, és egyetlen barátja van, de az is a Domo-

kos, aki én vagyok. Ha ez kizáró ok, akkor úgy gondolom, hogy az én tagságom is indokolhatatlanná vált, úgyhogy tisztelettel lemondok a tagságomról. – Igen, nagyon helyesen gondolja – mondta Lutter, és ezzel a dolog el volt intézve. De mégsem volt elintézve. Néhány nap múlva szóltak nekem, hogy menjek le az igazgatói irodába. Lutter nagyon idegesen azt mondta, akit egyébként Szegeдрől ismertem, mert lejáró tanár volt ott, és ő is ismert engem: – Kérem, nem volt helyes, hogy így suba alatt intéztük el az ön kollégiumi tagságát. – Erre én: – Véletlenül sem akarok kötekedni, de úgy gondolom, bár lehet, hogy tévedek, ha valamit az ember egy igazgatói irodában bejelentett, akkor az nem suba alatt történt. – Ő még jobban zavarba jött, és azt mondta: – Ez nem az én véleményem. Én csak közlő fél vagyok. – Mint amikor a film megáll. Álltunk némán. Mondom: – Most mi a teendő? – Nem tettem hozzá, hogy Lenin után szabadon, de hát mégis... Lutter pedig azt válaszolta: – A kollégiumi tagság nyilvánossága elé kell vinni az ügyet. – Akkor megértettem, hogy nyilvános autodaféra van szükség. Akkor már az elítéltek nyugalmával: – Kérem szépen, mikor legyen? Tessék megmondani. Állok elébe. – Várjunk csak. Jövő szerda megfelel? – kérdi ő. – Megfelel! – vágtam rá. S akkor megtörtént. Azon a napon egy csomó embert kizártak. Vekerdy Jósát, Benyhét, Németh G. Bélát. Hankiss Elemért később. Néhány indoklásra emlékszem. Az enyéimre is, hogy én freudista vagyok. Még hozzá azért, mert egyszer az ebédlőben, mikor szólt a rádióból a zene – egy akkoriban divatos slágert játszottak, aminek a szövege valahogyan így szólt: van egy szerelmespár, akik elmennek az erdőbe, a nagy boldogság révületében meg sem állnak a csillagokig, elmennek a Tejútra is, és ott meghívják a Hüvelyk Matyit ebédre – akkor ezt a szöveget fejtettem meg freudista alapon, hogy mit is jelent ez. Ez volt a vádpont. Németh G. Bélát azzal zárták ki a kollégiumból, hogy nem tudta levetkőzni a kispolgári életmódját, mert jellemző rá, hogy folyton meghívót kap a Guller tánciskolából. A Guller tánciskola ott volt a Bertalannál a Bartók Béla úton. Az idősebb kollégisták csinálták azt a tréfát, hogy bementek a Guller tánciskolába, és ott az adminisztráción kérték, hogy X-nek, Y-nak küldjenek meghívót. Mindezt azért, hogy a postát kirakhassák az előtérbe, és azt kérdezhesék, csak a vicc kedvéért: – Mi van, gólya, tánciskolába jársz? – Pontosan az történt, ami le van írva Kunderának a TRÉFÁ-jában. Szóval félelmetes. Benyhénél az volt az indok, hogy a Rajk-per közvetítésekor elcsavarta a rádiót, mert operaáriákat akart hallgatni. Szóval elképesztő, és akkor nem tudom még hány embert zártak ki. Majd amikor mindez lezajlott, Falus azt mondta, hogy ha már ilyen sokáig fenn maradtunk, akkor zárjunk ki mindenkit. S akkor sorban kizárták az embereket. Én azt kértem, amíg helyet találok a városban, addig maradhassak. Semmi akadály. Nagylelkű volt. Ez volt a kollégium.

K. Á. *Ezen a nyilvános autodafén a szerepek annyira ki voltak osztva előre, hogy annak hangoztatni sem tudott adni, hogy már előre bejelentette: önként lemond a kollégiumi tagságáról?*

D. M. Mi értelme lett volna mondani, hogy én már lemondtam. Nem volt fontos. Az volt abban a pillanatban fontos, hogy el tudjam végezni az egyetemet. Mert féltő volt, hogy az ügy tovább hullámszik. Arról, hogy a Rajk-perrel összekapcsolták a kollégium végnapjait, véletlenül szereztünk tudomást. A második emeleti társalgóban, ahol volt egy pingpongasztal is, csörgött a telefon. Felvettem, és egy nagyon határozott, goromba hang azt mondta, hogy Lutter Tiborral kíván beszélni. Mondom, ez nem az ő irodája. – Keresse meg! – hangzott a válasz. Elmentem, de nem volt az irodában, nem lehetett megtalálni, később azt mondták, hogy ő volt az angol tolmács a Rajk-perben. Visszamentem, és mondtam, hogy nincs a kollégiumban. Erre elkezdett velem ordítani az ismeretlen hang, hogy mit képzelnek maguk, mit képzel az Eötvös Collegium,

ne labdázzanak, hogy ő a Külügyminisztériumból beszél. Még a nevemet sem kérdezte meg. Nézze, akkor már az ember, ha másból nem, a kortárs irodalom elborulásából és elhantolásából is tudhatta, hogy annak, amit később Nemes Nagy Ágnes a hároméves irodalomnak nevezett, annak vége, de nem csak az irodalomnak van vége, mindennek vége van. Fordult egyet a kerék, és itt a diktatúra. Nem volt ez olyan meglepő, mert miközben az ember azt is remélhette egy ideig, hogy egy új Magyarország épül fel, kezdettől fogva, tudni kellett, mert tapasztalta mindenki, hogy mit jelent a Vörös Hadsereg által, az ő szuronyaik hegyén elhozott lehetőség, a rengeteg borzalmat országszerte. Nagyon ambivalens időszak volt. Ami az én akkori gondolkodásomat illeti: Szegeden Bibó Istvánt is hallgattam, sőt kétszer kollokváltam is nála, benne van az indexemben, az ő előadásait hallgatva, illetve ami az ő munkásságából a *Válaszban* megjelent olvasva, az ő helyzetmegítélésével tisztában voltam. Azonkívül, mivel a kollégium irodalmár kisebbségéhez tartoztam, akik a *Magyarok* és főleg a *Válasz* felé próbáltak tájékozódni, személyes kapcsolatba kerültem a *Válasz* körével, elsősorban Sárközi Mártával, tehát sokfelől értesülhettem arról, hogy beborul véglegesen az ég. Ez nem volt nagyon meglepő, inkább az volt a kérdés, hogyan éli át vagy túl az ember ezeket az időket, amelyeknek a végét nem lehetett látni. Valahogyan nem is tudtam elképzelni, ügyetlenül is éreztem volna magamat ahhoz, hogy alakoskodással éljem túl.

K. Á. *Hogyan tudta befejezni az egyetemet? Nem nyúltak maga után?*

D. M. Nem. A többiek után sem nyúltak. Azok a tanárok a kollégiumból, akiket sokra tartottam, elsősorban Fülep úr vagy Gyergyai bácsi, megerősítettek véleményemben. Láttam, hogy mindenkit elsöpör a diktatúra, nem válogat. Bár Fülep abból a szempontból nehéz eset volt, hogy ez a hatalmas látókörű ember napi dolgokban rendkívül kicsinyesnek mutatkozott. Talán groteszk, de elmondom. Egyszer panaszkodott, hogy nem kap jó vöröshagymát. Ez akkor 1947–48–49-ben mindennapi probléma volt, és én lelkesen mondtam neki, hogy professzor úr, hát én makói vagyok, én szerzek, írok a szüleimnek, majd küldenek. Írtam is. Igen ám, de abban a pillanatban életbe léptettek egy vesztégzárát, vagyis a spekuláció letörése érdekében nem engedtek ki a megyéből hagymát, postán pláne nem. Nem voltam képes megmagyarázni Fülep úrnak, hogy mi történt. – Maga is híres alak, hogy mindenfélét ígér, és nem tartja meg! – Hiába magyaráztam, nem értette. Odáig fajult a dolog, hogy elkezdtem bujdoskolni Fülep elől, egy ideig nem jártam a szemináriumára sem. Sőt egyszer a 7-es buszon észrevettem, hogy ott van, és a robogó buszról leugrottam, hogy ne kelljen újra hallgatni a szemrehányásokat, ki is ficamodott a bokám. Mindegy, azért nem lettem teljesen kegyvesztett Fülepnél a hagymaügy ellenére sem, mert amikor kizártak a kollégiumból, én segédkeztem Fülepnek, akinek akkor szintén ki kellett költöznie az épületből. Akkor már őrséget állítottak a kollégium belső ajtajához, nehogy a kizártak bemenjenek és felrobbantsák. Megállítottak. Füleppel együtt akartam bemenni, aki irtózatossá haragra gerjedt, és azt mondta a diáknak, aki ott állt az ajtóban: – Vegye tudomásul, hogy Domokos még akkor is itt lesz, amikor már maguk rég a szemétdombon lesznek! – és becsörtetett velem.

Kedves tanárom volt még, bár nem tanított, Szauder, Rákosi Zoltán, aki Orbán Ottó nagybátyja volt, és annak idején a Sztehlo-intézetben, a Gaudiopolisban tanított, ahol az elhagyott gyerekeket szedték össze. Nagyon furcsa, tragikus sorsú ember volt, akinek a tragikuma tragikomikus formák között jelentkezett. Elmondanék egy történetet vele kapcsolatban is. Rákosi Zoltán kedvelt engem, éppen az irodalom és Jékely barátsága miatt, mert ő is jó viszonyban volt Jékelyvel. Egy alkalommal, mikor még

kollégista voltam, meghívott magukhoz vacsorára. Agglegény volt, az édesanyjával élt együtt, a Köröndön laktak a Kodály-házban. Nagyon szép idő volt, gyalog átsétáltunk a városon, és mentünk az Andrassy úton. Rákosi Zoli elkezdte magyarázni, hogy most volt színházban, és látta Pogogyinnak A KREML TORONYÓRÁJA című darabját. Ordítva mondta a történetet, hogy kicsoda baromság ez a színdarab, egy egész felvonás azzal telik, hogy várják ezt a tömeggyilkost, ezt a véres kezű zsarnokot, Sztálint. Odaértünk pontosan az Andrassy út 60. elé. Én se eleven, se holt nem voltam. Megállt: – Mi az, félsz? Nem szégyelled magad? – ordította tovább. A kapu előtt álló rendőrök végül nem avatkoztak be, mert ők őrségen álltak, valahogyan túljutottunk az épületen. Hazaértünk a Köröndre, felmentünk. Rákosi Zolinak az édesanyja a MÁV-kórházban volt főápoló. Kérdezte tőle: – Mi újság, édesanyám? – A néni elkezdte mondani – nagyon kedves ember volt –, hogy volt egy gyűlés, akkor mindenhol röpgyűléseket tartottak, azt nem tudja, hogy mi volt a téma, de ő is felszólalt. Erre Rákosi Zoli lecsapta a kést, a villát, és elkezdett kiabálni: – Mama, ezerszer megmondtam már, hogy tartsa a száját, ebben az országban a falnak is füle van. – Rettenetesen leteremtette. Nem akarom elmondani az élettörténetét, de jellemző, hogy ilyen tanárjaink voltak a kollégiumban, akikhez bármikor oda lehetett menni tanácsot kérni. Ha nekem valamilyen klasszika-filológiai kérdésem lett volna, akkor nyugodtan odamehettem volna Szabó Árpádhoz, aki szintén tanított.

Nagy nevek tanítottak az Eötvös Collegiumban: Hadrovics László, Gáldi László, Pais tanár úr. Róla is elmondanék egy történetet. Én Deme Lászlóhoz jártam nyelvészetre, mert megosztották a társaságot, az egyik évfolyammal Deme foglalkozott, a másikkal Pais Dezső. Tőle mindenki félt, a szőröző stílusától, pontosabban nem a stílusától, hanem attól a rettenetes szokásától, hogy ha valaki elment hozzá vizsgázni, káderlapot fektetett fel róla: X. Y.-tól ezt meg ezt kérdeztem, aki ezt tudta, azt nem tudta. Ha a következő alkalommal ment vizsgázni, egészen más anyagból, akkor előszedte ezeket a lapokat, és újra rákérdezett. Paisnak ugyanis az volt a filozófiája, hogy a nyelvészet evidens tudomány, csak józan paraszti ész kell hozzá. Ebben a nézetben senki sem osztózott, és miközben ezekre az evidenciákra rá akarta vezetni a filozokat, rendszerint kiderült, hogy azok a nyelvészet alapfogalmaival sincsenek tisztában, egyre jobban begabalyodtak. Hogy ezt kivédjék, a kollégiumban azt csinálták, hogy mondvacsinált etimológiákat adtak elő Paisnak, aki lelkiismeretesen utána is nézett. Hetekig nyomozott egy-egy kitalált szófejtésen, aztán bejött, és röviden azt mondta, marhaság. Emlékszem arra, hogy Nagy Géza, aki francia szakos volt, Paisnak azt mondta: – Professzor úr, rájöttem, hogy a *kaffan* szó onnan ered, hogy dobtam egy kenyérrhéjat a Tomasz úr kutyájának, a kutya alsó állkapcsa odacsapódott a felső állkapcsához, és kaffogó hangot adott ki. – Megnézem – mondta Pais. Három hét múlva jött, hogy mondja: marhaság. Emlékszem Bruckner János ugratására is, ő később egy nyugati egyetem főkönyvtárosa lett. Pais, mint a *Nyelvőr* szerkesztője, nagyon büszke volt arra, hogy a lapban nincs sajtóhiba, mutatta a korrektúrárt Brucknernek, aki óvatlanul észrevett valamit: – Mit néz, mit néz? – Bruckner, kínjában, hogy mégis mondjon valamit, azt mondta: – Professzor úr, mintha ebben a szóban az „a” betű kisebb volna, mint a mellette levő betű. – Mutassa, mutassa – feltolta a szemüvegét: – Mond valamit, csak nem az „a” betű kisebb, hanem a mellette levő nagyobb. – Volt neki egy szemináriuma bent a kollégiumban, amire én is jártam. A jelentésváltozásokról volt szó, hogy a királyné, királynő valamikor egyet jelentett, aztán kettévált a jelentése, mint a szakácsné, szakácsnő, és ez borzasztó hosszú okadatolással volt levezetve. Nem lehetett ezt megta-

nulni. Bevágtam az összes adatokkal, és ezt elfűjtam ott a kollégiumban. Amikor aztán később nála szakvizsgáztam, akkor előkerült az általa vezetett hírhedt káderlap (azt mondták a rossz nyelvek, hogy kétládányi van belőle ott, ahol Pais lakik), és arról megállapította: – Érdekes, ezt milyen jól tudta tavaly, most semmit sem tud. – A magyar humán tudományos élet kiváló képviselői tanítottak a kollégiumban, és bárkihez oda lehetett menni tanácsot kérni.

K. Á. *A diákokkal is egy életre szóló kapcsolata alakult ki.*

D. M. Életre szóló barátságokat szereztem. Réz Palit ott ismertem meg. Az elsők között zárták ki a kollégiumból. Még nem is indult el az új évad, nyáron kizárták Palit. Réz, Benyhe, Lator, akit korábbról ismertem, Sárosi Bálint, Fodor András, Szász Imre.

Azt mondhatom, hogy alig másfél évet töltöttem a kollégiumban, de amit a kollégiumtól kaptam igényességben, abban, hogy az ember megszerezze azt a tudást, amiért azért is vágyik, mert odament, az egy életre kisugárzó, eleven üzenet maradt számomra. Egyszer már idéztem a baconi mondást, hogy az ember annyit ér, amennyit tud, bár a világ ebben biztosan nem osztozik velem, én ezt változatlanul hiszem és vallom. És még valamit: ezt nem lehet intellektuális becsületesség nélkül művelni. Tévedni lehet, mert senki sem tévedhetetlen, de önmagától manipulálni valamilyen célszerű kíváncsi érdekében azt, amit felismert, azt nem lehet, azt nem szabad. Az irodalomra fordítva én máig vallom annak az igazságát, amit Tóth Árpád egy versben úgy fejezett ki, hogy ez a lélek fényűzése; de ha már ebben hiszek, akkor ebbe nem szabad behazudni. Az irodalom tulajdonképpen nem tartozik a lét elemi feltételei közé. Lehet, hogy kenyérért, szabadságért kénytelen az ember hazudni, megalkudni, nagyon sok, az irodalomnál fontosabb és alapvetőbb dolog van az életben és a történelemben, ahol meg lehet hajolni. Ebben nem. Mert erre nem kényszerít rendőr. S mégis azt tapasztaltam, negyven évet végigdolgoztam az ország legnagyobb irodalmi kiadójában, hogy milyen sok mocskok kenődött ehhez a szférához azok által, akik ebben éltek. Ettől ösztönösen óvakodtam mindig, de az Eötvös Collegium iskolája ebben tudatosan meg is erősített. Ne fogadj el semmit, kételkedj mindenben, de amiben kételkedsz, arról tudjál meg mindent. Utána van jogod véleményt formálni, bár tévedhetsz is. Ez sem zárja ki a tévedés lehetőségét, de mindent tudnod kell. Alapjaiban egy l'art pour l'art szférája az emberi világnak, amit meg kellene őrizni tisztán. Szabó Lőrinc azt mondta, hogy legalább a homlokodtól felfelé tisztá. Nyilvánvaló, hogy erre az intellektuális szférára céltott. Nem kétséges. Ismerve őt és költői világát, ez így is van, mert amit az ember ebben a szép fényűzésben elkövet, az bűncselekmény, az jóvátehetetlen, az irreverzibilis. Ettől óvakodni kell. A jóhiszemű tévedés, az más. Ha valakinek az irodalom nyitotta ki az agyát, amit én elmondhatok magamról, és olyan iskolát járt, mint az Eötvös Collegium, akkor annak nem szabad megtenni, nincs felmentés. Ezt biztosan tudtam már akkor is, amikor még semmit sem tudtam. Erre tanítottak mindig a nagyok, Arany, akárki, de a kicsik is. Nincs kicsi. Osvát Ernő azt mondta, hogy ami tökéletes, annak nincsenek méretei. Ha én olvasok egy Nadányi Zoltán-verset, az megragad engem, betölt, hogy egy spanyol filozófussal szóljak, amikor a vers végére érek, úgy érzem, mintha egy másik létből merülnék fel. Akkor nem jut eszembe, hogy Petőfi nagyobb. Az esztétikai élmény attól teljes, akitől kapom. Nem akarok erről most magának hosszan prédikálni, csak azt szeretném megértetni, hogy ha valamit sikerült minden mocskon keresztül talán megőrizni, és most már nem csak az Eötvös Collegiumról beszélek, akkor ehhez a kollégiumtól életre szóló szellemi támaszt kaptam.

K. Á. *Nagyon szépen köszönöm a beszélgetést.*

Somssich-Szógyény Béla

A MESÉK ORSZÁGA

Régi barátomnak, dr. Beretvás Jánosnak ajánlom, kit még kérdezhetek...

A háború vége számomra azzal kezdődött, hogy katonaszökevény lettem. A „katonaszökevény” szó leírása még ma is furcsa borzadállyal tölt el, mivel a Szolgálati Szabályzat idevágó paragrafusa a szökevényt azonnali felkoncolásra ítélte. Mondták, hogy a Szabályzatot Herczeg Ferenc fogalmazta, dicsérték könnyen érthető stílusáért. Nem is tudom, honnan vettem a bátorságot azon a hajnalon, 1944. karácsony hetében, hogy kikarikázzak az eszterházi állomásra, s felüljek a győri motorosra. Egenruhában voltam, apró kiegészítéssel a kezemben. Biciklimet az állomás bejáratánál hagytam, a falhoz támasztva. Alakulatomat Németországba vezényelték, és én semmiképp sem akartam velük menni. Az ország keleti fele már az oroszok kezén volt, s Budapest körül szorult a gyűrű. A nyilas bábkormány Sopronba és a nyugati peremvárosokba menekülve, eszeveszett rendeletekkel igyekezett a német haderőt kiszolgálni. Ürítették az országot: gyárat, állatállományt juttattak német kézre, és Budapesten felállították a gettót. Arról, hogy a sopronkőhidai fegyházban az erőszakkal leváltott rezsim minisztereit, németellenes politikusokat, egyházi embereket tartanak fogságban, végeznek ki, csak halomásból tudtunk.

Szökésem, ha nem volt is tervezett, de spontánnak sem mondhattam. Antauer nevű zászló társamnak volt két húga, akik a Mura folyó mentén éltek, s kapcsolatban álltak a szerb partizánokkal. Bátyjukat jöttek látogatni Sarródra, ahol jómódú parasztok házaiban laktunk. Esténként a kocsmában gyülekeztünk, vacsoráztunk. Másik társam, Csáky, nagy mestere volt a különböző társasjátékok, kvizek rendezésének, s amikor a két lány megjelent, felélénkültek az esték: beszélgettünk, táncoltunk, helybeli lányok is csatlakoztak. Étel volt bőven, s német katonát még távolról sem láttunk, nemhogy orosz. Ezek az estéken kezdtük szőni tervünket, hogyan állunk át a szerb partizánokhoz. A lányok ismerték az átjárást a Murán, ők majd mutatják az utat. Éjszakába nyúló tanácskozásainkat lakásainkon folytattuk. Az egyik lány reggelig maradt, de ettől sem lettem okosabb.

Elhatároztam, hogy tanácsot kérek. Családi ügyvédünk, Zalán Benő öccse, tartalékos őrnagy, Kapuváron volt a gazdasági iroda parancsnoka. A Zalán testvérek első világháborús tiszték voltak, magas kitüntetések birtokosai. Ezért s mert a keresztiséget is fölvtették, „kivételezett zsidók”-nak minősültek, ami azt jelentette, hogy nem hívták be őket munkaszolgálatra, nem hurcolták el őket a haláltáborokba; rangjukat megtartva szolgálhattak a m. kir. hadseregben.

Vasárnap Kapuvárra bicikliztem. Szemetelő esőben tapostam a pedált dombra föl, dombról le. Átáztam, mire megérkeztem. Zalán őrnagy szimpátiával hallgatta tépelődő szavaimat, s lehet, hogy közben arra gondolt, milyen jó nekem, hogy csak ez a gondom: az ő egzisztenciáját az uralomra került nyilasok bármely pillanatban megszüntethetik a „kivételezettség” kategória eltörlésével. Intett: maradjak ültön, a Lőiskola nem harcos alakulat. Később majd meglátom. Egyikünk sem tudta, közvetlen parancs-

nokaim sem, hogy a katonapolitikai osztály már egy idő óta figyelt. Csak a háború végén derült ki, miért.

Zászlósi rangban a Légvédelmi Lőiskola Térpontbemérő szakaszának voltam a parancsnoka. A Fertő szélén, több kilométernyi távolságban felállított theodolit műszerekkel mértük a repülő vontatta célzásokra tüzelő ágyúk (félre) találatait. Az alapképzés az angyalföldi Vilmos laktanyában történt, ahol önkéntesi szolgálatomat teljesítettem. A legénység nagyjából helybeli srácokból került ki, voltak közöttük nyomdászok, technikusok, vagányok: gyors észjárású, vigyorgó képű társaság. Nem kellett sokat magyarázni nekik a trigonometriát, vígan húzták a koordináták vonalait a rajzasztalon. Nem bánták, hogy messze a fronttól, az ország nyugati sarkában szolgálták a hazát, de aggódtak családjukért. Egyre gyakrabban dugták be fejüket az irodába eltávozási engedélyért, amit én készségesen aláírtam, bízva a betyárbecsületben, hogy visszajönnének, nem hoznak bajba. Kezdetben be is tartották a játékszabályokat, de november végétől kezdve elmaradoztak, egyenként, vigyázva, hogy az eltűnések ne csoportosan történjenek. Szervezett dezertálás volt, munkásmozgalmi háttérrel. Ők már akkor tudták, hogy figyelik őket: muszáj volt illegálitásba menniük. Távollétüket kezdetben még el lehetett tussolni a közlekedés nehézségeivel. Decemberben azonban már hét emberem hiányzott, s amikor kijött az elvonulási parancs, útra keltem én is: ellenkező irányba.

Ahogy kiléptem a győri állomás kapuján, s megálltam a járda szélén, német teherautó fékezett mellettem. Sofőrje kiszólt: – Wohin? – Budapest! – kiáltottam vissza, s ő intett: – Kommen Sie. – Felkászálódtam a magas ülésre, s a pisztolytáskámban tartott Darling csomagot nyújtottam feléje: – Nesze, ez a tied. – Szőke hajú fiú volt, fején nem volt sapka. Kivett egy szálát, de a pakkot visszaadta: vizz ő anélkül is. Más utasa nem volt. Rágyújtottunk, s elindultunk.

A bécsi országút feketélt a menekülőktől, még az útszéli mezők is, ahova a katonai forgalom lesöpörte őket. Lovasszekéren, taligán, gyerekkocsit tolvá-vonszolva tódult a nép nyugatra. Gyötört arcú sárga csillagos zsidók: öregemberek, asszonyok, gyerekek csoportját nyilas suhancok kísérték, puskát fogva a lemaradókra. Ránéztem a németre, de az nem szólt semmit. Föltette katonasipkáját, s a bombák szaggatta utat figyelte. Ki tudja, mi járatban volt ő is, az üres teherautóval, szemben az áradattal. Budára érve megkérdezte, hol tegyen le. – Ahol a szállodák vannak – válaszoltam –, a hídtól balra. – Nem akartam az orrára kötni, hogy a Dunapalotának nevezett Ritz Hotelbe igyekszem. Camilla néném, mióta megözvegyült, télidőben ott lakott, ismertem a főportást.

– Van szoba – mondta, a rutinos *hôtelier* szenvtelen ábrázatával álcázva csodálkozását, miközben egy távozó német tisztól átvette a kulcsot. – A legtöbbje már elment – bólintott utána –, de vacsorázni még idejárnak. – Jó helyre jöttem, gondoltam, ide nem jön járőr, megúszom a felkoncolást.

Megtisztálkodtam, s lementem az utcára, amit akkor Mária Valéria utcának hívtak. Surranó alakok lopakodtak a járdán, nem néztek se jobbra, se balra. A Hungária sörözőjéből étel- s emberszag áradt, de nem tértem be, csak mentem tovább, szinte álomban. Autó, villamos nem járt: az alattomos csendet távoli ágyúzás moraja tördelte. De a Váci és a Kossuth Lajos utcákat torlaszoló romos halmazok figyelmeztettek, hogy ritka pillanat ez, a bombázások napirendjén.

A Rákóczi út sarkán (még) álló bérház harmadik emeletén becsengettem Stefánia lakásán, de nem jött senki az ajtóhoz. Lehet, hogy ők is vidékre költöztek, gondoltam. Csalódottan és éhesen ballagtam le a lépcsőn. A Holub nyitva volt, ott vacsoráztam.

Visszatérve a Ritzhez, bizonytalan léptű nőt pillantottam meg a holdfényben. A föléje magasodó épületek, a tér a szoborral s a híd képe De Chirico sejtelmes festményeit idézték, s én szinte megigézve közeledtem az imbolygó árnyhoz. Sovány lány volt, hajadonfőtt, s kabát sem volt rajta. Talán kurva, akit kilöktek valahonnan, gondoltam. Riadtan nézett rám. Hívtam, jöjjön a szállodába, ott melegebb van. Szótlanul követett. Leültettem a pamlagra, ahonnan annak idején Camilla néném szemlélte a világ forgását a feketéje mellől. Az éjjeli portás kijött a pult mögül, s rosszálló pillantást vetett rám. Egy kézmozdulattal leintettem, s pohár vizet kértem tőle. Ha az előkelő szálló hírnevét féltette, nem kellett aggódnia. A máskor fényes hall kihalt volt, a németek még vacsoráztak. Megittuk a vizet, s a nő ettől kissé magához tért. Azt hajtogatta, hogy nem mehet vissza a lakására. – Aludjon itt – ajánlottam, de erre meg csak a fejét rázta. – Hová akart menni? – kérdeztem. A barátnőjéhez, válaszolt bizonytalanul, a közelbe. – Elkísérem – ajánlkoztam, de ő csak hallgatott. Lehet, hogy a barátnőt csak hazudta? Nem faggattam tovább.

Kis gondolkozás után a leány felállt, megigazította a ruháját, s felém fordult: – Menjünk – mondta, s indult a kijárat felé. Az izgága portás elégedetten figyelte távozásukat.

A Vigadó utcának vettük az irányt. A lakás a gangról nyílt. Nem mentem vele odáig, a fordulóból figyeltem, beengedik-e. Zár nyitását, férfi hangját hallottam. A lány felém pillantott, s eltűnt az ajtóban.

Egyedül mentem fel a szobámba és feküdtem le. Testsúlyomat egyenletesen elosztva hevertem a puha ágyon, lebegve álom és ébrenlét között. Éjféltajt lövöldözésre ébredtem. Csak nem az oroszok?, morfondíroztam, s újból a falnak fordultam. Reggel említettem a főportásnak, hogy puskalövéseket hallottam éjszaka. Rám nézett, s beidegzett udvariasságáról megfélemlítve, felindultan válaszolt: – Zsidókat lönek a Dunába, kérem. – Elöntött az iszony, nem tudtam, mit szóljak. De felbúgtak a szirénák, le kellett mennünk az óvóhelyre. Bújtam itt már a nyáron is, amikor bomba vitte el a lakásunk fedelét. Csak most nem az angol repülőek szőnyegbombázásától védett, hanem a katógó, fűrge Ratak „fröccsentés”-eitől. Hogy fogok kijutni az Andrássy útra?, aggódtam. Lakásunk pincéjéből civil ruhát, egyéb holmit akartam elhozni. Az volt a tervem, hogy barátom, Ba. J. budai lakásán húzom meg magam, míg...? – Nem volt terminus.

Alighogy lefűjták a riadót, s kiléptem az utcára, máris jött a következő hullám. Kapuról kapura ugrálva, a köröző gépek halkuló, erősödő zúgását követve rohantam célom felé. Eszterháza idilli nyugalalmából az ostrom poklába csöppentem: bombák süvítettek, tetők omlottak, aki az utcára lépett, az életével játszott. Lehet, hogy a bolyongó nő csillagos házból vagy az onnan elhurcoltak menetéből menekült, és a portás talán csak arra akart figyelmeztetni, hogy még a Ritz sem mentes a razziáktól?

Ráment a nap, míg megjártam utamat, és csomagommal visszatértem a szállodába. Emlékezve az előző esti szagokra, a Hungária pinceétermének vettem utamat. Zsúfolásig tele volt. Tömték magukba az ételt az emberek, üvöltözve beszélgettek. Mintha a front nem is a szomszédban, hanem még a Kárpátoknál lett volna. A nagy zajban nevémen szólítottak. Odafordultam, s B. J.-t pillantottam meg, évfolyamtársamat, barátomat. Tüzértársával s két nővel ette a paprikás csirkét. Intett, hogy üljek hozzájuk. Az egyik hölgyet azonnal felismertem: D. Sári volt, a színésznő, aki úgy ragyogott közöttük, mint a pipacs. Mellette barátnője, apró termetű, vékonyabb nő, kit szintén Sárinak hívtak. A tüzér, Halász Géza, a Petőfi téren felállított gépágyús osztagnak volt a

parancsnoka. Színész volt ő is, jó megjelenésű férfi, nők bálványa. Az első falat után elmondtam éjszakai élményemet, bizonykodva, hogy nem álmodtam. Döbbenet hallgattak.

– Gyere hozzám – szólalt meg Jancsi –, elférünk. A lányok is bólogattak. Lakása a Petőfi tér és Régiposta utca sarkán lévő modern bérházban volt. Másnap beköltöztem, budai tervemről lemondtam.

D. Sári barátja tüzértársunk volt, lelépni készült ő is. Addig is jobbnak látta, hogy mennyire ne maradjon a lakásában, ahol a nyilasok zaklatták nem titkolt baloldali érzelmei miatt. Így került Sári és barátnője Jancsihoz, akinek most már nem csak két Sárija volt, de két csicskája is: Kisfröccs és Nagyfröccs, igazi nevükön Pityó és Janó. A csicskások felváltva jelentkeztek szolgálatra „főnök”-üknél, kiről ha tudták is, hogy vaj van a fején, de kitarítottak mellette. Jancsi megtagadta a nyilasok parancsát, ezért börtönbe zárták, ahonnan SS-katona vitte a Déli pályaudvarra. J. tudta, hogy onnan indulnak a vonatok Németországba. Köpenye belső zsebében kézigránátot rejtgetett, amit a börtönőrök nem találtak meg, mert kendőt gyúrt föléje. Amikor a kettős villamosmegállóhoz értek, a két villamos között átugrott a másik oldalra, elhajította a gránátot, és eliszkolt. A hidakat németek őrizték, arra nem mehetett bepiszkolt, megtépzott egyenruhájában. Magányos csónakos vitte át Pestre. Révpénzt nem fogadott el érte.

Alakulatához ezután nem mehetett vissza Jancsi: „eltűnt” annak tudatában, hogy tisztársai nem adják ki, ha keresik.

Gyenge cérnaszálon lógott az én létezésem is. A magam kiírta szabadságos levélnél erősebb papírra volt szükségem. A másik Sári újságíró volt, sok embert ismert. Este elvitt Gogolák Lajos Népszínház utcai lakására, ahol már nagy társaság gyűlt össze, csak épp a házigazda hiányzott. A nyilasok elől bujkált ő is.

A társaság legtöbb tagját ismertem. Találgatták, hol a front, mikor esik el Budapest. Volt, aki orosz katonai derékszíjjal díszelgett, mások a BBC híreit boncolgatták, s az alakuló debreceni kormányról beszéltek. R. János, arisztokratikus megjelenésű fiatal ember élethűen utánozta Károlyi Mihály raccsoló beszédmodorát, majd Churchillét, s mellékesen száz Ady-verset is tudott betéve. Kérésre recitált azokból is:

*„A Duna-táj bús villámhárító,
Fél-emberek, fél-nemzetecskék
Számára készült szégyen-kaloda.
Ahol a szárnyakat lenyesték
S ahol halottasak az esték.”*

A hitleri tirádáktól fáradt fülünknek jólesett az enyhén dekadens hanglejtés. Senki nem gondolt arra, hogy milyen lesz majd egy másik diktátor árnyékában élni. Mi nem az oroszoktól féltünk, hanem a magyaroktól, azoktól, akik nyilaskeresztes karszalagot viselnek.

Karinthy Cini zászlósi egyenruhában brillírozott, s amikor elmondtam neki, mi a gondom, két barátjára mutatott, ők majd eligazítanak, segítették őt is. Nem kellett bemutatkoznom: kollégáim voltak a jezsuita gimnáziumban, mielőtt a katonai pályára léptek volna. Elmondták, hogy a rend székházában rejtgetik a zsidó származású orvost, aki a szimulált betegségek szakértője: hozzá forduljak.

A doktor cellájában fogadott, s azt tanácsolta, hogy néhány napig ne egyek mást, csak nyers húst. Amikor ennek eredménye mutatkozik, jelentkezzem vizsgálatra a budai Helyőrségi Kórházban. A két angyal ott tevékenykedik, egyetértésben az orvosokkal. Mielőtt odamennék, nyeljek le egy bizmutkása porából gyúrt galacsint.

Kapóra jött, hogy összefutottam Kis Károllyal, a Vörösmarty téri Flóris bisztró tulajdonosával, ő is tűzér volt. Szó nélkül leakasztott egy nyers sonkát. Szorgalmasan fogyasztottam, majd lenyeltem a galacsint, s mentem a kórházba. A röntgenképen a galacsin fekélyt mutatott: megkaptam a felmentést.

Siettem vissza a Petőfi térre. A tűzszünetekben kapkodva tódult a nép Budára a kilyuggatott hídon. Kísérteties volt a csend, amit csak a csoszogás, kézikocsik nyekergése, sürgető szitkok hangja tört meg. A forgalom egyirányú volt, Pestre kevesen igyekeztünk. Másnap zárult a gyűrű, sorsunk meg volt pecsételve.

Hazaérve nagy dán kutya fogadott az ajtóban. – Tigris – mutatta be a gyönyörű állatot Jancsi. – Egy kapualjban akadtam rá, bomba elől ugrottam oda. Amikor már nem hallok a sivítését, akkor kell ugrani, de gyorsan – tette hozzá.

Én már ismertem Jancsi adottságát, amivel állatok, de különösen kutyák és lovak bizalmát megnyerte. Megsimogatta őket, követték. Benne is volt valami az állatok ösztönös megérzéseiből, szimatjából, aminek jó hasznát vettük, amikor a Hargitán turistáskodtunk. Nem volt térképünk, de ő mindig tudta, merre kell tartani: terepkutyának becéztük. Mint Tigris, bíztam benne én is.

Megint csak Kis Karcsi jött a segítségünkre. Éttermét bezárta, raktárát elosztogatta. Jutott belőle nekünk is. A húsokat a ház tetőteraszán tároltuk, ott etettük Tigrist.

Már csak a karácsonyi bevásárlás volt hátra. A Gogolák-féle társaság egyik tagja orosz géppisztollyal ajándékozott meg, tőltény nem volt hozzá. Vállamra akasztva vonultam vele a Váci utcára karácsony estéjén.

Néhány üzlet még nyitva tartott. Legtöbbjünkben már csak maradék, haszontalan dolgokat árultak. Így akadtam rá a művirág pipacsokra és a keljfeljancsi bábura. A pipacsokat Sárinak, a bábút Jancsinak szántam talpraesett természete miatt. Az egyik boltban még szaloncukrot is találtam. Sietősen és mohón vásároltak a pestiek. A karácsonyfát a csicskások hozták valahonnan, s mi az úgy-ahogy feldíszített fa tövében elénekeltek a *Mennyből az angyalt*, s koccintottunk. Mire? Már nem is emlékszem, talán a jövőre, melyről nem tudtuk, mit hoz, inkább csak annyit, mit viszünk bele.

Ahogy sűrűsödtek a légítámadások, költöztek a lakók az óvóhelyre. Mi kitarítottunk a lakásban: a pincében inkább szem előtt lettünk volna. A vékonyabb Sári elment, de helyette kaptunk más vendéget: Halász Géza barátnőjét, Szőnyi Lenke színésznőt, akit származása miatt bűjtattott Géza a Galamb utcában, de ott sem maradhatott. A lakók valahogy nem kedvelték: – Gőgös, nem barátkozik – mondták róla. Fél, gondoltam én, azért ilyen. Barátját, a kormányzó fiát, a szomszéd házból rabolták el a németek a meghíúsított kiugrási kísérlet idején, októberben. Váratlan hangulatváltozásai miatt „Szőnyű Lenké”-nek csúfolta Jancsi, tréfásan. De jól megértették egymást Sárival, s mi testőrködve sütkéreztünk egyéniségük sugaraiban, mit sem törődve a jobbra-balra csapkodó bombákkal s a ronda nyilasokkal.

A Galamb utcában még üzemelt az éjszakai lokál, beültünk Sárival. Néhány bárnő lézengett a pultnál, gyanús alakok a páholyokban. A zongorista kedvetlenül birizgálta a billentyűket. Éjfél tájt karszalagos járőr jött be. Hárman voltak, asztalonként iga-

zoltatták a vendégeket. Szabadságlevelemet hosszasan tanulmányozta az egyik, míg a másik kettő Sárin jártatta a szemét. Sári megelégedte a cécót, és csínytevő mozdulattal kihúzta a nyilas kezéből a papírt, visszaadta nekem. A haramiák odébbálltak.

A csicskások is angyalföldi fiúk voltak. Családjukhoz már nem mehettek vissza. Éjszaka kilopakodtak, s hajnalban a romok alól szájrézott holmival tértek vissza. Láttam aranyláncot is a kezükben. Pityó motorkerékpárt kerített, s amikor lebombázták a Dohánygyárat, kartonokkal megrakodva tért vissza. Máskor szappant „talált”. Jó valutának bizonyult az is, de víz már csak a pincében volt, míg el nem apadt ott is.

Éppen azon tanakodtunk Jancsival, hogyan tiltsuk meg fosztogatásnak is nevezhető kalandozásaikat, amikor bomba csapott a házba, betörte a nagy ablakot, leszakadt a lépcső. Lenke elment, s mi az előszobába költöztünk, melynek ajtaja védelmet nyújtott a süvítő szél ellen. Jancsi valahogy bedeszkázta az ablakot. A belső táblákat már előzőleg leszedte, és a szekrények mögé dugta, hogy épségben maradjanak. A két fiú szerzett kis vaskályhát, s mi már nem gondoltunk arra, hogy fegyelmezzük őket.

Kettesben maradtam Sárival az előszobában. Jancsi valami kuckót csinált magának a fürdőszoba mellett, oda vette be magát. Sári ágyon aludt, én matracon a földön. Reggel lehajol: – Akarsz egy kis csirkemellet? – kérdezte. Én álmosan vissza: – Inkább a combját kedvelem – ő meg: – Kaphatsz abból is – s ezen olyan jót neveltünk, hogy Tigris is odajött közénk, s hol egyikünk, hol másikunk arcát nyalogatta.

A pincébe költözést végül mi sem kerülhettük el. Sárihoz küldönc jött, sejtettük, honnan – vele ment. Tigris nem akarta befogadni a házparancsnok, hogyan is gondoljuk, amikor a lakók már csak szárazbabon élnek, már akinek van. Megnyugtattuk, hogy Tigris vegetáriánus: elhallgattuk a tetőteraszt.

Az ostrom utolsó napjait éltük. Nappali fényt árasztva égtek a szállók a Duna-parton, robbanások rengették a házat. Ilyenkor Tigris felemelte a fejét, rám nézett kérdőleg és picit vádlólag, mintha csak azt akarná mondani: mire jó ez? minek csináljátok? Tekintete az enyémbe kapcsolódott, szinte hipnotikusan, és én elmerültem benne, az ő állati világába léptem, menekülve nyomorúságos emberi léteimtől. Átkaroltam, s ő szorosan simult hozzám a fekhelyen. A külső dőrejek zaja távoli visszhangként ért csak el hozzánk.

Január 18-án hatalmas robbanásra ébredtünk, utána csend lett. Feltornáztuk magunkat a tetőre, onnan láttuk az Erzsébet híd roncsát. Bemásztunk a lakásba, átöltöztünk. Egyenruhámat összegombolyítva a lichthóba dobtam. Aztán másik dörgés: ez meg a Lánchíd lehetett. Elhatároztuk, hogy kimerészkedünk az utcára. Négyen voltunk: Jancsi, Pityó, Kálmán és én. Kálmánról csak annyit tudtunk, hogy erdélyi menekült. Negyven-ötven év körüli hallgatag férfi volt, barátja lakását őrizte.

A Mária Valéria utca dunai oldalának üszkös romhalmazával szemben még állt néhány ház, ha más nem, a váza. Pityó vezetett – volt gyakorlata. Szimatja most sem hagyta cserben, rögtön rátalált a „spájjz”-ra, a sarokház földszintjén. Valamelyik hotel vagy bank titkos éléskamrája lehetett. Babfőzelék-diétára szorult gyomrunk nedveitől hajtva furakodtunk a terembe, ahol polcokon, asztalokon, kiterítve, kampókra akasztva szalonnák, füstölt húсок, zsírtömbök hihetetlen látványa fogadott. Hogyan maradhatott meg mindez? Evvel most nem törődtünk, csak avval, hogyan vigyük. S ahogy ott botladoztunk a húсок között, láttam meg a vattás zubbonyba öltözött, mongol képű katonákat. Dobtáras géppisztolyaikat maguk elé tartva ugráltak a ledőlt falak között. Kálmán a kezét nyújtotta feléjük, s oroszul gagyogott valamit, de azok csak rohantak tovább, mintha ott sem lettünk volna.

Siettünk vissza a hírrel és az élelemmel. Hát ez volt a pillanat, melyre oly sokszor gondoltam, de sohasem tudtam elképzelni? Hívtuk Tigris, nem találtuk. Kiszökött utánunk? Kiengedték szándékosan? Nem lehetett tudni. Lerakodtunk, s újból kimentünk, hogy megkeressük a kutyát. Addigra már ellepték a Belvárost a mongolok és más fizimiskájú katonák: szöke szlávok, kajla bajszú kirgizek, kozákok, egyenruhás nők. Néhány apró termetű ló vonta szekérféleséget is láttunk, megrakva színes limlommal, kalapokkal, edényekkel. Nagyot szippantottunk az éles januári levegőből, s jártattuk szemünket az ázsiai hordán, köztük van-e Tigris. Hogy eltűnt, arra nem volt vigasz az sem, amikor valaki azt mondta, hogy az alsó rakparton látta: a sirályokat kergette. Jancsi szerint az oroszok csalogatták magukhoz, mert szeretik a kutyákat.

Nem tartott sokáig, míg tapasztalhattuk, hogy nemcsak a kutyákat kedvelik, hanem az órákat, gramofonokat s minden olyan tárgyat, melyben valamilyen mechanizmust sejtettek, még akkor is, ha nem volt benne.

Jancsi első gondolata az volt, hogy hazamegy apja birtokára, Tetétlenre, az Alföldre. Kálmán avval kecsegtette, hogy orosz teherautót szerez, az viszi majd, borsos áron persze. Jancsi megegyezett vele, várta a transzportot. Több réteg ruhát öltött, zsebeit megtömte. Az adott időpontban dörömböltek a pince vasajtáján. Jancsival az élen oda-futottunk. Vagy fél tucat katona zúdult be rajta. Karóráinkat lecsatolták, pénztárcáinkat kiürítették. Mikor mutattam az oroszoknak, hogy üres a buksza, néhány bankót visszazaadt.

A háborús években az emberek napóleonekat, svájci órákat vásároltak, a pénz elértéktelenedésére számítva. Az órákat karjukra fűzték (az oroszok ezt hamar leutánozták), az aranypénzt a ruhájuk bélésébe varrták. A nőket azonban már nehezebb volt elrejtteni.

A kegyelmes asszony selyempaplanos ágya az óvóhely közepén állt. A lakók részvétellel vették körül, mert férjét, a nála jóval idősebb minisztert a Gestapo emberei elhurcolták. Később tudtuk meg, hogy Auschwitzba. Megtetszett az italos oroszoknak a nagy ágy, belefeküdt, magával erőszakolva az asszonyt. A gyermekeket a pince távolabbi zugába vitték, hogy ne lássák a barbár aktust. Mi a tetőteraszon húztuk meg magunkat, ahova orosz nem merészkedett a leszakadt lépcső miatt. Onnan lestük, mikor távozik a részeg banda. Nem volt senki, aki a kegyelmes asszonyt megvédte volna.

Jancsit az utcán kapta el az orosz. Nem tudhatta, munkára viszi-e vagy hadifoglynak Szibériába. Akkor már magyar rendőrök is vigyázták a rendet szedett-vedett egyenruháikban. Kiáltozott Jancsi, s a rendőr odament megnézni, mi a baj. Az orosz lefogta őt is. Miközben vitakoztak, Jancsi megugrott. – Fut a foglyod – mondta a rendőr az oroszoknak. Mire az a puskájához kapott, a rendőr is meglépett.

Még az ostrom alatt támadt disputánk T.-vel, Goll Bea színész nő barátjával. A pince legjobb helyét foglalták el, a kegyelmes asszony közelében. Mi a bejáratnál szorongtunk Tigrissel. Goll Bea valami húsféleséget majszolt. Tigris odament hozzá, gyengéden kivette a kezéből, lenyelte. Azóta pikkelt ránk T., s valószínű, hogy Tigris eltűnésében ő volt a ludas. Az ostrom után rendőrdetektív lett. Jancsit lopással vádolta, lefaszta. A megbélyegző szóhasználat ekkor jött divatba, a moszkoviták honosították meg, egy kaptafára húzva vele az ország lakosságának felét. Szerintem T. zsarolni akart. Ő híresztelte azt is, hogy Sári Vorosilov marsall asztalán táncol.

A lakásba nem mehettünk vissza a beomlott lépcsőház miatt. Jancsi beállt a Vörös Hadseregbe. – Ott biztonságban lesz – mondta neki az apja. Néhány nap múltán már

a Semmeringen járt a „Bosszút Budapestért” csapattal. Orosz katonaszökevényeket kergettek az erdőkből. Amikor a németek letették a fegyvert, hazajött, leszerelt. A birtokból háromszáz holdat hagytak meg neki, mert ellenállt a nyilasoknak. A legtöbb, amit egy paraszt kapott, tizenhét-tizenkilenc hold föld volt. Borsót, babot termelt, disznót hizlalt, amíg hagyták.

Kálmán lakása a második emeleten hozzáférhető volt. Felajánlotta, hogy lakjam nála, míg önálló szállást nem találok. Egy szobát beablakozott, vaskályhával fűtötte. Ötenhátan aludtunk benne. Fiatal nő osztotta meg a fekhelyét velem. Nem volt hajlandó a gettóba menni, ezért bújt: hetekig nem látott napvilágot. Lefekvéskor udvariasan figyelmeztetett: nem szavatolhatja, hogy nem fertőzött, mivel őt is megerőszkolták. Elcsigázott testünk békésen fért meg egymással a heverőn, mennyország volt a pince után. Reggel a vaskályhán melegített vizet a lány, derékra vetkőzött, úgy mosdott, s belém erőt öntött hegyes kis mellének a látványa, mintha csak rügyező fácskát csodálnék. Boldogan mostam meg a hátát.

Kálmán akkor már a „Magyar Felszabadító Bizottság” pecsétjével jelölt vörös karszalagot viselt. Szerez nekem is ilyen, mondta, papírt is hozzá, de pénzbe kerül. Aranyba foglalt mandzsettagombjaimat ajánlottam fel neki, születésnap ajándék volt vagy ilyesféle. A gombokat domború kristályüveg alatt színes tollú fácskadarak miniatűrjei díszítették. – Jó lesz – mondta Kálmán, és zsebre vágta. Másnap már a karszalagot viselve léptem az utcára. Hogy védett-e? Vagy csak szerencsém volt? Nem tudom. Akkor már sokan hordtak karszalagot, foglalkozásuk szerint. Az oroszok rá sem hederítettek, szedték a férfiakat az utcán, hogy hadifogoly-állományuk létszámát feltöltsék. A pecsétes igazolványokat eltépték, eldobták. Ba. J. barátomat az Apponyi téren kapták el, azután, hogy engem meglátogatott. Két év múlva tért vissza a hadifogolytáborból, holott soha nem volt katona.

Kimerészkedtem az Andrássy útra, hogy elhozzam lakásunk pincéjéből a szenet, ha még ott van. Az Operaház környékén összefutottam Endre Bélával, nálam idősebb muzsikuskollégámmal, a Fővárosi Gázművek, majd a Vasas kórusának karnagyával. Volt tanárát, Kodály Zoltánt ment látogatni az Operaház óvóhelyén. Elmondtam neki, mi járatban vagyok, s hogy valamiféle targoncára lesz szükségem. – Majd szerzek egyet – mondta Béla –, de előbb látogassuk meg az Öreget, hátha szüksége van valamire.

A mély (boltozatos?) pincetérásban színes kupacokban gubbasztottak az Opera művészei, színpadi munkásai, kóristák és családjaik. Középen fénylett a Tanár úr ezüstös profétafeje, s mi megilletődve tartottunk feléje. Alacsony, talán a kelléktárból szerzett pamlagon ült felesége, Emma asszony társaságában. Szomszédságukban Palló Imre és családja tanyázott. Az ölében tartott kottapapírra jegyeztetett ceruzájával. Nem vesztegette idejét a pincében sem: misét komponált, s a szólamokat azon nyomban próbálhatta az ország legjobb énekeseivel.

Bélának láthatóan örült, s fejbiccentéssel üdvözölt engem is, hűtlen tanítványát. Utoljára 1944 nyarán láttam, azután, hogy a bombázók az Andrássy utat végigpásztálták. Három igen régi könyvét bízta rám megőrzésre. Elpusztult lakásunk bútoraival menekítettem ezeket Kopaszhegyre, ahol meg is maradtak. Amikor Kodályék visszaköltöztek köröndi lakásukba, Béla gázgyári énekes barátja kötötte be a gázt a konyhájukba. Fizetséget nem fogadott el érte. Hálából az örömért, amit a Kodály-kórusok éneklése szerzett neki.

E rövid látogatásra emlékeztem, amikor évek múltán olvastam, hogy a Budapesten tartott nemzetközi konferencián mondott megnyitó beszédét így kezdte a Tanár úr: – Köszöntöm önöket egy olyan országban, mely négyszáz éve romok között él: valóságos és szellemi romok között.* A valóságos romok most ott voltak körülöttünk.

Béla átellenben, az Andrássy út mögötti utcában lakott. Vagy fél tucat barátja tanyázott nála, vidám társaság. A házmestertől kölcsönöztünk kézikocsit, indultunk kifelé.

Az Oktogonon tömeg verődött össze. Két embert rugdaltak, vonszoltak a lámpaoszlop felé. Volt, aki borzadva fordított hátat a jelenetnek, mások meg zúgva törtek előre, nők is, tüzelt a szemük. Mohón lesték, hogyan szaggatja szét a két férfit a csődület. – Keretlegényeket akasztanak – jegyezte meg a kalapos ember a hátam mögött.

Neki kellett dőlnöm valaminek, mert szédültem. A szenet megtaláltuk, húztuk, toltuk visszafelé. Béla éjjeli menedékhelyén aludtam. Sok kotta meg könyv volt a polcon, leemeltem egyet: Amerika történetéről szolt. Találomra kinyitva, az olajbárók, vasút-mágnások vállalkozásairól, életéről szóló fejezetet kezdtem olvasni, s rögtön elhatároztam, hogy kapitalista leszek én is.

A szén egy részét Bélánál hagytam, zömével a Vadász utcába mentem, Zalán Benő házába. Ő volt az ügyvéd a már említett Zalán testvérek közül. Legénylakása egyben irodája is volt. Háztartását a nyers modorú, de aranyszívű Boriska vezette. Az iroda melletti szobában volt a titkárnő munkahelye, itt kaptam szállást. Boriska megágyazott, dideregve lefeküdtem, s három napig fel sem keltem. Egyszerre tört rám az éhezés, a hideg, a rettegés okozta nyavalyák összessége. Boriska etetett, borogatott. Babot tömött belém, ízesítve, amivel lehetett. Hogyan került ennyi bab Budapestre? Mindenki azt evett.

Amikor felkeltem, hátizsákok kerítettem, azzal mentem élelmet keresni. Kapualjakban, hevenyészett pultok mögül árulták a lisztet, sót, lencsét, borsót, hájat, túró, s volt, ahol már kenyeret, készételt is: buktát, főzeléket. Füstölt hússal, krumplival tértem vissza. Boriskának volt mit főznie, s Benő bátyám örült: nemhiába vett magához. Koránál és alkatánál fogva képtelen volt bármiféle életfenntartó tevékenységre. Amikor ismerős házaspár jött látogatóba hozzá, megkértek, hogy vásároljak nekik szalonnát. Megvettem, de sokallották az árát. Olcsóbban látták kiteve az utcán, s gyanakodtak, hogy nyereszkedni akarok. Nyilván akkor kellett volna megvenniük, amikor megláták. A bombakráterekből előbújt feketézők, láncolók felverték az árakat, hígult a pénz. Az orosz katonák is sefteltek a zabrált holmival, míg rendelettel be nem tiltották az orgazdaságnak ezt a válfaját, s a kirakatokból le kellett szedni az orosz nyelvű vételi ajánlatokat. Nemcsak a pénz hígult, hanem minden, ami folyadék volt, mint például a valutaértékű glicerin, alkohol. Hihetetlen leleményességgel pancsoltak a feketézők. Mondták, hogy a piaci asszonyok téglaporról keverték az örölt paprikát. Mikor visszamentem Kivadárra, demizson (vizezett) pálinkáért vásároltam lovat egy orosz katonától. Megtettem az első lépést a kapitalizmus felé.

Az utcán futottam össze egy volt katonámmal. Nyomdász volt civilben. Megígérte, hogy meglátogat társaival. Boriska legnagyobb megrökönyödésére néhány nap múlva be is állítottak öten. Mikor már túl voltunk a nem is oly régi sarródi–eszterházi emlékek felelevenítésén, ajánlották, hogy tanúskodnak „demokratikus” magatartásom mellett,

* A zenei nevelők nemzetközi társaságának budapesti konferenciáján, 1964-ben.

ha arra kerül a sor. Igazolóbizottságok vizsgálták azokat, akik állásra pályáztak, lakást, földet igényeltek, úgyszólván mindenkit. Benő bátyám, mint jó ügyvéd, iratot fogalmazott, s láttamozta látogatóim aláírását. Kettő közülük a kommunista, három a szociáldemokrata párt tagja volt. Nem csoda, hogy a katonapolitikai osztály figyelte szakaszomat.

A korgó gyomor morgására fülelve a pártok népkonyhákkal csábították a szavazókat. Élén járt ebben a kommunista párt. Semmelweis utcai párthelyiségében a koszthoz szórakozást is nyújtottak. Délutáni előadásokon Major Tamás, Gobbi Hilda s más neves színészek léptek fel, forradalmi, hazafias versekkel buzdították a kosztosokat. Nyilván jó ebédet kaptak ők is. Az énekes számokat és az *Internacionálét* tanárom és barátom, Gát József kísérte zongorán. Összetalálkozva a bableves mellett, kölcsönösen örültünk egymás életben maradásának.

Gátot kétszer hívták be munkaszolgálatra, mindkétszer leszerelt. Mondhatnám: megmenekült. Mert a halál torkába hajtott munkaszolgálatosok legtöbbje az embertelen bánásmód, hiányos ruházat, elégtelen táplálkozás következtében legyengült, elpusztult. A kényszermunka hasonló módját alkalmazta később a kommunista hatalom is azzal a különbséggel, hogy az áldozatokat más társadalmi rétegekből szedték.

Első alkalommal Bethlen Pál felsőházi tag hozta ki Jóskát a Duna melléki táborból. Mikor lánya, a csodaszép Mária, ifjúkori játszópajtásunk, megtudta tőlem, mi történt, megkérte apját, tegyen valamit. Együtt autóztak ki a táborba, ahol a tartalékos tiszt parancsnok, mint kiderült, alantasa volt egykor Pali bácsinak. Gát másnap hazakerült budakeszi lakására, folytatta a zongoratanítást. Beteges tüdeje miatt lakott ott feleségével. Másodszorra 1944 nyarán az óbudai téglagyárba hívták be, majd a feleségét is elvitték.

A német nyomásra kinevezett Sztójay-kormány belügyminisztere Jaross Andor volt. Titkára: névrokonom. A minisztérium kapuját őrző katona azt hitte, viccelődöm, amikor bemondtam a nevemet. A zsúfolt előszobában álldogáló kérelmezők között Tamási Áron holdvilágképe tündökölt. Mulatozó kedvű erdélyi barátom révén ismertem, vacsoráztam vele néhányszor. Kezet ráztunk, de egyikünk sem említette, miért van ott. Sejtettem, hogy akkori felesége vagy szerelme miatt. Szégyenkeztem, hogy nagy mesemondónk arra kényszerül, hogy kedvese érdekében (életéért?) előszobázzon.

Hamar bekerültem: lehet, hogy azért, mert előzőleg bejelentettem magam, mint orvosoknál szokás, vagy csak a rokonság miatt. Azonnal a tárgyra tértem: Gát a téglagyárban, felesége gyűjtőtáborban, tud-e segíteni? S. B., összekulcsolva kezét az álla alatt, az ajtóra nézett, mely mögött a kérelmezők serege várakozott. Így felelt: – Az egyiken igen, kettőn nem. – Én ezt hirtelenében úgy értelmeztem: Vagy az egyik, vagy a másik: válasz! S rávágtam: – Gát József. – Jó – mondta B. –, megpróbálom.

Ahogy kiléptem az ajtón, belém nyilallt, hogy az asszony halála a lelkemen szárad, örökké. B. tudhatta, amit mi csak sejtettünk, hogy az elhurcolt zsidókat a német haláltáborok gázkamráiba viszik. S hogy a vagonírozást a németek végzik, s ebbe neki alig lehetett beleszólása. Az asszony nem jött vissza, de Jóska újból kiszabadult. Az ÁVO énekkarát vezette, századosi egyenruhát öltött, majd zeneakadémiai tanár lett, megnősült másodszorra. Jaross Andort kivégezték.

Előfordult, hogy én helyettesítettem Jóskát a zongoránál. Kotta nem volt, s így magam harmonizáltam a nemzetközi munkásinduló dallamát, változatosan, hogy ne legyen unalmas. Utána elénekelték a *Himnusz*t is a párttagok az egyensúly kedvéért. Jól akarták érezni magukat. Alig keltett feltűnést, amikor a zenés műsor közepén két ci-

vil ruhás ember lépett be az ajtón, s a hátsó sorokból kiszólitottak egy férfit. Magukkal vitték. Lehetett találgatni, miért. Mondták, hogy sok nyilas lépett be a Pártba, lett ávos. Amikor ezt a Pártvezér tudomására hozták, így válaszolt. – Na és? Ők is proletárok.

Budapest újjáépítését hirdették a plakátok mindenütt. De előbb a romokat kellett eltakarítani. Házak szerint jelölték ki közmunkára az embereket. Első alkalommal a Margit híd budai hídfőjénél cepekedtem, majd a Vilmos laktanyában, ahol annak idején katonáskodtam. Most az oroszok tanyáztak benne, s nekünk lisztet, cukrot kellett zsákolni. Szerencsémre rám az utóbbit bízták, s hamarosan ki is lyukadt az egyik zsák. Ettől kezdve minden fordulónál marokra való cukrot tömtem a számba, s a munka végétével zsebeimet raktam tele. Az orosz látta, mit csinálok, de nem szólt semmit.

Telefon, posta, közlekedési járművek hiányában véletlen találkozások, találomra sikerült látogatások hoztak össze barátokat, munkatársakat, családtagokat: megindult az élet. Így akadtam össze Prasser Bandival, volt sofőrünk fiával, kamaszkori barátommal, a Belvárosban. Elhagyott teherautót hozott rendbe, azzal keltette életre apja fuvarozási vállalatát. Pestre ételment szállított, vissza meg mindazt, ami a vidékieknek kellett. Kalandos és olykor veszélyes vállalkozás volt ez akkor: orosz martalócok garázdálkodtak az utakon. Bandi vitt le Kaposvárra, ahonnan vasúton utaztam Kivadára, Somogy megyébe.

Eszter néném nem hagyta el otthonát, s háza a szomszédos Kispusztán épségben maradt, ő maga is a legjobb egészségben. Hozzá mentem, mert a mi házunkból csak a falak maradtak s a lyukas háztető. Kivadár területe a frontvonalra esett, s amit a németek vagy az oroszok nem vittek el, azon a környék lakossága segített. Utoljára bolgár katonák kvártélyoztak a feltépett parkettás, üres szobákban, lovaikkal. Néhány napi kényeztetés után az elhagyott intézőlakásban rendeztem be szobát magamnak Kivadáron. Elsőnek tértem vissza a családból.

A dülők mentén már cövekek jelölték az új gazdák földjeit, megtörtént a földosztás. Learattak, de a kepék még ott sorakoztak a tarlókon. Kié lesz a termés? Erről folyt a vita. A gazdatiszt, Hantosi, tárgyalt a földigénylő bizottság embereivel. Bízta benne, és simán ment az „osztás”. Sváb családból származó ember volt, sohasem dőlt be a nácioknak. Amikor megérkeztem, a traktort javította, amivel majd azok az új gazdák is szánthatnak, amikor megérkeznek, se lovuk, se tehenük nem volt. Nekiálltam, hogy a megmaradt földeken gazdálkodjam addig is, míg két, mezőgazdasági iskolát végzett testvérem közül valamelyik fel nem vált. Legidősebb bátyám és sógorom hadifogságba esett, nem tudtuk, hol vannak. Sok férfi hiányzott a pusztáról is. Jöttek hozzám az asszonyok, hogy írjak levelet, hol a férjük, mikor eresztik haza őket. Gyerekeiket magukkal hozták, nehogy megszólják őket.

A kerítésen túl lakott Anna. Igen szép lány volt, tizenkilenc éves. Az artézi kútra járt vízért, ablakom alatt vitte oda az út. Dobbant a szívem, akárhányszor megláttam, de ezt nem árultam el neki. Tisztán csengő hangján énekelt a kis kórusban a vasárnapi miséken. Harmóniumon kísértem őket. Ehhez valamivel jobban értettem, mint a gazdálkodáshoz. Mire elkészült a traktor, lecsépeztünk, s mindenki megkapta a magáét a rá eső földje szerint (mi is). A fiatalok táncmultságokat rendeztek a kastély épen maradt szárnyában. Szólt a zene: két hegedűs húzta, a cimbalmot meg Hantosi zengette. Táncoltam én is, főleg Annával. Akkor már jobban megismerkedtünk.

Ez időtt robbant a bomba Hirosima felett, s most már biztosak lehettünk, hogy vége a háborúnak az egész világban.

Gyönyörű napok voltak ezek, béke honolt a jól ismert hazai tájékon s talán a lelkekben is. A taranyi határban jártam valami csereüzlet miatt. Az erdők szegélyezte uradalmi táblák, amerre a szem ellátott, még egyben voltak. Az új tulajdonosok dolga lesz majd parcellákra szeletelni őket szántás idején. Hanyatt feküdtem a fűben, madarak úszkáltak a felhőtlen égen. A réám boruló csendet azonban távoli moraj fodrozta, dübörgés, mely egyre erősödött. Találgattam, mi lehet, amikor megláttam az országút felett kavargó porfelleget. Mire hazaértem, már ellepték a pusztát a „ruszlik”. Teherautókon, harci kocsikon érkeztek. Lakásomba is bevették magukat. Egy szál ruhában, hajlék nélkül maradtam újból. Volt szakácsnőnk, Juliska adott szállást néhány napra, majd az iskola melletti döngölt padlós szobába költöztem. Volt könyvem, petróleumlámpám, nem volt baj. Mellettem lakott a tanítónő a nővérével – vénlányok mindketten. A tiszték az ő lakásukban rendeztek vacsorás mulatságot, engem is meghívtak. Itták a spirituszt, uborkát ettek hozzá. Danáztak is, és biztattak, hogy üljek a tanítónők pianója mellé. Az *Internacionálé* nem érdekelte őket, de elérzékenyültek, amikor Chopint idézve rögtönöztem. Volt valami irónia abban, hogy épp a lengyel hazafi muzsikája kapta meg őket. Más kapcsolat nem is volt közöttünk, mint az a néhány akkord. Szerencsémre a háború soha nem sodort olyan helyzetbe, hogy hosszabb időre (fronton, hadifogolyként) kerüljek testközelbe a Távol-Keletről nyomuló óriás hadsereg katonáival, akik közül sokan Szibériából vagy Üzbegisztánból tették meg az utat – verekedve, vérezve – az Elbáig. Úzve a németet maguk előtt. Látogatóink műszaki katonák voltak, masináikat javították, s amilyen hirtelen jöttek, úgy is távoztak, hajnalban, búcsú nélkül. Fittyet hányva arra, hogy be- vagy kijelentsék magukat: ők voltak a győzők (s mint hamarosan kiderült: a gyarmatosítók), mi a vesztesek. Szobámat alaposan kipucolták, ha jól emlékszem, a matracot is elvitték, Rippl-Rónai apámról festett portréjával együtt.

Már jól benne voltunk az őszben, amikor Hantosival Kopaszhegyre kocsiztunk. Ott is maradt száz hold, amit az ottani gazda művelt. Anna rokonait akarta látogatni Rinyaszentkirályban, velünk jött ő is. Azt terveztem, hogy a jó állapotban lévő kopaszhegyi kastélyt felajánlom népi kollégium céljaira. Az, hogy erre semmi jogom nem volt, eszembe sem jutott. Testvéreimmel együtt öten voltunk apánk örökösei, a háznak csak ötödrészt mondhattam magaménak. S mindnyájunkat megelőzte anyánk haszonélvezeti joga. A felajánlás gondolatával talán csak azt akartam kifejezni, amit annyian éreztünk a háború után: eljött az ideje végre, hogy mindent rendbe hozzunk országunkban, tanulással és olyasvalami kialakításával, amiről Németh László írásiban olvastam, s amire ő példaként a dán farmerek kertgazdaságait és szövetkezeti rendszerét emlegette. Kaposvárra azonban nem jutottam el. A fagyos esőben kocsisunk, idősebb ember, súlyosan megbetegedett, belázasodott. Siettünk vissza Kivadárra. Lóhalálában hoztam ki a doktort Nagyatádról. A cselédlakás nyomorúságos kis szobájában, mint kidőlt fa feküdt G., féltem, hogy meghal. Felesége, leánya (kórustag szintén) tehetetlenül állt az ágy mellett. – Tüdőgyulladás – mondta Bors, így hívták a doktort. A háború után jött Nagyatádra orvos feleségével, barátok lettünk. Láttam, mennyire aggódom. Másnap már hozta az új csodagyógyszert: penicillint, s evvel megmentette G. életét. Akkoriban ezt a gyógyszert csak zugban lehetett szerezni, feketézőktől.

A felajánlásra csak a következő évben került sor, a spanyol polgárháború volt harcosa, Tömpe István alispánsága idején, de nem lett belőle semmi. (Visszagondolva: lehet, hogy a népi kollégium ideájával már akkor sem rokonszenveztek azok, akik diktatórikus hatalomra jutásuk után a már meglévő kollégiumokat is bezárták?)

A visszaúton Annát is felvettük. Melegítettük egymást a hátsó ülésen. Hirtelen felém fordult, s a fülembé súgta: – Olyan fiút szülsz neked, mint a dinnye! – S engem előntött a belső melegség, mert ilyen szepet még soha senki nem mondott nekem. Pedig csak a kezét szorítottam meg olykor titokban. Jobb híján most is ezt tettem a takaró alatt.

Anna kinyilatkoztatása pontosan fogalmazta meg a férfi és nő közötti kapcsolat lényegét. Szűkös életük nem engedte a pusztaiaknak, hogy félrebeszéljenek. Lány csak házasságban adhatta oda magát udvarlójának, s aki ezt az igazságot megszegte, vagy pláne több fiút szeretett, arra azt mondták, hogy „elhasználta” magát. Anna nem cicázott, tudta, mi a teendő, de én nem értem fel hozzá tiszta szándékában. Életem során sokszor gondoltam szavaira, őrá.

Félő volt, hogy disznóvész üt ki a pusztán. Hantosi, csökkent munkakörét bővítve, háza végében boltot nyitott. Idejártak a pusztaiak vásárolni meg beszélgetni estefelé. Hantosi kibogarászta, hogy a Wander gyárból már lehet oltószert kapni. Természetben kell fizetni érte: süldőkkel. Belőlük csinálják a szérumot. Összeült a kupaktanács, számba vették a disznóállományt, és kisorsolták, ki járul hozzá a szállítmányhoz. A vagon meg én intéztem el a nagyatádi állomásfőnökkel. Este indultunk: a disznók a tehervagonban N. Lajossal, Hantosi meg én a harmadosztályú fülkében. Somogyszobon csatoltak a pesti vonathoz. Megérkezve, hosszas tolatás után a gyár telepén szálltunk le reggel. Minden rendben volt, de még a Földművelésügyi Minisztériumból kellett engedély. Beutaztunk a városba, állodogáltunk a folyosón, amikor megláttam Veres Pétert a fordulóban. Könyveiből jól ismertem. Rámás csizmát viselt, három-négy ember kíséerte, papírokat lóbálva kezükben. Mondtam Hantosinak: ez a miniszter, vele kell beszélni. Ebben megegyeztünk, s ahogy a közelünkbe ért, megszólítottam. Megállt, meghallgatott, miközben két társamat is szemügyre vette. Ők is csizmát hordtak, s Hantosinak még bajusza is volt. Az én lábamat ugyan viseltes bilgeri csúfította, amit parasztember nem visel, de Péter bácsit (így emlegették akkoriban) ez nem zavarta. Szólt titkárának, adassa ki a papírt. Mentünk vissza a gyárba, megkaptuk a szérumot. Hantosi és Lajos még aznap hazautazott. Én Pesten maradtam.

*

Az alsó rakparton találtam rá Stefániára. A romokat festegette vízfestékekkel. Mellette fiatal orosz tiszt a maga állványa előtt, kezében pemzli.

– Mellém szegődött – mutatott reá Stefánia –, így jobban megy a munka, délután meg hazakísér. – Kérdeztem, hogy látták-e Tigris. Rázták a fejüket, de az orosz megígérte, hogy megkeresi. Azzal összeszedte a holmiját, és én kísértem haza Stefániát. Eljegyezte magát, közölte, de a vőlegénye nyugatra vonult a fekete zubbonyos páncélosokkal. Utolszor a Lajta mentén találkoztak, a vízen át kiáltoztak egymásnak. Azóta nem hallott felőle, mondta Stefánia, de amikor majd lehet, kiutazik, és megkeresi. – Elkísérem-e? – kérdezte. – Lehet – válaszoltam, ha előbb elmagyarázza Leonardo da Vinci művészetét, hogy megírhassam a dolgozatomat, mire megnyílik az egyetem. Stefánia elnyújtózott a díványon, hosszú haját kiteregette a párnán, s megígérte. Ő már végzett, professzora asszisztensi állással kecsegtette.

A Flóris újból megnyílt, gyakran ott találkoztunk. Körülöttünk feketézők, újságírók, folyóirat-alapítók nyüzsgöttek. A szövetségeseink katonai missziójának tisztjei, mint annak idején a németek, szintén felkapták az éttermet. Emlékezve Kis Karcsi bőkezűségére, összehoztam Bandival, aki most már ingajaratban közlekedett Kaposvár és Budapest között, hozta a főznivalót a Flóris konyhájára, s én joggal érezhettem hazai íze- ket az ételekben.

Lucskos, szeles novemberi nap volt, amikor Lee benyitott az étterembe. Az amerikai hadsereg terepszínű, buggyos nadrágját viselte, nyakában fényképezőgép. Mikor meglátta Stefánia rajzmappáját, a mellettünk lévő asztalhoz ült, s egy kupica pálinkát rendelt. Beszédbe elegyedtünk, törve az angolt, majd franciául. Három évig élt Franciaországban, mondta Lee, akkor tanulta meg a nyelvet. A háború éveiben Angliában dolgozott a *Vogue* magazinnak. Majd felcsapott haditudósítónak, és honfitársaival vount be Párizsba, ahol viszontláthatta barátait. A győzelmi mámorból kijózanodva (csömörödvé?) elhatározta, hogy körülnéz Európában. Németországon, Dánián, Ausztrián át ért Magyarországra. Most a háború utáni divatról tudósít újságjának.

– Miféle divatról? – csattant fel Stefánia, akit bosszantott a látszólagos könnyedség, mellyel új ismerősünk elmondta, mi járatban van. Stefánia nem követte a divatot, mindig a maga szeszélye szerint öltözött, színesen, feltűnően. – A felszabadulást avval „ünnepelték” a nők – folytatta Stefánia –, hogy lompos ruhákba burkolták magukat, bekormozták az arcukat, fejkendő alá rejtőztek, hogy elkerüljék a nemi erőszakot. Elcsúfítottuk magunkat: ez volt a divat, s most azt viseljük, ami megmaradt a leégett, kifosztott lakásokban.

– Franciaországban éppen fordítva történt – válaszolta Lee. – Azután, hogy hozzászoktam a *Blitzet* átvészelő angol nők puritán és praktikus öltözékeihez, csak ámultam, amikor megláttam a piperés párizsi nőket darázsderekű, *chic* ruháikban, s a katonák sem győzték csodálattal. Amit csak olvastak a párizsi nők kacérságáról, az most valóra vált. Mint kiderült, a francia nők a megszállás idején sem szerénykedtek, sőt. Bő szoknyáikkal, hosszú hajukkal, lobogó kendőikkel csúfolták a megszállók súlyos debeláit, stuccolt hajukat, seszínű ruháikat. Magas sarkú cipőikben billegve dacoltak a háborús megszorításokkal, s kötelességüknek érezték, hogy ékeskedve pazaroljanak.

Lee most már a második kupica pálinkánál tartott, s megkérte Stefániát, hogy mutassa meg a vázlatfüzetét. Mikor meglátta rólam készült rajzát, közölte, hogy őt Picaso festette meg. – Ha látnátok a képet, nem ismernétek rám, mégis én vagyok az, akit ábrázol. Párizsba úgy kerültem annak idején, hogy az *avantgárd* festő-fényképész Man Ray modellje, majd asszisztense lettem. Mellette tanultam a szakmát. A legtöbb szürrealista művészt ismertem. Szürrealista fényképésznek tartom magam is.

– Akkor Magyarországon jó helyen jársz – vetette oda Stefánia. – Itt most tótágast áll minden, lázálom az egész, csak ki kell nézni az ablakon. – Lee kinézett a Vörösmarty tér megtépett fái alatt őgyelgő szovjet katonára, majd vissza reánk. Bőven omló szőke haja volt s kék szeme, de arcából fáradtság, kiábrándultság áradt. Férfias öltözékének szigorát nőiesen telt ajka enyhítette. Idősebb volt nálunk, közel a negyvenhez talán. – Egész úton csak ezt láttam: a pusztítást, a nyomort, amit a háború okozott – mondta. – Az éhező gyermekeket, Auschwitzot. S meghalt a kiscicám is – folytatta szomorúan. – Párizs óta babusgattam a zubbonyomban, s mikor Pestre értünk, kiugrott a kocsiból, és a kerék alá került.

Erre már Stefánia sem tudott mit mondani, hallgattam én is. Holott kérdések serege rajzott a fejemben a szürrealista írókról, festőkről, de most ez valahogy igen távolinak tűnt. Egyenruhás fiatalember nyitott be az ajtón, s egyenest Lee asztala felé tartott. Látva, hogy velünk beszélget, bemutatkozott. Közölte, hogy a Park klubba mennek.

– Ott mit csináltok? – kérdeztem. A klubot jól ismertem, jártam oda bálókra. – Sajtóértekezlet lesz – mondta John, aki a *Time*-nak tudósított –, de máskor is ott jövünk össze. – Magyarok is látogatják – tette hozzá Lee. – Eljöhetnek egyszer, s akkor találkozhatunk megint.

Lee invitálása megerősítette, amiről eddig csak hallottam. Az exkluzív klub az amerikai tisztek találkozó- s szórakozóhelye lett. Mulatoztak, szólt a dzsessz, fogyott a whiskey. A régi személyzet most nem a grófokat és az iparbárókat szolgálta, hanem a jó pénzzel fizető új kuncsaftokat. Az amerikaiak dollárban kapták a fizetésüket, így aránytalanul gazdagabbak voltak szövetséges társaiknál, krózusok a kifosztott országban, akikkel az aranyifjak s a valutalovagok hamar megtalálták a kapcsolatot. A faberakásos, angol bútorokkal berendezett s bálokról, *cocktail party*kről jól ismert termekben ott-honosan mozogva csevegtek a tisztekkel s az újságírókkal. A pincérek közvetítették a családi ékszerek eladását, s a volt birtokosok fiai vadászatokat rendeztek az amerikaiak szórakoztatására. Ez egyben jövedelemforrás is volt a húsínségben szenvedő városban. Az új birtokosok meg szívesen látták vendégül a régi urakat, gondolván, hogy sosem lehet tudni, mikor fordul a kocka – világosított fel Lee. Jó szeme volt: tudta, mikor kattintsa a kamera gombját. Fényképes riportot küldött újságjának a feldúlt várossról, mely romjaiban is „*ékszerként tündököl a Duna partján*” – írta. Megörökítette a guberáló asszonyt a Vérmezőn s a klubban az aranyifjak, lányok csoportját a díszes majolikakályha előtt: kabátban, konyakospohárral a kezükben. Úgy látszik, csak az amerikaiaknak fűtöttek.

A várakozás ideje volt ez. S az aggodó kételyé: hol van, él-e még a hiányzó családtag? Hadifogságból, haláltáborokból jöttek a túlélők és a menekültek. Utóbbiakat a határon felállított szűrőállomásokon fogadták, vallatták. Új lágerek létesültek, teltek a börtönök. A háborús bűnösöknek nyilvánított politikai vezetőket repülőn küldték vissza az amerikaiak. Ólmos arcú, gyűrött ruhájú, megbilincselte emberek szálltak le a gépekről, ahonnan egyenest a politikai rendőrségre vitték őket. Többüknek ismerős volt a ház, melyben azelőtt a Nyilaskeresztes Párt székelte. Csak most nem az emeletre mentek, hanem a pincékbe.

Volt már lakásom is. Igaz, hogy csak ideiglenes: a balerináé, aki még nem tért haza. Újból kimentem az Andrássy útra körülnézni lakásunk pincéjében, mit használhatnék.

A Hősök terén népgyűlés zajlott. A lámpaoszlopokra szerelt hangszórókból a Moszkvából hazatért pártvezér idegenes kiejtésű beszéde harsogott. Hirtelen a *déjà vu* érzete nyilallt belém szinte fizikai erővel: mi sem változott. A háború idején a kefebajszú diktátor rekedt hangja zúdult a járókelők nyakába, most ez. Csak a zene változott: az indulók helyett „mozgalmi” dalokkal serdítették a népet. Fűlsértő zenebona volt mindegyik. Megkönnyebbültem, amikor a pincébe érve a bántó hangok elmaradtak mögöttem.

Kabátban ült a bíróság a Zeneakadémia pódiumán, ahol a háborús bűnösnek minősített volt miniszterelnök, Bárdossy László ügyét tárgyalták. A többiekkel együtt hozták vissza Németországból. Kaptam jegyet a tárgyalásra, s beültem, körülbelül oda, ahol néhány évvel azelőtt Bartók Béla búcsúkoncertjét hallgattam. A bírák és az ügyészek szemben ültek a közönséggel, a vádlott háttal. Előtte papírokkal telerakott kis asztal s mikrofon. Arcát csak akkor láttuk, amikor felállt, hogy vallomást tegyen. Vékonydögájú, ideges mozgású ember volt, s türelmetlen: tisztában volt a sorsával. Rugalmasan magyarázkodott, polemizált a politikai ügyéssel (a heves természetű szociológussal, szociáldemokrata újságíróval) és a tanácsvezető bíróval (aki azelőtt hadbíró volt) – és olykor úgy tűnt, ő van fölényben. Híre terjedt, hogy a pártvezér magához hívatta a tanácsvezető bírót, és kioktatta: magának itt nem vitatkozni kell B.-vel, mert abban veszít. Magának az a dolga, hogy elítélje.

Heten voltak a népbírák, közülük öten az új demokrácia pártjait képviselték. A hivatalból kirendelt védő nem sok vizet zavart. Alig különböztek a vádlottól. Mindnyájan fáztak. Kabátban dideregték a pódiumon, volt, aki fején tartotta a kalapját. Fázott a közönség is: köhögtek, szipogtak, zsebkendőjüket huzigálták.

Tél közepén jártunk. Szürkésfekete felhők lógtak a dermedt város felett. Éjszaka rablóbandák, „vetkőztetők” kószáltak az utcákon. A kibelezett házak hideg lakásaiban nyugtalanul forgolódtak ágyaikban a polgárok.

A kivégzés napján nagy volt a zsbongás a Flórisban. – Szégyen, gyalázat: fölakasztották mint bűnözőt, holott csak a hazáját védte – mondták egyesek. – Miatta pusztultak a katonáink, hurcolták el a zsidókat, bombázták Pestet – érveltek mások. – Hadat üzent Amerikának – dobta be valaki, s az utóbbi oly nyomós érvnek bizonyult, hogy egy pillanatra mindenki elhallgatott.

Ekkor lépett be Lee, de mihelyt az ajtó becsukódott mögötte, a vita azonmód felűjult, s az előbbinél is zajosabb purparlévá zagyvult. Amikor meglátott, az asztalomhoz jött, ahol Walterrel ültem. Lee már ismerte. Műgyűjtő és amatőr fényképész volt, aki az első repülőátadások óta dokumentálta a város pusztulását. Több ízben elkísérte Lee-t felfedező útjaira, filmeket kapott tőle. Magyaráztuk, miről zajonganak.

Agyonlőtték – szólalt meg Lee –, nem akasztották. – Az asztalunk köré gyülekezett pesti okosok azonban leintették: – Rosszul tudod: felkötötték. – Nem érdemelte meg – mondta az egyik. – Megérdemelte – hangzott máshonnan –, fasiszta volt. – Lee rájuk nézett, s kezével mutatta, hogy nem akasztás volt, hanem: ...puff... puff...

Nem is szólt többet, míg a pincér eléje nem tette a méregerős somogyi szilvóriumot. Egyből lehajtotta, majd rögtön másikat kért. Kamerájára mutatott: – Ott voltam, fényképeztem. – Hajnalban mentünk Johnnal a börtönbe. Nem volt villany: repedt cilinderes, kormos lámpa mellett virrasztottunk a halálraítélt cellája melletti kamrában. Hallottuk az udvarban gyülekező „közönség” mormogását, toporgását. Kétszáznál is többen lehettek. Hosszú ideig várakoztattak. Nem értettük, miért, de kiderült, amikor a folyosóra tessékeltek, ahonnan leláthattunk az udvarra. Épp csak hogy világosodott. A bitófát szedték széjjel, homokzsákokat polcoltak a helyébe a téglafal mentén. Utolsó pillanatban változtatták az ítéletet golyó általi halálra, kegyelemből. Asztal hoztak, bejött három ember, majd bevezették B.-t, a zsákokhoz állították. Fehér karingsap követte a menetet. Keresztet nyújtott hívének, majd odébbállt. A háttérben szorongó tömeg előrenyomakodott, mindenhová felmásztak, hogy jobban lássanak. Az ítélet felolvasása után B. kezével utasította el a szemkötőt, s az önként jelentkezett, négy emberből álló kivégzőosztag felállt vele szemben. B. felszegte a fejét, s magasba hajló, érdes hangon ezt kiáltotta: – *God save Hungary from all these bandits!* – mondta Lee. (Mentsd meg, Isten, Magyarországot ezektől a banditáktól!) – A lövészek alig két méterre álltak tőle. B. még kiáltott volna valamit, de a golyók megelőzték. A dörrenést már nem hallhatta. A puskatűz ereje a falhoz taszította a testét, mely pillanatnyi állóhelyzetéből félrefordulva eldőlt, lábai keresztbe fonódtak. A pap odalépett hozzá, föléje hajolt, imát mormolt, beszentelte. Valaki bekiáltott: Lódd le a csuhást is!* Mikor a pap végzett, orvos lépett a halotthoz. Az egyik golyó az állát találta. Betakarta.

* Ezt utólag hallottam.

Mások is hallgatták Lee elbeszélését, s valaki helyel-közzel fordította, amit mondott. Sokan még így is az akasztáshoz ragaszkodtak, mások úgy tudták, hogy rosszul céloztak a lövészek, s B. kínhalállal végezte életét a kőpadlón fetrengve. S terjedt a hír, mesélték egymásnak az emberek az utcán, presszókban, hivatalokban, családi körben, számtalan változatban, miszerint B. hol mártír, hol meg gazember volt, hazafi, áruló stb.

– Nem csodálnám, ha legközelebb a róla elnevezett utcán mennék majd a mostani vezetők kivégzésére – mondta Lee, akit a hajnali felkelés láthatóan megviselt. – De most elmegyek, elegendem van a ti gyönyörű és borzalmas országotokból, *a mesék országából*. Csak mondjátok a magatok meséit egymásnak, minek kell azt nekem hallgatnom?

Fáradtan, kedvetlenül nézett reánk, de felvidult, amikor meglátta Johnt az ajtóban. – Holnap indulunk Romániába – mondta búcsúzóul –, ott még vannak a hegyekben olyan medvés cigányok, akik medvéiket a köszvényesek hátán táncoltatják. A kínai talpmasszázs erdélyi változataként. Hadd tapossa ki a fájdalmat belőlem is a medve.

*

Lee Miller Magyarországon készült fényképeit csak jóval később volt alkalmam látni Sydneyben. A Dougherty Galéria rendezett kiállítást az azóta világhírűvé vált fotóművész fényképeiből. A kiállításra Lee fia, Anthony Penrose is eljött, s több napon át, megadott időpontban vezette a nézők csoportját, ismertette a képeket, anyja munkásságát, életét.

Romániai útja után Lee visszatért Angliába, s férjhez ment régi barátjához, Roland Penrose angol szürrealista festőhöz. Fiuk 1947-ben született Londonban.

A körséta végeztével odamentem hozzá: – Ott voltam – mondtam neki –, ott voltam Budapesten, amikor Lee ezeket a képeket csinálta. Tőle tudtam erről a felvételtől is. – Rámutattam a Bárdossy László kivégzését megörökítő fényképre: most láttam először. A képen B. ugyanazt a bricseszt és bakancsára hajtott fehér jéggharisnyát viseli, amiben a riporterek fényképezték, amikor leszállt a repülőről. S igen, ott volt a falon a medvés kép is. A hasmánt fekvő Lee tomporán ül az ormóttalan mackó. Mellette kucmász idomítója láncsal a kezében.

– Te láttad, milyen volt akkor Budapest – mondta Tony –, akárcsak Lee – s kezembe nyomta könyvét, * amit az anyjáról írt, összegyűjtve benne képeit, riportjait.

Jancsival a bécsi cukrászdában futottam össze disszidálásom másnapján. Én a Lővérenken át jöttem a családommal, ő a Lajtát átúszva. Nem volt szüksége térképre. Már nem is csodálkoztam, amikor megpillantottam Sydneyben, a tengerparton. Kölyökkutya ült mellette a fűvön. – Tiger – mutatott rá Jancsi. – Szervusz, Tigris – üdvözöltem, s ő fejét kissé félrefordítva nézett rám, fülelt, mit is akarok mondani neki.

2006, Chatswood, NSW, Ausztrália

* Anthony Penrose: THE LIVES OF LEE MILLER. New York, Thames and Hudson, 2002.

Csehy Zoltán

MIRISSIMUS

„De kérlek, Mirissimus, te drámaköltő vagy, s jól tudod,
az utánzás több, mint az utánzott dolog maga,
csodálkozom, hogy tűröd, hogy a színpadon
a házasságtörés valóban tett és bűn legyen,
hogy látsszon minden póz és mozdulat,
nem dráma ez, csupán parázna kukkolás,
tüzes kamasz fiúk játéka, éretlen dolog.”

Én ezt adom, mert mást aligha adhatok:
voltál már Heliogabalus pompás lakomáin?
Ahol mi ültünk, drámaköltők, mímák, talpnyalók,
az asztalokra viaszból, fából, ércből, üvegből,
agyagból, kőből, márványból, szurokból
megformált ételek kerültek fel, alakra éppolyanok,
mint a császár étkei, de mind utánzat, műtárgy,
látszat! Volt sok festett asztal is.
Innunk is kellett ám a sok fogás után,
sőt, kezét mostunk, lányos rabszolgaifűk hajába
törültük kezünket, hálálkodtunk mindenért Ceresnek,
s Herculesre, gyomrunkat még nem csaptuk el így soha.

A SYBARITICUM

Sybariticum mindig szerepelt az ételek között,
halléből állt és ritka olajokból, azt tartották, Sybaris
lakói találták fel pár hónappal a pusztulás előtt.
Hogy része volt-e a pusztulásban, nem tudom.
Elénk is tétetett, akárhol ettünk is, a császár,
Heliogabalus kedvelte, ott volt a gyöngyökkel
kevert rizs, az onyxos lencse, a babba hintett
borostyánkő, a masztixos-mentás bor mellett,
s illatát a csombormenta sem nyomta el.
Nem császár ő: szakács, cukrász, illatszerész.
Feltalált pár étket is: halból, osztrigából, sáskarákból
hurkatölteléket préselt. A legmívesebb leszboszi strófák
készülnek ennyi gonddal. Porrá zúzott fenyőtobozzal
ízesített bort, s akár a szótadászi versek, oly pikáns

lett az egyveleg. De bárhogy formálta ízeit,
csak ideig-óráig örült, s a végén csalódva, sírva látta be,
Apiciust s Vitelliust legyőzte bár,
Sybaris ízein túl már sosem tehet, így,
pár hónappal a dicstelen pusztulás előtt.

Beck Tamás

GYÓNÁS HELYETT

Bár nem vetkőzöm le félmeztelenre,
s nem is kell egy vezényszóra benn tartanom
tüdőmben a levegőt, tekinteted mégis
átszalad rajtam, akár a röntgensugarak.
A test a lélek tünete, ezért érthető,
hogy gyógyíthatatlan beteg vagyok,
hiába az Ego te absolvo, a hókuszpókuszok,
fantáziáim burjánzanak, miként a kúszónövény
a házfalon, amely nem tudja, mi vár rá odafönn.
Egyre több szereplős az a film, amely agyamban
születésemtől fogva perreg, s vajon milyen
műfajhoz tartozik? Már-már besorolhatatlan,
de kétségtelen, hogy néhány éve korhatáros.
Pedig semmi szex, a szereposztó dívány érintetlen,
mint Mária már viselősen, vért is csak a
gyorsuló érverés hoz a képernyőre, mégis
jó volna megismerkednem a Forгатókönyvíróval,
akit a néző sohasem pillant meg, de a leggonoszabb.

DORSALFLEXIO

Lábujjaim a talpam végigkarcolására
azzal válaszolnak, hogy hátrahajlanak,
ami – az orvosom mondta! – csecsemőkorban
egészen törvényszerű, de az én esetemben
rettenetes kóroknak lehet a tünete.
Érthető okokból inkább csecsemő leszek:

leverem a tejbegrízes tálat az asztalról,
kipancsolom a fürdővizet, csak estefelé
ébredek fel, és nem vállalok semmiféle
felelősséget az életemért. Járnai is
csak azon a rövid úton tanulok meg,
ami a neurológia és a pszichiátria
épületei között vezet.

Tóth Csilla

ROGER FRY

(1866–1934)

*„Ha egyvalaki meg tudja változtatni az emberek
ízlését, úgy Roger Fry megváltoztatta.”*

(Kenneth Clark)

Angol művészettörténész, művészetkritikus és festő. A modern művészet elméleti és gyakorlati népszerűsítője. Előadó, esszéíró. Az első posztimpreszionista kiállítás szervezője Angliában, művészeti szaktekintély. Kézműves és az angol formalizmus teoretikusa. A Bloomsbury-kör tagja. A *Burlington Magazin* egyik alapítója, a Metropolitan Múzeum kurátora. A posztimpreszionizmus irányzatának névadója.

E halom művészeti lexikonban elképzelhető definíció közül nem kérdés, hogy Fry maga a „festő” meghatározással értett volna egyet, ha bárki is földi identitása felől érdeklődik. Pedig festőként kapta életében és halála után is a legkevesebb elismerést. A kudarcok ellenére mégsem hagyott fel soha a számára legnagyobb örömet és a legtöbbet jelentő tevékenységgel. Elsősorban művésznek tartotta magát, csak másodsorban kritikusként. A művészetet soha nem a fogalmak torzító tükrében látta, hanem a maga valóságában; nemcsak értette, nap mint nap használta is a festészet nyelvét. Éppen ez tette nagyszerű kritikussá.

Rendkívül népszerű előadó volt, valószínűleg így ismerték a legtöbben. Személyes vonzereje, kellemes hangja, az előadói művészetéhez elengedhetetlenül szükséges hite és tudása révén hatalmas termeket tudott megtölteni. Volt egy különös képessége: meg tudta tanítani az embereket látni. Az érdeklődőket, a laikusokat is, azokat, akik soha semmiféle komoly művészeti képzésben nem vettek részt. Vagyis – ebből a szempontból – az átlagembert, többek között jó barátját, E. M. Forstert is. Minden kép mind egyik eleme az újdonság erejével hatott rá, izgalmát óhatatlanul átragadt a hallgatóságra. Élete végén, 1933-ban a cambridge-i egyetem előadójává nevezték ki, amely a legnagyobb elismerését jelentette különös hivatásának, a látni tanításnak.

Mindebből az is következett, hogy Fry népszerűsége halála után rohamosan csökkent. Furcsa helyzet állt elő: sokkal kevesebben olvasták, mint ahányan hallották, sokkal inkább átformálta a közízlést, mint amennyire neve ismertté vált. S ha ez utóbbi

igaz Angliára és az Egyesült Államokra, ahol évekig a New York-i Metropolitan Múzeum egyik vezetőjeként dolgozott a gazdag műgyűjtő, Pierpont Morgan oldalán, akkor még inkább igaz Magyarországra nézve.

Fry a mai olvasó számára elsősorban esszéíróként jelentős. „Az írás nagy sóhajtozások közepeztette folyt délutánonként, amikor már bealkonyodott, és a megvilágítás rossz volt, vagy omnibuszok teletjén, vagy harmadosztályú vasúti kocsik sarkában” – árulja el róla Virginia Woolf –, mégis ezek az esszék azok, melyek megőrizték Fry szellemének sajátosságát: a művészi és kritikai, a művészi és tudományos, az intuitív és racionális közelítés egységét. E kétféle szellemi állapot közti szakadék áthidalása, együttes megvalósítása az egyik legfontosabb jellegzetessége a Bloomsbury-körnek, melynek Fry is tagja volt. E törekvés leginkább az esszé műfajában valósítható meg. Abban, hogy a kör szépírói, Virginia Woolf és E. M. Forster remek kritikákat, bátor és szellemes esszéket írtak, tulajdonképpen nincs semmi meglepő. Az viszont szokatlan, hogy egy kitűnő közgazdász, John Maynard Keynes életrajzi esszéket írjon, az pedig még inkább, hogy egy művészettörténésznek ez a műfaj váljon a kifejezési formájává – mert Fry esetében alighanem már erről van szó.

Fry esszéinek erőssége a közvetlen megfigyelésre támaszkodó, friss, lépésről lépésre előrehaladó képelemzés és az abból levont következtetés, mely sok esetben rávilágít az adott alkotó művészi gondolkodásának, emberi habitusának törvényszerűségeire is. Esszéi egyesítik a festészet technikai, elméleti és történeti szemléletmódját. Vegyük például Van Gogh sárgáinak kérdését. A NAPRAFORGÓK című képről írva egyszerre vizsgálja a szín különböző árnyalatait és a kompozícióban betöltött szerepét, a művész színrendszerében elfoglalt helyét, majd e szempontból áttekinti az európai festészetet, hogy aztán Van Gogh színkezelését összefüggésbe hozza a művész idegi-lelki reakcióival.

A tematikus szempontból is rendkívül gazdag életműből kiemelkednek a posztimpresszionizmus festőiről írott esszéi – legjobbjai az ÁTVÁLTOZÁSOK (TRANSFORMATIONS, 1926) című kötetében olvashatók (az alább következő két esszé is innen való). Mesteréről, Cézanne-ról írott óriásesszéjét (1927) hallatlan gondossággal készítette el. A tízes években megjelent esszéit és kritikáit a LÁTOMÁS ÉS KOMPOZÍCIÓ (VISION AND DESIGN, 1920) című kötete gyűjti egybe. Az UTOLSÓ ELŐADÁSOK (LAST LECTURES, 1933), posztumusz kötete, cambridge-i diáképes előadásait tartalmazza. Eredeti szándéka az volt, hogy a művészet történetét időrendben tekintsi át, halála miatt ez a mű azonban befejezetlen maradt, csak az ókori görög művészetig és az előadás formájáig jutott el.

Fry művészi és művészetkritikusi pályáján a fordulatot Cézanne művészetével való megismerkedése jelentette 1906-ban. Azelőtt túlnyomórészt a régi mesterekkel foglalkozott, főként az itáliai reneszánsz alkotóiról írt tanulmányokat. Rajongott a reneszánsz képek szinte architekturális felépítettségéért. Ez alól az erős hatás alól olyannyira nem tudta kivonni magát, hogy az első és második itáliai tanulmányút (1891, 1894) között festett képeit a NEAC* elutasította, mivel Fry képtelen volt a modern látásmódnak megfelelően alkotni.

* New English Art Club: 1886-ban alapította John Singer Sargent; akkoriban és még jó darabig a leghaladóbb irányzatot jelentette az angol festészetben, a romantika ellenében a realizmus, később Sickert vezetésével az idetartozó művészek az impresszionizmus törekvéseit tették magukévá. Jelentőségét az első posztimpresszionista kiállítás (1910) után elvesztette.

Első könyvét, egy kisonográfiát a firenzei festészet egyik nagyságáról, Giovanni Belliniről írta (GIOVANNI BELLINI, 1899). 1901-től az *Athenaeum* és a *Burlington* című folyóirat kritikusa. Ugyanolyan szemmel tekintett a régi mesterek képeire, mint a kortárs angol és francia festők műveire: „*Azt hiszem, amikor a régi mesterek műveit tanulmányoztam, soha nem szennyezte be figyelmemet történelmi kíváncsiság. Ugyanabban a szellemben próbáltam tanulmányozni őket, ahogy a kortárs művészeket, s mindig sajnáltam, hogy a modern művészet nem tudja kielégíteni igényeimet*” – írta VISSZATEKINTVE című önéletrajzi esszéjében.

A korban a modern törekvéseket elsősorban az impresszionizmus jelentette, ezt viszont Fry zsákcúcnak látta, a festészet egy régi törekvése, az imitáció csúcspontjának. Fry szerint az európai művészet története 1300 és 1900 között nagyjából megfelel a kép terében elhelyezkedő tömegek plasztikus tökéletesítésének. Úgy vélte, a továbblépés ebből az irányból lehetetlen, ezért sokáig nem is érdekelték Cézanne munkái, mivel tudta, hogy az impresszionistáktól tanult. Csak későn, a mester halála után találkozott a képeivel, és ez a találkozás megvilágosító erejű volt. Fry hitt abban, hogy a festészet nem a valóság másolására szolgál (ezeket a festőket írásaiban *Naturalistáknak* nevezte), és nem is pusztán dekorativitásra (ők voltak a *Diszítők*). Meggyőződése volt, hogy a festészet gondolatokat fejez ki, és végső soron a festészet harmóniái és diszharmóniái, vonalainak és színeinek ritmusa, absztrakt formái az emberi gondolkodás mélyén rejlő struktúrákkal állnak kapcsolatban. Az impresszionisták színkezelését (melyet azért elismert) és a régi mesterek képeinek megszerkesztettségét együtt Cézanneban találta meg. Benne és az őt követőkben látta a reneszánsz óta halódó európai festészet feltámadását. Cézanne művészetében Fry saját formaeszménye megvalósulására ismer: „*A forma minden aspektusát egyetlen felbonthatatlan egészbe újra összeállítani, vonalra, árnyékra, színre való sematikus felosztás helyett.*”

A fordulat látványos megnyilvánulása egy konkrét eseményhez, az 1910-ben a londoni Grafton Galériában megrendezett első posztimpresszionista kiállításához köthető. Egy véletlen folytán Frynak lehetősége nyílt arra, hogy a galériát kedve és ízlése szerinti képekkel töltsse meg. Párizsba indult, hogy beszerezze a képeket, járt Van Gogh nővérénél is. Bár barátjával, a drámakritikus Desmond McCarthyval együtt kínosan ügyeltek arra, hogy ne legyen a képekben semmi olyan, amin az angol közönség felháborodhatna, a kiállítás mégis sokáig az Angliában legnagyobb botrányt kavart művészetkritikus és személyes hírnevét, még a kortárs művészek közül is sokan bolondnak és szélhámosnak kiáltották ki. A MANET ÉS A POSZTIMPRESSZIONISTÁK címet viselő kiállításon javarészt Manet, Cézanne, Gauguin, Matisse és Van Gogh képei szerepeltek. Az irányzat elnevezése is Frytól származik. A kifejezéssel nemcsak azt kívánta jelezni, hogy időben az impresszionistákat követő irányzatról van szó, hanem elődeiktől való elkülönülésüket is hangsúlyozta.

Ma már nehéz elképzelni, miért törtek ki a képek láttán a tisztelt tárlatlátogatók dührohamban vagy nevetőgörcsben. Mindenesetre a modern angol festészet megjelenését két dátumhoz szokták kötni a szakmunkák: az egyik Walter Sickert visszatérése Velencéből és letelepedése Londonban (1905), a másik esemény pedig az első posztimpresszionista kiállítás. Talán volt némi része ez utóbbinak is abban, hogy Virginia Woolf a modern regényről szóló híres, MR. BENNETT ÉS MRS. BROWN című esszéjében ezt írta: „...1910 decemberében vagy ilyentájt az emberi jellem megváltozott.”

A második posztimpreszionista kiállítást Fry 1912-ben barátaival, a Bloomsbury-kör tagjaival együtt szervezte. Erre az időre a modern művészet apostolává vált. *„Ezek a művészek nem a dolgok tényleges megjelenésének sápatag visszfényét akarják megfesteni, hanem fel akarják ébreszteni a hitet egy új és pontosan körülhatárolt valóságban. Nem formákat akarnak utánozni, hanem formát akarnak teremteni, nem az életet imitálni, hanem megtalálni azt, ami az élettel egyenértékű...”* – írja Fry a főként Cézanne-t, a kubistákat, Picassót bemutató kiállítás katalógusának előszavában.

A szakadás élessé vált a régiék és az újak között. A NEAC elvesztette korábbi vezető, progresszív szerepét. Új művészi csoportosulások alakultak, megalakult a Camden Town csoport, melynek Fry is tagja volt, és az angol kubista festők csoportja, a vorticisták: az első világháború kezdetéig virágkorát élte az angol avantgárd festészet. Legszorosabb kapcsolatban mégis a Bloomsbury festőivel állt: Duncan Granthoz barátság, Vanessa Bellhez szerelem fűzte. Saját festői nyelve is megváltozott, Cézanne hatása megmutatkozott képein. 1912-ben az Alpine Klub galériájában önálló kiállítást tartott, kevés sikerrel.

1913 júliusában Fry megalapította az Omega Műhelyt, amely 1920-ig talpon is tudott maradni.

Szándéka többrétű volt: az anyagi gondokkal küszködő fiatal művészek számára megélhetést biztosítani és az avantgárd művészeteket a mindennapi élet szolgálatába állítani, megvalósítani élet és művészet egységét. Ezzel William Morris nyomdokába lépett. Sok minden készült az Omega Műhelyben: tapéta, szőnyegek, szőttesek, kerámia, könyvillusztrációk, könyvborítók, női ruhák, textíliák, párnák a kubizmus és a *fauve*-ok szellemében.

Az angol festészet s általában a művészeti élet megújult. *„Végre egy kicsit civilizáltabbak lettünk”* – összegezte boldogan Fry. Aztán kitört a háború, s derékba törte az avantgárd törekvések jó részét.

A húszas évek a művészetelmélet kibontakozásának időszaka. A Bloomsbury-körben a szépség mindig is élénk vita tárgya volt. A művészetek újszerű szemléletében fontos volt a körben Lev Tolsztoj *MI A MŰVÉSZET?* című könyve, mely világossá tette a modernizmusban nagy szerepet játszó gondolatot: a művészi szépség nem keverendő össze a természeti széppel. (Fryt sokáig foglalkoztatta a megfelelő terminológia hiánya a művészetkritikában, a húszas években azt javasolta, hogy a „fair” szót a természeti szépre, az általánosan használt „beauty” szót pedig a művészi szépre alkalmazzák.) A megfelelő fogalomhasználat G. E. Moore, a cambridge-i analitikus filozófia képviselője egyik központi gondolata volt, a főleg erkölcsfilozófiájáról híres gondolkodó nagy szerepet játszott a Bloomsbury értékrendje és esztétikája kialakulásában. Az önmagában jót Moore a jó szellemi-érzelmi állapotban látta, melyhez a szépség és a szeretet átélése útján juthatunk el. Cézanne és társai művészete volt a harmadik jelentős tényező a kör esztétikája létrejöttében, ezt Fry hozta magával. Megjelenése szinte kisebbfajta forradalom volt, így emlékezett vissza erre Virginia Woolf: *„Több tapasztalata és műveltsége volt, mint mindannyiunknak együttvéve... El kellett felejtenünk Miltont, újra kellett olvasnunk Wordsworth-t. Mindent újra kellett gondolnunk. A régi, poros, primitív bloomsburys okoskodások művészetről és szépségről most hirtelen életre keltek. Mindig készülöben volt egy új elmélet, a székeken mindig új képek álltak, mindig előkerült egy új vers a homályból.”*

A posztimpreszionista képek újfajta szépsége kényszerítő erővel tette fel a művészet és valóság viszonyára, a forma és a ritmus szerepére, a műalkotás mibenlétére vo-

natkozó kérdéseket. Fry feltételezése szerint a műalkotás képes arra, hogy érzelmeket közvetítsen, és így a befogadó ugyanabba a lelki-szellemi állapotba kerüljön, mint alkotója. Hamarosan kiderült azonban, hogy az átélt szellemi-érzelmi állapotok közt a tökéletes megfelelés lehetetlen. Ekkor lépett be a jelentéssel bíró forma fogalma, melyet Clive Bell, a kör másik művészetkritikusa fejtett ki MŰVÉSZET (ART, 1914) című könyvében, melyet már Fry hatása alatt, az első posztimpreszionista kiállítás után írt. A jelentéssel bíró forma Bell meghatározása szerint minden műalkotás közös minősége, lényegi sajátága: a színek és a vonalak sajátos összekapcsolódása, amely felkelti bennünk az esztétikai érzelmet. Ez az érzelem kizárólag a műalkotásokkal kapcsolatos érzelem, az alkotó oldaláról nézve a műalkotás létrejöttének kiváltó oka, a befogadó oldaláról válasz a mű kompozíciós és tág értelemben felfogott ritmikai viszonyaira. Az esztétikai érzelemnek a valós életben átélt érzelmekhez vajmi kevés köze van. Fry művészetelméleti esszéiben mindig hangsúlyozta, hogy amikor műalkotásokkal találkozunk, nem az ábrázolt tartalmi elemek s azok morális vonatkozásai értenek meg bennünket elsősorban, hanem a jelentéssel bíró forma világának belső viszonyai.

Fry sokáig a festészetet tartotta a legfontosabb művészeti ágának, a legalkalmasabbnak arra, hogy esztétikai érzelmet váltson ki, hiszen a képi kompozíció alapelemei az ember fizikai létével állnak kapcsolatban. A ritmus az izomműködéssel, a tömeg a gravitációval, a tér a térérzékeléssel kapcsolatos, a fény pedig lételemünk. A vizuális művészetek tehát közvetlenül létezésünk elsődleges fizikai feltételeink útján hatnak ránk, ezzel magyarázza például a költészettel szembeni előnyét és a befogadóra tett kivételes szellemi hatását.

Később változtatott álláspontján, önkritikája és a szellemi továbblépésre való képessége nyilvánult meg ebben, olyan jellemvonása, amely a külvilág szemében sokszor állhatatlanságnak, felszíniességnek tűnt. NÉHÁNY ESZTÉTIKAI KÉRDÉS című tanulmányában (TRANSFORMATIONS, 1926) a nonfiguratív festészet perspektívájából az irodalmat és a figuratív festészetet már egyaránt „tisztátalan” művészetnek tekinti, mivel mindkettőben igen erős a reprezentáció igénye.

LÁTOMÁS ÉS KOMPOZÍCIÓ című könyvében több esszé foglalkozik a látás problémájával. A MŰVÉSZI LÁTÁSMÓD című esszéjében a *látás* szó négyféle értelmét különbözteti meg. Az első fokozatot a gyakorlati látás jelenti, mely a hétköznapi életben a dolgok azonosítására szolgál. A negyedik fajta látás esik legmesszebbre a látás biológiai céljától, ez a teremtő látás, művészi látomás. A gyakorlatias látáshoz túlságosan hozzászoktunk, s az emberek jó része így közelít a műalkotásokhoz. Ezzel magyarázza Fry az új művészeti irányzatok, akár annak idején az impresszionizmus, akár a posztimpreszionizmus megjelenésekor megfigyelhető közfelháborodást: Monet semmi mást nem akart ábrázolni, mint a látványt, viszont a túlságosan specializálódott látás miatt ezt az emberek nem tudták közvetlen valóságként értelmezni. S aztán a valóság imitációjához túlságosan hozzászokott európai szemet Cézanne után meg kellett tanítani megint *máshogyan látni* – ahogyan ezt Fry híres diaképes előadásain és esszéiben meg is tette.

Fry a művészet történetét is a művészi látás összefüggéseiben szemlélte. Az UTOLSÓ ELŐADÁSOK-ban a művészetben megnyilvánuló kétféle látás, a paleolit korhoz kötött perceptuális és a neolit kor vívmánya, a konceptuális látásmód fényében értelmezte az ókori kultúrák művészetét. A sokáig mintaként szolgáló antik görög művészet szerinte kivétel volt, mert rendkívül erős konceptuális hajlamot mutatott, ami megakadályozta abban, hogy igazán szerves, intuitív módon létrejövő formát valósítson meg. A konceptuális látásmód a művészi forma szempontjából tulajdonképpen gátat jelent. Eb-

ből a szempontból a klasszikus görög művészet kudarc, míg a primitív afrikai szobrok a modern formaeszmény megtestesülései. A művészet története leírható a konceptuális látásmódtól való szabadulásként is. Ezért tartotta Fry a posztimpresszionizmust nem csupán egy új irányzatnak, hanem visszatérésnek a festészet eredeti, formateremtő, expresszív funkciójához.

Hitt a művészetek egységében. Különösen vonzódott az irodalomhoz, angolra fordította Mallarmé verseit. Elméletét az irodalomra is ki akarta terjeszteni, erősen foglalkoztatta, hogyan nyilvánulhat meg a jelentéssel bíró forma egy olyan művészeti ágban, mely nagyon erősen kötődik a valóságábrázoláshoz, ennek ellenére mégis létre tud hozni formai struktúrákat. Ő maga nem jutott el a megoldásig, de elméleti fejtegetései, ötletei és a tiszta művészetbe vetett hite hozzásegítették barátját, Charles Mauront ahhoz, hogy az általa megalapított „psychocritique” elnevezésű irodalomelméleti irányzatban a freudizmus nyomán továbbgondolja a kérdést.

Roger Fry

SEURAT

Tóth Csilla fordítása

A Tate Galéria megszerezte Seurat FÜRDŐZÉS ASNIÈRES-BEN című képét, egy amerikai magas áron megvásárolta a GRANDE JATTE-ot,¹ a LOUVRE a CIRKUSZ című képet vette meg; legutóbb kiállítás volt a művész munkáiból a Lefèvre Galériában – mindez azt mutatja, hogy Seurat végre hozzájut örökségéhez. Első pillantásra meglepőnek látszik, hogy csak most és nem már jóval előbb. A magyarázat részint Seurat géniuszának sajátos természetében rejlik, részben annak a véletlennek tudható be, hogy mikor csillaga felemelkedhetett volna, már régóta Cézanne volt időszerű, és minden helyet elfoglalt riválisai elől. Mostanra Cézanne eredményei fokozatosan beépültek napjaink művészeti tudatába, és így nyilvánvalóvá vált, hogy – nem számítva a már régóta elfogadott Renoirt és Degas-t – a XIX. század végi művészet másik kiemelkedő alakja Seurat.

Ennek ellenére azt hiszem, művészetének varázsa mindig korlátozott lesz. Személyisége a különlegesen kifinomult érzékenység és a mohó intellektuális szenvedély igen különös keveréke. Szelleme nagyobb volt ítélőképességénél, ami szerencsés lehet egy művész esetében. Szemvédegye volt, hogy az érzékelés útján szerzett tapasztalatokat elvont állításokká redukálja. Ilyen például az a jól ismert szabály, melyet arról állított fel, hogy milyen hatást fejt ki a vonal a kompozícióban: a felfelé emelkedő vonalak vidámságot keltenek, a vízszintes vonalak nyugalmat árasztanak, a lefelé tartók pedig szomorúságot. A vidámság mellesleg a legutolsó, amit a CIRKUSZ című képről állítanánk, amely szándéka szerint az emelkedő vonalak hatását szemlélteti. Az ilyen elvo-

¹ VASÁRNAS DÉLUTÁN A GRANDE JATTE-SZIGETEN. (A ford.)

natkozatások csak kismértékben alkalmasak olyan összetett jelenségek magyarázatára, mint a képi kompozíció, és még kevesebb haszonnal kecsegtetnek a megalkotásukra nézve. Seurat elmélyült módszerimádatának azonban épp az a jellegzetessége, hogy ilyen szabályokat követve tudott dolgozni, mintegy skatulyákba rendezve benyomásait, melyek érzékenységét táplálták. Így haladt szakadatlanul előre, analizálva és osztályozva, egyenként kidolgozva a vonal, tónus és szín valódi tulajdonságait. Amikor szintézisre jutott, a folyamat majdhogynem az érzékelés adataiból származtatott pusztá logikai dedukcióként mutatkozott meg előtte – olyan dedukcióként, mely csak tökéletesen meghatározott és előre kialakított módszer segítségével vihető véghez. Mesélik róla azt is, hogy módszerét odáig fejlesztette, hogy képes volt egy gyenge gázlámpa fényénél dolgozni egész éjszaka, óriási vásznát megszámlálhatatlan színpöttyel borítva, és minden egyes szín hatása pontosan olyan volt, melyet előzőleg megállapított és kikevert.

Ennél szándékoltabb, előre eltervezettebb módszert elképzelni sem tudunk, semmi sem hasonlíthat kevésbé az ihlet isteni sugallatára, melyet oly gyakran tulajdonítanak a művészeknek. És mégis az ihlet az a szó, amit ki kell mondanunk ama különös, eredeti elgondolások előtt, amelyekről tájképei tanúskodnak. Ki más értette meg tökéletesen az üres tér képi lehetőségeit Seurat előtt? Gondolta-e bárki is korábban, hogy az összefüggő síkfelületek óriási sávjai, mint GRAVELINES című képén látható, a plasztikus szerkesztés részeivé válhatnak? És mégis, képi értelemben kevésbé üreset nem lehet elképzelni. Olyan feszültség, fantáziadús meggyőződés van ezekben a kifinomult felépített felületekben, hogy az ember valóban elhiheti Seurat-nak, hogy saját meghatározása, miszerint a festészet „*a vászon kimélyítésének művészete*”, számára oly magától értetődő volt, mint a képzelet erőfeszítése arra, hogy kialakítsa az olyannyira anyag-szerű arányokat a tér végtelenségéhez és ürességéhez képest.

Ezt a képet csakis azzal a finom érzékenységgel lehetett létrehozni, amely szinte végtelenül parányi értékváltozásokat is észlel és szilárdan megragad. A festmény e majdnem láthatatlan árnyalatok felhalmozódásának eredménye. Az aprólékos pointillizmus rendkívül munkaigényes technikája volt talán az egyedül lehetséges eljárás, amely ilyen kifinomult variációkat tett lehetővé. Úgy tűnik, hogy ennek még nagyobb jelentősége volt Seurat célja szempontjából, mint a rendkívüli fény mennyiségnek, amelyre igényt tartott. Egyedül ez engedett elég lassú, tapogatózó közeledést a végső megállapításhoz, egyedül ez tette a tónus legkisebb változásait nyilvánvalóvá. Gyakran a kompozíció egész szerkesztését ezek az apró tónusváltozások tartják össze, melyek annak az illúzióknak tudhatók be, amikor az ember az eget egy kicsit sötétebbnek látja egy fehér vitorla vagy egy épület szélénél. És a megfigyelés minden közeli hűsége ellenére mégis mennyire hiányzik ezekből a képekből minden természetesség! Mennyire végletesen rögzített és mozdíthatatlan minden! Szó se róla, a képek elevenek, de nem a természet élteti őket. A levegőt festi, szinte semmi mást nem fest, csak levegőt, de Seurat levegőjében nem lehet lélegzethez jutni. Ha kompozíciói mégis élnek és lélegeznek, akkor az csak az összpontosított képzelőerő feszültsége által lehetséges, melyben megmutatkoznak előttünk, és arra ösztönöznek minket, nézőket, hogy osztozzunk ebben.

Seurat Poussin utóda, ugyanolyan szigorúan tartózkodó és szenttelen művész, mint ő.

Seurat ambíciója legalább akkora volt, mint tökéletes önzetlensége. A legegrettenőbb festészeti feladatoknak is ihletett, hangyaszorgalmú türelemmel látott neki és járt a végére. Összebékíteni az impresszionisták gyorsan tovatűnő atmoszferikus hatásait a klasszikus kompozíció szigorú törvényeivel; mindezt tökéletesen megvalósítani nagyított léptékben, parányi fénypontok miriádjának lassú felhalmozásával a vásznon mindenkit elriasztott volna, kivéve a fanatikust. S valóban, kellett, hogy legyen valami

a fanatikus megszállottságból ebben a furcsa fiatalemberben a pedáns intellektusa és tartózkodó modora mögött.

A FÜRDŐZÉS ASNIÈRES-BEN című képe volt az első nagyszabású szemléltetése új elképzeléseinek. A színhely a Szajna partja Párizson kívül. A forró nyári délutánban fiúk fekszenek vagy ülnek, meztelenül vagy félig levetkőzve, a parton a levetett ruhák és cipők szétszórva a fűben, míg mások játszanak a vízben. Ez a szín a legtöbb ember számára valamiféle lírai szépséget idézne föl, Seurat előtt azonban majdhogynem ember-telen tárgyilagossággal mutatkozott meg. Mennyire természetes lenne a meztelen formák szépségét a pózok vagy a világítás megválasztásával kiemelni! Milyen egyszerű lenne mérsékelni a cipők és a nadrágok közönségességét! De itt minden ugyanazal a kérlelhetetlen, hangsúlytalan pontossággal jelenik meg. Sehol semmi részrehajlás. A nyári délután forró párája kifehériti a ragyogó eget, félig elfátyolozza a távoli gyárakat és hidakat, a fénylő testeken játszik az előtérben. A fény mindent elborít, és senki sem ábrázolhatná ezt tökéletesebben, remegőbb érzékenységgel, mélyre hatolóbb megfigyeléssel, szakadatlanabb következetességgel Seurat-nál – de a félig letolt nadrágba ügyetlenül begyűrt inget vagy a cipőket és a zoknikat ugyanazzal a változatlan figyelemmel festi meg az utolsó kontúrig. Hatása nem a lírai szépségé, sem a közönséges vagy ironikus realizmusé. Seurat célja a téma minden ilyesfajta megközelítése mögött és mélyebben fekszik. Nehéz lenne eléggé semleges szót találni, hogy leírjuk a kép által felidézett hangulatot. Olyan, mintha az alakok Piero della Francesca monumentális és mozdulatlan csoportozataiból jöttek volna át hozzánk. A minden közönségestől, ugyanakkor minden költői sejtetéstől való teljes tartózkodás hangulata; visszavonulás a tiszta és már-már absztrakt harmónia birodalmába. Ennek a nagy kompozíciónak a titka a formák lenyűgöző harmóniája, minden összhangjának és összefüggésének nyilvánvaló szükségszerűsége. A cipők és a nadrágok elveszítik közönségességüket, amikor a formai harmónia ilyen szorosan összeszőtt textúrájába illeszkednek, bármennyire könyörtelenül kirajzolódik alakjuk. Az ember még abban is kénytelen gyönyörködni, hogy a cipőknek fülük van, mivel nyilvánvalóan az egész ritmikus szekvencia kulcsaivá válnak. A nyári napfény szépsége és bája ugyanígy tudatunk hátterébe csúszik, és a színek elrendezésének részévé válik. Pontos és rideg harmóniája ellenére a kép megtart valamit egy olyan dologgal létrejött közvetlen kapcsolat minőségéből, amit a művészi képzelet valóban látott és megragadott egyetlen eksztatikus pillanatban. Alighanem éppen ez az a minőség, amit Seurat-nak a festészet elvont elvei utáni szenvedélyes kutatása és tudományos módszere veszélybe sodorhat. Nála az egyensúly az elvek és az érzékenység között meglehetősen kényes. Ha az elv megszűnik engedelmessé válni az érzékenység folyamatos ellenőrzésének, uralkodó elemmé válhat, a szemléltetés helyettesíti az ihletet és az elmélet a szenvedélyt. Ez a tendencia Seurat rövid életének vége felé kétségkívül meg is mutatkozott. Nem kétlem, hogy az érzékenység felülkerekedett volna, de az egyensúly néha elbillent az ellenkező irányba. Tény, hogy módszere (mindig így beszélt róla: „*ma méthode*”, s hozzá fűződő szerzői jogainak bárminemű kétségbe vonására – amennyire zárkózottsága és önuralma engedte – már-már erőszakos rátartiséggel reagált), módszere fokozatosan uralkodó szenvedélyévé vált, egészen addig, hogy képeit kezdte majdhogynem úgy tekinteni, mint módszere érvényességének szemléltetését.

A FÜRDŐZÉS-en a módszer még nem volt teljesen kifejtett. A színeket kis foltokban rakta fel, melyeket más színek foltjai törtek át, de ezeket mindig a palettán keverte ki a kívánt árnyalatra. Ekkor még nem bontotta fel a színeket többé-kevésbé tiszta jegyekké, melyekből a kívánt árnyalat az optikai színkeverés segítségével állt össze. Ilyen tel-

jes felbontás természetesen sok kisebb színegyiséget tételezett fel, és ezt végül tiszta színnek kicsi kerek pöttyeinek egymás mellé helyezésével érte el, hogy létrehozza a kívánt eredményt.

A GRANDE JATTE volt a módszer első alkalmazása javított és végső formájában. Olyan világot mutat, melyben tilos az élet és a mozgás; geometriájának rideg kereteiben minden örökre rögzítve van. A MODELLEK című kép, mely a Lefèvre-kiállítás legjelentősebb képe volt, időben szorosan követi. Nem olyan igényes mű, de sokkal inkább érezhető, hogy témáját soha senki nem láthatta a valóságban. A GRANDE JATTE számos külön tanulmányból állt össze, olyan gyűjtemény, melyben minden a harmónia Seurat által kidolgozott elvei szerint történik. A MODELLEK című képen ugyanezt a módszert alkalmazta. Seurat ugyanazt a modellt három különböző pózba állította be műterme sarkában, hátulról, oldalról és előlről, és az egyik oldalt teljesen betölti a GRANDE JATTE című kép. Érezhető, hogy a modell testtartásainak előre elgondolt geometrikus sémába kell illeszkedniük. Bizonyos, hogy minden egyes tárgy helyzete és minden tárgy körvonalainak minden részlete hajszálpontosan meg van határozva. Egy gombot vagy egy szalagot sem lehet katasztrófa nélkül megmozdítani ebben a bámulatosan teljes és szorosan zárt rendszerben. Poussin óta biztosan nem volt képes senki sem ilyen kifinomultan és tökéletesen ellenpontoszerűen szerkeszteni. De visszatérek arra az érzésemre, hogy itt a harmónia próbálgatás, folytonos rendezés és újrendezés eredménye. Ezen persze nem azt értem, hogy a dolgok ilyen egymáshoz igazítása és rendezése pusztán intellektuális számítás eredménye volt. A sikerhez nem kevesebbre volt szükség, mint Seurat tévedhetetlen arány- és minőségérzékére, a színek, tónusok és az irányok egyensúlya iránti csalhatatlan érzékére. Úgy vélem, a képi ritmus gondolata mindazonáltal soha nem olyan módon világosodik meg a festő számára, mint ahogyan egy dallam felötlük a zenészenben. Csodálatosan idegen és eredeti, rögzítettségében nyugtalanító kompozíció áll előttünk. Rendkívüli összegzése a művész analógiákon alapuló elméletének. A megfelelések még a legkisebb részletet is áthatják, a formákat és a színeket egyaránt. Színekben például a GRANDE JATTE ibolyái, zöldjei és vörösei megfelelésekre lelnek a falon, a felhalmozott rajzokon és az óvatosan felfüggesztett zöld táskán, a szófa meg a napernyő rozsdavöröseben.

A kompozíciót uraló elgondolás két hosszú függőleges vonal, az egyik a központi akt, a másik az ülő, meghosszabbítva a GRANDE JATTE két függőleges figurájával. A kép így pontosan két egyenlő részre van osztva, merész alkalmazása Poussin kedvenc módszerének. A kép egyik felét a GRANDE JATTE foglalja el, a másikat a csaknem üres fal, jobbra beszögelléssel. Ezen a jobb oldali részen nem egy harmadik függőleges egyenest találunk, hanem egy gúlát, melybe a harmadik figura majdnem erőszakosan van beillesztve. A központi álló akt eredeti elgondolása egy gyönyörű rajzon látható Coquiot úr könyvében. Mindkét lábán egyszerre, szilárdan támaszkodik. Seurat azonban szükségét érezte az analógiának a kép bal oldali és jobb oldali része között, és a modell jobb lábát úgy festette meg, hogy kiugorjon, hogy majdnem pontosan párhuzamos legyen a gúla bal kéz felőli oldalával. Nem lehet kétséges, hogy ez a tökéletes kompozíció szempontjából helyes volt, de a figura megrajzolásában tökéletlenséghez vezetett. A tömegek befejezetlennek hatnak, különösen, ha összehasonlítjuk a bal oldali akt meglepő szépségével és könnyedségével. Csak a központi figurában maradt valami kicsinyes, valami nem odaillő. Hiányzik belőle Seurat legtöbb rajzának nagyszerű stílusa.

Ezért nem tudom osztani kritikustársaim véleményét, hogy ez a kép nagyobb műalkotás volna, mint a FÜRDŐZÉS. Kétségtelen, a fejlődés egy későbbi fokát mutatja Seurat

módszerében, de túl sokat helyez egymás mellé, veszít valamit meggyőző erejéből és közvetlenségéből, mely még nem rendelődött alá módszerének, amikor a FÜRDŐZÉS-t festette, és ami még mindig megmaradt az utolsó periódus tájképein. Azt hiszem, ha Seurat tovább élt volna, megtalálta volna a módot, hogyan állítsa kifejlett módszerét érzékenysége szolgálatába. Milyen felfedezésektől fosztott meg minket korai halála!

Bizonyos, hogy a MODELLEK még egyszer megmutatja Seurat furcsa, tartózkodó szellemét, melyet a FÜRDŐZÉS ASNIÈRES-BEN című képen megfigyeltünk; de kevésbé jelentős itt, ahol a művész szándékosan rendezte el modelljeit a műtermében, ami a látható dolgoknak rögtön a mesterkéeltség levegőjét kölcsönzi. Seurat egy másik jellemző attitűdje azonban már-már nyugtalanító érzést kelt. A késői NŐ PÜDERPAMACCSAL című képről van szó, melyet Paul Rosenberg mutatott be nemrég Londonban. Ez csakugyan a legfurcsább kép, amit ismerek, óriási a távolság a kiindulópont s a között, ahová Seurat visz minket. Olyan, mintha fogadást kötött volna, hogy a lehető legmakacsabb anyagot választja ki, és mégis céljaihoz idomítja. Ez a lehetetlen nő, a nyolcvanas évek groteszk pongyolájában, körülvéve a kor minden szörnyű vásári cicomájával Daumier-t maró szatírára, Guys-t túlradó érzelmeiben csaknem lírai gyönyörködésre, Degas-t keserű, könyörtelen és csattanós leleplezésre, Lautrecet elnézően ironikus scherzóra ihlette volna. Seurat azonban olümposzi közönnyel lép át mindezekre a lehetőségeken, tárgyával vallásos ünnepélyességgel bánik, és az elvont szépség birodalmába viszi. A legmerevebben ünnepélyes bizánci mozaik sem lehetne távolabb a *La Vie Parisienne*² világától, mint ez a kép. A kompozíció szinte nyomasztóan szándékolt. A legkisebb félénk, remegő változás is elképzelhetetlen a hibátlan kontúrokban. Minden elem helyzete folytonosan felülvizsgálva, a legkisebb részletig meghatározott. Első pillantásra úgy tűnik, minden a felszínen van – a körvonalakat tiszta, de meghatározhatatlan, megfoghatatlan színek pöttyei fedik fel –, és aztán a színek majdhogynem érzékelhetetlen változásai felépítik a halványan ragyogó fényben fürdő térbeli tömegeket. Alig látunk tónuskontrasztot, nincs határozott fény és árnyék, a tömegek végül mégis ellenállhatatlan erejű teljességgel mutatkoznak meg. Dekoratív egyhangúsága, elméleti és elvont színvilága ellenére rendkívüli módon valóságos a kép, de valóságossága ellenére az eredeti témából, a látott dologból semmi sem marad átalakítatlan, mindent egy elgondolás hasonlóztatja magához és formál át. És talán éppen ez, ahogyan a művészi elgondolás átváltoztatja a témát, ez a teljes transzmutáció a nagy műalkotás próbaköve. Ez azt jelenti, hogy a kép olyan mértékben eljut ehhez a független valósághoz és magában hordozott fontosságához, hogy az illusztráció minden eleme kihullik belőle, és elveszti jelentőségét.

A közelben, a Francia Galériában függött egy nagyméretű kompozíció, Picasso ANYA ÉS GYERMEK című képe, ahol a művész a figuráknak roppant arányokat adott, így természetfölötti tömörséget a végtagoknak. Hosszas szemlélődés után légiessémmiségnek látszanak Seurat nőalakjának megváltoztathatatlan szilárdságához képest.

A Lefèvre Galériában látható tájképek többé-kevésbé mind a kifejlett pointillizmus korszakába tartoznak, bár néha Seurat korábbi módszere, az apró ecsetvonások még mindig ott vannak a pöttyök finom hálójának felszíne alatt. Számomra mindegyik hiánytalan és cáfolhatatlan felfedezés a maga teljesen egyedi módján. Mind elsősorban különleges módon elgondolt terek megszerkesztései sajátosan értelmezett fény- és

² A századforduló igen kedvelt párizsi magazinja. A könnyed, humoros lap eredeti célja szerint az előkelő társasági élet és a művészvilág kalauzaként szolgált, ám inkább pikáns grafikáiról vált nemzetközileg is ismertté. (A ford.)

színvibrációkkal feltöltve. Szembetűnő, mennyire élesen átlátta ezeket a jelenségeket, hogy milyen megkapó kifejezésének hatalma, ha összehasonlíjtuk A CURBEVOIE-I HÍD opálos gyöngyházszerűkeit a GRAVELINES vakító fehérségével és A KIKÖTŐ remegő naplementéjével. A legszebb és legmeglepőbb azonban mind közül a HALÁSZFLOTTA PORT-EN-BASSINBEN, ahol a felhők árnyai még mindig ott ülnek a napsütötte tenger fölött, finom arabeszket alkotva, újra felvéve az előtér napégette gyepének mintázatát. Közről nézve majdnem sík mintázatok elrendezésének látszik, de a terem másik végéből a síkfelületek végtelen távlatokba nyúlnak, csaknem illuzórikus hatást keltve.

A pointillista módszer egyik sajátossága, hogy azok a tónusok, melyek közről nézve annyira hasonlítanak egymáshoz, hogy alig tudjuk megkülönböztetni őket, távolról nézve hirtelen kontrasztot alkotnak. Ez tette képessé Seurat-t arra, hogy vászna felszínét hangsúlytalanságban tartva mégis a relief³ mélységének és kidomborodásának szinte eltúlzott hatását keltse. E tájképek közül néhány megtartotta eredeti keretét: lapos fa a művész vég nélküli pöttyeivel beborítva. Újból láthatjuk egzakt logikája és a kontraszt hatását. Az érvelésnek valahogy így kell hangoznia: a keret funkciója, hogy az elképzelt kép terét elvágja a terem valóságos terétől. Így minden ponton egyforma kontraszt kell, hogy kialakuljon a keret és a kép között. Egy aranyozott kerettel azonban a kontraszt nem lehet minden ponton egyforma. Erősebb, ahol az aranyozás beleütközik a kép sötét tömegébe, gyengébb, ahol fénnel áll szemben, nem beszélve a szíkontraszt nagyobb eltéréseiről, amelyek az egyöntetű aranszínből következnek. Seurat ezért nekilátott, hogy olyan képkeretet fessen, amelyen a szín- és tónuskontraszt minden ponton egyforma, és nem tagadhatjuk, tökélyre is vitte elképzelését. Nincs meglepőbb annál, hogy a kép és a keret pontosan megegyező technikája az egyik esetben sík, távlat nélküli felületet, a másikban a termélység és távolság illúzióját hozza létre.

Seurat művészi személyisége általában ellentétesnek és összeegyeztethetetlennek vélt elemekből tevődött össze. Egyik oldalon rendkívüli és kifinomult érzékenysége, másik oldalon a logikai absztrakció iránti szenvedélye és szinte matematikai pontosságú elméje. Egyrészt elfogadta az impresszionisták összes felfedezését a látványról, sőt azt az állításukat is, hogy a jelenségek, még ha megfigyelés tárgyai is, illuzórikusak. Másrészt a látvány, mely olyannyira foglalkoztatta az impresszionistákat, és a velük kapcsolatos megállapítások már teljesen elvesztették jelentőségüket számára. A látvány, ahogyan az impresszionisták vizsgálódásai nyomán feltárult előtte, nem volt több, mint építkezésre szolgáló nyersanyag. Kompozíciói olyannyira tisztán logikaiak, oly pontosan kiegyensúlyozottak, és oly gondosan arányítottak, hogy a végeredmény végképp távol esik a látványtól. Az élethűség kérdése aligha merül fel az emberben, oly kevésbé azonosíthatjuk képeit bármi rajtuk kívül lévővel, a megalkotott valóság annyira tökéletesen fogva tart minket önmagába zárt rendszerének törvényeivel.

Nem kétséges, a művészet történetében mindig azt látjuk, hogy a látványról megszerzett új ismeret a művészi kompozícióban új vállalkozások alapjává válik, az ebből eredő módosításokkal és az esztétikai érzékenység kiszélesítésével. Ami ritkább, s ami Seurat zsenialitását oly meglepővé teszi, hogy pályafutásának néhány éve alatt képes volt teljesen újrakezdeni az impresszionisták felfedezéseitől, melyet saját maga egészített ki megfigyeléseivel a kontrasztról és annak pszichológiai hatásairól, s mindebből egyedülállóan teljes esztétikai rendszert teremteni, és egy új gyakorlati módszert művészi önkifejezéséhez tökéletesen hozzáalakítani.

³ A dombormű egy fajtája, ahol a mintázat a szintkülönbség fele alatt marad. (A ford.)

VINCENT VAN GOGH

Tóth Csilla fordítása

A Bond Street némelyik képkereskedője alighanem még ma is emlékszik a Goupil Galéria egyik fiatal segédjére, aki – mint mindenki más azokban az időkben – minden nap cilinderben ment dolgozni. Ez a kalap megátalkodottan kócos, vörös haját takart, ritkás szemöldököt, merev, átható, de inkább óvatos tekintetet. Az arc félig parasztot, félig bűnözőt mutatott. Ez volt Van Gogh az 1870-es években. Hirtelen eltűnt a színről, s aztán aligha gondolt vele egyetlen kereskedő a Bond Streeten egészen 1910-ig, amikor már húsz éve feküdt a sírjában, s amikor képei elkápráztatták, megdöbbenetek és feldühítették az egész kulturált Angliát az első posztimpreszionista kiállításon. „Pedig – mondta nekem egy kereskedő, aki így emlékezett rá – milyen szerény, zárkózott fiatalember volt.” Valóban szerény, zárkózott fiatalember volt, de mindemellett szent. Borzasztó erős meggyőződéseinek áldozata volt – hitte, hogy a spirituális értékek megragadhatók, és hogy hozzájuk képest más értékek számításba sem jöhetnek. Ez a megszállottság űzte el a Goupil Galériából az evangéliumhoz, a protestáns lelkészi szemináriumba, a laikus prédikátor szerepéhez és a térítéshez, s űzte aztán el onnan is – mivel elkövette azt a végzetes hibát, hogy a krisztusi tanokat szó szerint akarta megvalósítani – a csavargáshoz és a művészethez. A megszállottság szörnyű nyomása és jellemének egyre növekvő erőszakossága az örültekházába s végül öngyilkosságba kergette, de addig szerencsére hihetetlen eltökéltséggel és bátorsággal megtanulta, hogy a festésben kifejezést találjon kétségbeesetten erőszakos spirituális éhségének. Olyan testes életművet hagyott hátra, melyhez pusztá terjedelme alapján egy egész élet munkája kellene, bár alig telt el tíz év az autodidakta rajztanulás fájdalmas kezdete s a végzetes pisztolylövés között. Vajon ha akkor, amikor még a Bond Streeten járt mindennap, prófétai módon összehasonlíthatta volna azt a csendes, eseménytelen életet, amit társai éltek, azzal, ahogy az övé alakult azokban az években, míg tragikus odisszeáját járta; ha szembehelyez tíz év nyomort, éhezést, eksztázist, örültséget, öngyilkosságot és halál utáni dicsőséget a csendes, eseménytelen, sikeres étellel, ami talán bekövetkezhetett volna, ha megmarad foglalkozásánál – ha mindezt előre látja, kérdezhetnénk, vajon úgy választott volna, ahogy választott? Valószínűleg igen, hiszen a jelentéktelen hollandban hősiez tűz lobogott. Sőt a választás gondolata valójában nem is fért össze Van Gogh természetével. Legalább egy fájdalomtól megmenekült – az abból fakadó bizonytalanságtól, hogy benső indíttatásunkkal ellenkező cselekedetek következményeit mérlegeljük. Belső meggyőződésének ellenállhatatlan kényszerre mindent eldöntött életében. Hite oly végtelenül heves volt, hogy a külvilágból alig hatolt el valami hozzá, vagy hagyott nyomot nyugtalan lelkén. Lehetetlen volt, hogy a külvilág objektív ítélete megérintse. Még a művészetben is, ahol be akarta bizonyítani kivételes erejét, képtelen volt megérteni, miért nem csodálhatja egyformán Meissonier-t és Cézanne-t. Tapasztalásának végletes szubjektivitását tekintve kezdettől fogva örült volt.

Órult volt, de szent is. Belső életének minden nyugtalanságában az egyetlen minde nekfölött uralkodó érzés az egyetemes szeretet szenvedélye volt. A keresztény szeretet olyannyira mindent átölelő eszméje volt ez, hogy aligha kötődhetett egyetlen személy-

hez, minden embert, sőt minden dolgot szeretett. Élete tragédiája pontosan ebben rejlett: egyedül a festészetben találta meg szeretetének kifejeződését. Amikor emberekhez közeledett, érzelmeinek túlságos ereje akadályozta és eltorzította kifejezésüket, s ahelyett, hogy magához vonzotta és gyöngédségre hangolta volna az embereket, óhatatlanul felingerelte és elriasztotta őket. A sors furcsa iróniája, hogy amikor érzéseit szavakra és tettekre akarta váltani, visszájára fordult valamennyi. Szeretete taszította az embereket, és a végső lealacsonyodás és megalázkodás, melyre érzelmei ösztönözték, gögbe, kemény ítéletekbe és erőszakos cselekedetekbe fordult.

Csak a megalázottakkal és nincstelenekkel remélhette, hogy hangot talál, hozzájuk fűződő kapcsolata azonban felszínes volt, mert nem oszthatta meg velük intenzív lelki életét. Ami meg a többieket illeti, csodálatra és önfeladásra való mohó éhségét mindig elnyomta az ellenszenv, amit keltett. Csak határtalan jóságú és türelmű öccse, Theo tudott ritka pillanatokra közel kerülni hozzá. Máskülönben egyedül volt.

A fentiekben adott beszámoló annak a rendkívül megrendítő és szép tragédiának a vázlatos összefoglalása, amit dr. Meier-Graefe írt meg néhány évvel ezelőtt.¹ A szent tragédiája ez, aki csak az öngyilkosságban talált megnyugvást. Már az élettények puszta ismertetése is megéreztet valamit az életmű természetéből. Kezdetől végig úgy tűnik, élete sorsszerűen felgyorsulva halad a borzalmas zárlat felé. Dr. Meier-Graefe megtalálta a módját, hogy úgy jelenítse meg a művész egész élettörténetét, mintha maga Van Gogh mesélné el. Olyan, mintha szegény örült monologizálná végig a történetet. A szerző annyira tökéletesen azonosította önmagát Van Goghgal, hogy alig lehet különbséget tenni a művész levelei és a szerző interpretációja között. Belülről ábrázolt életrajzhoz jutunk így, éppen olyanhoz, amilyenre Van Goghot hihetetlen belső energiája kényszerítette.

Van Gogh leveleit olvasva az az érzés alakul ki bennünk, hogy személyisége szebb és érdekesebb volt bárminél, amit megvalósított. Mert Van Gogh eredetileg nem volt művész, de személyisége egyedül a festészetben tudott magának, kínlódva és nehezen, utat törni a kifejezéshez. Így kellett lennie, hiszen mindenhol végzetes akadályokba ütközött, márpedig meg kellett nyilvánulnia bármi áron.

Ha egyszer ráébredünk erre, már egyáltalán nem nézhetjük úgy Van Gogh képeit, mint más festményeket. Más az eredetük; a látható világ iránti másféle érzelmek gyümölcsei, mint azok, amelyek a legtöbb festő munkáját irányítják. Vincent képe színtiszta önkifejezés, nem egyetlen meghatározott reakció kifejezése. Nem az a legkülönösebb, hogy jó képeket festett, hanem hogy a képei – ha kizárólag festészeti mércék szerint ítéljük meg – mennyire mentesek az elmezavartól. Vincent olyan teljes mértékben volt tiszta lélek, hogy bármilyen zavarodottnak és nehéz felfogásúnak látszott is, képtelen volt elkövetni azokat a hibákat, amelyekre számítani lehetne. Feltételezhetnénk, hogy ez a mélyen vallásos szellemű ember, akinek kizárólagos vágya az volt, hogy az emberiségnek szentelje magát, ha a festészethez fordul, a modern művész számára kínálózó csalóka mellékösvényre téved; hogy néhány újfajta szörnyűséges *tableau à thèse*-t² eszel ki, a tanító jellegű képeknek abból a fajtájából, melyeket Tolsztoj javasolt. De ahogy dr. Meier-Graefe rámutatott az ízlésről szóló csodálatos fejezetében: bár az ízlés fogalma, abban az értelemben, ahogyan az ingyenc vagy a világfi használja, telje-

¹ Julius Meier-Graefe: VINCENT VAN GOGH, angolra fordította John Holroyd Reece. Medici Society, 1922.

² Tanító szándékú festmény. (A ford.)

sen összeegyeztethetetlen Van Gogh, e szenvedélyes anarchista felfogásával – alkotó energiája csálhatatlanná tette ítéletét. Átlátta Emile Bernard³ vérszegény, vallásos lelki gyakorlatainak hamisságát, megértette, hogy szeretete annyira egyetemleges, hogy nem kell külön témát választania ahhoz, hogy kifejezze önmagát; látta, hogy vallásossága sokkal tisztábban fejeződik ki egy pár öreg cipő, egy szék vagy egy bordélyház ábrázolásában, mint bármely vallásos témában.

A műveiből a Leicester Galériában 1923-ban rendezett kiállításon először nyílt lehetőség Angliában meglátni valamit abból a kivételes művészi kalandból, melyet ez a különös lény vitt véghez abban a hihetetlenül rövid időszakaszban, amely első festészeti próbálkozása és tragikus halála között húzódott. Jellemző rendkívül személyes és egyéni tehetségére, hogy minden periódusában nagyon sokat sikerült kifejeznie hitéből, szenvedélyéből s ezek kedélyére tett hatásából. Talán egy művész sem ábrázolta saját lelkét ily teljes mértékben, annál is inkább, mert mindig passzív, aláztos, engedelmes eszköze volt annak a hitnek, amely éppen szorításában tartotta. Ami az egész életműben meghökkentő, és mindig újból meglepi a nézőt, valahányszor látja a képeit, az ember teljes elhagyatottsága. Úgy látszik, soha nem tanulta művészetét. Már a kezdet kezdetén olyan mély meggyőződés élt benne a mondanivalóját illetően, hogy ez átsegítette mindazokon a nehézségeken, habozáson és kételyeken, melyek a festeni tanulókat gyötrik. Úgy dolgozott, mint egy gyerek, aki soha nem tanult festeni, lázas sietséggel, hogy elkapja a képet, ami megszállta, s aminek festésben kell megnyilatkoznia.

Akkor is látnánk, hogy mindig nagy feszültségben és óriási sebességgel dolgozott, ha az ilyen rövid idő alatt létrehozott termés nem bizonyítaná. Mennyiségben messze felülmúlja Cézanne negyvenévnnyi szakadatlan munkája eredményét. Van Goghnak nem volt ideje és nem is volt szüksége arra a lassú folyamatra, hogy egy művészi elképzelést fokozatosan tökéletesítsen, és minden benne rejlő lehetőséget felszínre hozzon. Meggyőződése minden pillanatban túlságosan erős volt ahhoz, hogy kételkedhessen, túl keveset foglalkozott képei, illetve a saját maga sorsával; hite túlságosan erős volt ahhoz, hogy azzal törődjön, tökéletesek-e a képei vagy nem, mindaddig, amíg valahogyan, bármilyen eszközzel vagy eljárással, ami éppen lázas kezébe akadt, vászonra nem vetette elképzelésének lényegi anyagát. Ez nem a nagy mesterek módszere, nem a nagy klasszikusoké, de nem kétséges, hogy Van Gogh számára ez volt az egyedüli út. Meggyőződésének tüze így biztonságot és ritmust adott gyakorlatlan kezének.

Nem is munkájának gyorsasága a legmegdöbbentőbb képei sorozatát nézve, hanem fejlődésének gyorsasága. Korai képén, az EGY PÁR BAKANCS című tanulmányon szembe-tűnő korai németalföldi tanulóévei hatása és Israel⁴ iránti lelkesedése. A kép 1886-ból való. A legutolsó mű, mely a Leicester Galériában látható volt, a BÚZATÁBLA REPÜLŐ VARRAJKKAL Auvers-ben készült, 1890-ben, röviddel halála előtt. A szellemi távolság a két kép között óriási.

Köztük ott a csodálatos 1888-as év, Van Gogh annus mirabilise, provence-i tartózkodása, barátsága Gauguinnal és első tragikus kitörése. S ebben az évben nemcsak összegezte mondhatni minden múltbeli erőfeszítését, hanem befogadta és feldolgoz-

³ Emile Bernard (1868–1941) francia festő, barátság fűzte Van Goghhoz. A pont-aveni iskola tagja, képei szimbolikus eszmei tartalommal telítettek. (A ford.)

⁴ Josef Israel (1824–1911), korának egyik legnépszerűbb holland mestere, Van Gogh követte őt fiatalkorában. Ábrázolásmódját a pszichológiai jellemzés, az alakok egymáshoz fűződő viszonyának ábrázolása jellemzi. Az új francia törekvések nem hatottak rá. (A ford.)

ta egy olyan domináns személyiség befolyását, mint Gauguin. Látjuk, a ZUÁV című képen nyíltan elfogadja Gauguin sík, erőteljesen színezett, lakkszerű tömegeinek szembeállítását, de ez az egyetlen nyilvánvaló bizonyítéka Gauguin Van Gogh művészetére gyakorolt hatásának. A jelenleg a Tate Galériában lévő NAPRAFORGÓK ennek az évnek egyik diadalmas sikere. Páratlan életerő, buja gazdagság és szenvedélyes hangvétel, de nincs jele annak az egyensúlyvesztésnek, amely már érinti néhány későbbi munkáját. Az önbizalom szerencsés pillanata ez, az a pillanat, amikor a természetre való lázas, intenzív érzelmi reagálása nem terheli túl megjelenítő erejét.

Ez a harmónia majdnem teljesen a sárgán alapszik. A sápadt, majdnem citromsárga háttérből a napraforgók feje napégette fényes tömegként tűnik elő. Valóban, a sárga, méghozzá a tiszta krómsárgák uralkodó helyet foglalnak el Van Gogh színrendszerében. A sárga ilyen mértékű alkalmazása ritka az európai művészetben. A XIV. századi itáliai festészetben gyakran előfordult, de aztán majdnem eltűnt a palettáról. Van Gogh esetében kétségtelenül keleti hatásról van szó, ez a szín fontos szerepet játszott a XVII–XVIII. századi kínai dekoratív kompozíciókban.

Van Gogh bizonyos értelemben kolorista volt, de nagyon különös értelemben. Úgy tűnik, kivételesen érzékeny volt a színekre. A színek mámort, részegséget idéztek elő nála, de érzései főként fiziológiai reakciók voltak, sokkal inkább idegiek, mint szellemiek. Ezen azt értem, hogy inkább az alacsonyabb, mintsem a magasabb rendű idegközpontokhoz kötődtek. Elemien és gyerekesen reagált a színekre, ahogy oly sok másra is. Ugyanakkor képtelen volt felfogni a színek komplex kölcsönviszonyának és összefüggéseinek oly mélyen meditatív struktúráit, melyeket Cézanne bizonyosfajta intellektuális érzékenységgel épített fel.

A NAPRAFORGÓK című képen a körvonal elrendezésébe való belefeledkezés szemmel látható, ahogyan Van Gogh e korszakának más munkáin is, és ahogyan Gauguin legtöbb képen. A forrás, ahonnan mindkét művész az ötletet vette, nyilvánvalóan a japán nyomat.

Furcsa, hogy mindkét művész, akik oly sokkal tartoztak Cézanne-nak, megtalálták mesterük képein a sugallatot, de ez végül épp az ellenkező irányba vezette őket. Cézanne legfőbb gondja mindig a dolgok mélyben rejlő szerkezete volt. Ami a kontúrúrt illeti, Cézanne-t csaknem fájdalmasan foglalkoztatta, szerepe a vásznon két dimenziójának megszüntetése volt. Ez éppen ellentétes Van Gogh érdeklődésével, aki számára a kontúr sziluettként része volt a kép sík felületen való megszerkesztettségének, mint dekoratív egységnek. Kétségtelen, ez részben a japán nyomatok hatásának tudható be, tiszta, kifejezett színek iránti vágyával megerősítve. De még erre is ad Cézanne egyfajta igazolást, mivel a kontúr miatti állandó nyugtalansága néha mintegy kétségbeesésben arra vezette, hogy vonallal újból megerősítse, szerintem gyakran azzal a halvány szándékkal, hogy majd később visszatérjen hozzá. Cézanne kontúrvonalai azonban nagyon eltérő funkciót töltenek be, mint Van Gogh erőteljesen és egészében megrajzolt kontúrja, ami nagyon jól illeszkedett primitív formakoncepciójába.

Ebben az értelmezésben (vagy félreértelmezésben) Cézanne művészetének messze ható következményei voltak a festészet utána következő fejlődésére.

Úgy hiszem, a SÁRGA HÁZ egyike volt a legeredetibb, legjobban sikerült Van Gogh-képeknek a Leicester Galéria kiállításán (ott SÁRGA HÁZ ARLES-BAN címmel szerepelt). A festő talán sehol máshol nem fejezte ki ennyire teljesen az eksztatikus csoda érzését, a mámoros örömet, mellyel a sugárzó provence-i fényt és színeket üdvözölte. Itt sehol sem hátrált meg, hogy megfelelő képi frázist találjon, melyben megénekelheti a szín-

te erőszakos napsugarat a vörös tetőkön és a fehér kőfalakon. Ezért égboltját kékek itatta át és árasztotta el, de nem a szokásos kobalttal, melyet közönségesen a mediterrán klímához társítanak, hanem valami sokkal intenzívebbel, drámaibbal, már-már kísértetiesen. Mennyire végletesen különbözik Van Gogh olvasata a provençe-i tájról Cézanne-tól, a természet világos struktúráinak szemlélődő és mélyre hatoló megértésétől! Van Gogh mindent az első benyomás nyersségével mond ki, az első pillanat sürgető intenzitásával – azonnal és teljes egészükben vibráló benyomások ezek, hogy bizonyos drámai hatást kölcsönözzenek a természet megjelenítésének. Abban is meglepő az ellentét Cézanne-nal, hogy Van Gogh érzéketlen a plasztikus struktúrák iránt, szinte felszínesen kezeli témáját. A művész érdeklődését teljesen lekötötte a házak és az ég drámai konfliktusa, a többi alig több, mint a téma bevezetése.

A merész egyszerűségből és szenvedélyességből azonban, ahogyan témáját kifejezi, képet kapunk Van Gogh eredetiségéről, és magyarázatot arra a hatalmas felszabadító, bár talán destruktív befolyásra, melyet művei később kifejtettek. A következő év, 1889 vásznai másfajta gyorsan végbement fejlődést mutatnak. Az ecsetkezelés még izgatottabbá válik, vagy inkább a ritmus gyorsul fel és válik még hullámzóbbá; minden formát gyors, párhuzamos ecsetvonások örvénye szippant magába.

Ennek a periódusnak egyik példája a CIPRUSOK a Tate Galériában, melyben minden forma lángnyelvszerűen lobog és árad felfelé. Elmeállapotának megzavarodása vált művészete valódi témájává – ebben az időben a saint-rémi elmeagyógyintézet ápolta volt. Látomása a természetről belső állapotának visszatükröződésévé torzult.

Ennek ellenére egyszer-kétszer, még a tomboló rohamok korszakában is, a belső zavarodottság és a külső látvány megállapodik, és hihetetlen intenzitású műalkotás jön létre. A legszebb ezek közül s talán Van Gogh minden munkája közül a VÍZMOSÁS című kép, amely most, azt hiszem, Amerikában látható. Ezen a képen, a különböző hatások szerencsés összekapcsolódásaként, minden felkavart indulat kizárólag azt szolgálja, hogy elevenéget adjon a sziklák struktúrájának; és itt a biztosabban megragadott benyomás uralma alatt Van Gogh képes volt kitartani, míg a felrakott festék szubsztanciává egyesült; oly szilárdra és oly értékessé, mint a megoldadt érc, különös fémes fényvel ragyogva.

A BÚZATÁBLA REPÜLŐ VARJAKKAL című kép bepillantást enged Van Gogh utolsó periódusának már-már reményvesztett túlfeszítettségébe. Itt a drámai érzélem annyira magas fokú, hogy minden más tényezővel szemben túlsúlyba kerül. Van Gogh nem szentel többé figyelmet a formális megszerkesztésnek, és úgy végzi, ahogy az alkatából következett: ihletett illusztrátorként.

Mindezek után talán helyesebb azt mondani, hogy egész pályáján inkább illusztrátor volt, mintsem teremtő művész. Egész pályáján láthatjuk, hogy a drámai hatás elsődleges szempont volt. Lényeges e tekintetben, hogy először Israel szentimentális közhelyeiért rajongott, kicsit később Gustave Doré egyik ötlete – körben járó rabok képe a komor börtönudvaron – ihlette meg, kidolgozott olajfestmény született így. Igaz, nehézkesen kezeli a témát, de mégis egészen újfajta intenzitás és az érzések őszintesége szűrődik át a képen. A rossz, másodkézből származó érzélgős drámát hiteles drámai kifejezőmódra váltotta át, de a hangsúly ugyanúgy lélektani. Lehet, hogy ürügyeinek választékát pusztán az a véletlen határozta meg, hogy Párizsban francia művészek társaságában forgott. A legtöbb illusztráció értéke az ábrázolt személyek vagy szituáció lélektani jelentőségétől függ, szemben az alkotó művészetekkel, ahol az ábrázolt dolgok hordereje és a hozzájuk fűződő asszociációk lényegtelenek. Van Gogh a

környezetében lévő alkotó művészekről eltanulta a habitust, hogy majd minden elé táruló látványt a kompozíció lehetséges alapjának tekintsen. Őt azonban természete arra sarkallta, hogy a legközömbösebb tárgyakat is, egy pár bakancsot vagy egy széket drámai jelentéssel töltsön fel. Ezért kizárólag a természethez való közelítésében, motívumválasztásában bizonyul alkotó művésznek. Valójában illusztrátor. A drámai jelentőségbe vetett hite, mely felfokozott lelkiállapotában a legközönségesebb színhelybe is izgalmat vitt, képeinek minden egyes vonalát, tónusát, színét ezzel összhangban módosította. Ezt a drámai érzést általában a ragyogó fényre és színekre adott erőteljes reakciói kísérték vagy talán váltották ki inkább.

A drámai hangulat olyan mértékben fogva tartotta, hogy ez hihetetlen erejű meggyőződést biztosított számára, és a legmerészebb és legújyszerűbb módszerek bevezetésére ösztönözte. Nem tudott arra várni, hogy az olajfestékből kinyerje a kifejezés legkifinomultabb lehetőségeit. Nyugtalan szenvedéllyel rákényszerítette, hogy így vagy úgy közvetítse sürgető érzéseit, és gyakran olyasmit kapott jutalmul, amit senki előre meg nem jósolhatott: a vastagon felrakott, torzult *impasto*⁵ időnként furcsa, majdnem kristályszerű szépséggel sugárzik fel.

Újításai azonban nem csak a szó szoros értelmében vett technikai újítások voltak. A látvány vonzására adott heves és elemi természetű reakciói arra készítették, hogy figyelmen kívül hagyja a gondos kivitelezésnek gyors és kései tanoncévei során elsajátított követelményét, és félresöpörjön minden kifinomultságot és bonyolultságot, ami a festészet mesterségébe az évszázadok folyamán beleépült.

A közlés több mint primitív egyszerűségéhez fordult vissza, és képeit a gyermekrajzok sematikus egyszerűségével építette fel. E határokon belül azonban hite mesterei pontossággal és nagy biztonsággal vezette a kezét.

Van Gogh sajátos géniuszából fakadt, hogy a rá következő nemzedékekre oly jelentős hatást tett. Közölsége olyan hatalmas, hogy az alkalmi néző sem tudja magát kivonni a hatása alól. Kézzelfogható bizonyítékát adta lenyűgöző tekintélyének a műértő közönség számára is. Amikor a posztimpressionista festészet feltűnt megdöbben világunkban, 1910-ben, talán Van Gogh művészete volt a legnagyobb erejű meglepetés. Különösen a festők érezték úgy, hogy művészi tekintélye egészen új távlatokat nyit meg. Példája számtalan új kísérletre sarkallta őket, melyekből sok kudarcot vallott ugyan, de legalább azt az egészséges hatást keltették, hogy újat alkotni lehetséges. Felszabadította a művészeket az elbátortalanító pesszimizmus nyomása alól, melyet az akkori kritika kényszerített a világra a kifinomult jó ízlés jeleként. Lerombolta bennük a kultúra nimbuszát, mely azt a doktrínát hirdette, hogy minden igazi műalkotást már kegyelettel múzeumba zártak, s az ügyes utáztatok szaporítása a legjobb, amit a modern művész remélhet. Talán Van Gogh kirívó anarchizmusa szolgálta a művészetben a legjobban ezt a célt. Bizonyos, hogy a *fauve*-ok állásfoglalása a század első évtizedében Párizsban nagyban az ő befolyásának tudható be, bár kétségtelen, hogy a vámos Rousseau különös felfedezése megerősítette ezt. Kétséges, hogy Cézanne hatása önmagában buzdította volna-e a művészeket olyan új kísérletekre, mint a kubizmus és annak minden irányzata és követője. Matisse sem térhetett volna el olyannyira az európai festészet megszokott normáitól Van Gogh ösztönzése nélkül.

⁵ Vastagon felrakott festék („tészta” olaszul), ecsetvonás, amely megőrzi a művész alkotó mozdulatát is. (A ford.)

Most a művészet nagyjából visszahúzódott a fejlődés régi arcvonalai mögé, a nyugtalan kísérletezés felvillanyozó pillanata kissé megkopottnak tűnik. Ha időnként összehasonlítjuk a *fauve*-ok újabb nemzedékének egy tökéletesen kivitelezett és végtelenül illemtudó képét, halvány sajnálatot érezhetünk, amiért minden új teljesítményük ellenére sem sikerült többet megtartaniuk hitük merész magabiztosságából, korai, önfejű korszakukból.

Talán helyénvaló most hálával visszaemlékeznünk rá, mit vitt véghez Van Gogh szent önfeláldozása, most, amikor, az igazat megvallva, festészete láthatóan veszít jelentőségéből. Tökéletes ellentéte az olyan művészeknek, mint a korai Corot, Sisley vagy Seurat: az ő munkásságuk folyamatosan és egyre bővebben tárul fel teljes érzelmi gazdagságában, amely a felületi hatástalanságuk alatt rejtőzött a művészek halála után néhány évtizedig. Van Gogh mindent az első meglepő rohamra tesz fel, s amint magunkhoz térünk, hiába várunk további revelációkra. Az ember bizonyára jelentősebb volt, mint a művész.

FIGYELŐ

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

*Barnás Ferenc: A kilencedik
Szerkesztette Boldizsár Ildikó, a borítót Külkey
Orsolya fotójának felhasználásával Romvári
János készítette, a kötetet Pintér József tervezte,
a szerző fényképét Szilágyi Lenke készítette
Magvető, 2006. 214 oldal, 2290 Ft*

I

MESTERMŰ

Ha lehántom a borítót, a kötéstáblán összevisz-sza karistolt viaszosvászon faktúráját látom. A véletlenszerű metszések káoszából mégis szabályosság benyomását keltő, geometrikus vonalhaló van kialakulóban, s az ábra szervezettek tűnik. Egy hangot is hallok a gyerekkoromból: „Nem megmondtam, hogy a deszkán vágd azt a kenyeret!” Lehet, hogy vágódeszka lenyomata ez?

Valahogy minden összejött: a borítót, a kötetstábla, a szellős tipográfia, a terjedelem, a kötetbeosztás; az, hogy az arányos fejezeteket nem számjegy, hanem kiírt szám jelöli (mint-ha gongütés hallatszana); a szövegritmus, a feszültség kimért emelkedése, csúcspontja és lecsengése; a mondatok és a cselekmény rendje; a főszereplő és a „tabló” többi elemének összjátéka; a csak enyhén megbontott tér-idő egység; az elbeszélő hang „szívverés”, meg-megugró kiegyensúlyozottsága – egyszóval: ez a könyv hibátlan. Tökéletesen meg van szerkesztve, a külső és a belső forma, a „szövegfaktúra” és a lényeg harmóniája mestermunkára vall. Stilisztikailag a mű egységes, a drámai kulminációs ponton előálló mondatbomlás maradéktalanul bele van dolgozva a törzsszövegbe. Az írástechnika kifogástalan.

Mindazonáltal semmi feltűnő nincs ezen a könyvön, ebben a könyvben. A szerénység erénye ad különös ragyogást a műnek. A kivételes formafegyelemben sincs semmi tüntető,

semmi modoros, ugyanis a forma szorítása teljes mértékben megfelel a tartalomnak, amit átítat a szorongás~szorongatás~kényszer egész problémakomplexuma (és komplexusa). A forma közlő vagy sugalló funkciója betöltött, és ez olyan esztétikai öröm, amitől fényt kap a tartalom sötétsége.

A főszereplő és egyúttal elbeszélő egy kilenc-tíz éves kisfiú, a SORSTALANSÁG Köves Gyurijának kis rokona. Őt halljuk végig, mint Já-nossy Lajos mondja, „egyszólamú recitativo” formájában. Az író azonban nem utánozza a gyerekhangot, nem imitálja sem a fiúcska beszédjét, sem a belső monológját, sem a gyermekes írásmódot, hanem (Kertész Imréhez hasonlóan) *megalkotja* a sajátos gyermeki világlátást, hanghordozást, lelkiséget és észjárást. Stílusimitáció nélkül teremt meg a szöveget: a gyerek belső és külső világából vett kifejezéseket, grammatikai struktúrákat, gesztusokat, észjárásbeli jellegzetességeket, rögeszméket beledolgozza a teljesen korrekt, hétköznapi-san szóló, beszámoló jellegű szövegbe. Mértékletesen él a gyereknyelv stílusjegyeivel, anélkül, hogy annak érdekességeivel és viccességeivel szórakoztatná az olvasót. Nem tesz úgy, *mintha*. Nem feledtetni az olvasóval az írói közvetítést. Letisztított, egyszerűvé kimunkált, vízszertűen, nem teljesen áttetsző magyar nyelv közvetíti a gyereknyelvet, ami pedig egy világot közvetít. A felnőtt író ott van a szövegrendben, a szabályos grammatikai viszonyokban, az egységes stilisztikában, a következetes cselekményvezetésben; ott van a pontokban és a vesszőkben, az eltalált jelzőkben és a jól szabott jelenetekben – a gyerek pedig ott van az érzésvilágban, a figyelem működésében, az elgondolásokban és a saját neologizmusáiban. Barnás Ferenc borotvaélen táncolt, és (nyilván előző két regényének kudarcán ki-értelt) írói hozzáértéssel, jó ízléssel teremtette meg ezt az egyensúlyt. Igaz, a spontaneitásról lemondott, ami viszont tökéletesen megfelel a tárgynak, lévén hogy a közvetlenség a szóban forgó gyerekekre sem jellemző.

Ennek a regénynek a téje a nyelvi tükrözés-

nél mélyebb hitelesség: egy szűk világ és egy beszűkülésre kényszerített fiatal lélek meggyőző ábrázolása, amiből a totális szorongás állapota kell, hogy kibomoljon, úgy, hogy az írás mindennek ellenére fölhozza a szorongás erejét. Tulajdonképpen tehát a szorongás föl szabadítása a tét. Ez *egyszerre* terápiás és művészi célzat, igen komoly, egzisztenciális súlyú írásakció; többlepcsős művelet, stratégia, ami a mű fegyelmetségében tükröződik. Ha a hitelesség csorbul, a hadművelet nem sikerülhet, és sem pszichésen, sem esztétikailag nem gyógyulunk. A katarzis, amit a regény (olvasat) elér, a szó klasszikus, összetett (esztétikai~pszichés~morális) értelmében tisztító erejű.

Egy mély szegénységben élő nagycsalád kilencedik gyermeke van a csapdában. A nevével nem tudjuk, csak a ragadványneveit: Kiskusza, Kisszaros. Ő az elbeszélő, azaz az író az ő életének több mint egyéves szakaszát adja elő jelen időben és „közelmúltban”, egyes szám első személyben. Több mint egy év történéseinek sűrítményét, „válogatott eseményeit” olvassuk. A regény drámai menete, a fabula és a szűzse viszonya halálpontosan megszerkesztett. A feszültség csak a nyolcadik fejezetre emelkedik meg, és itt kulminál, mindaddig az explicit dráma alapos előkészítése folyik. Az utolsó, kilencedik fejezetben történik egy ismételt, manifeszt kulmináció, majd következik a lecsengés, és a regény a végső fordulat *közben* marad abba. A fabula egyszerűsége ellenére az olvasás izgalmi foka oly ívben emelkedik s ugrik meg a vége felé, hogy ez az én esetemben fiziológiai reakciókkal jár, a szapora szívdobogástól a visszafojtott lélegzetig. Barnás Ferencnek maradéktalanul sikerült nemcsak ábrázolnia, hanem *érzékeltetnie* a gyermekien torok- és gyomorszorító, lázas szorongás- és izgatottságlehetet, az iszonynak azt a sajátos, összetéveszthetetlen minőségét, amit gyerekkorából mindenki ismer, s ami felnőttkorban hígabb, de mérgezőbb formában ismétlődik. Barnásnak a szorongás *elemi* tartalmát, formáját és körülményeit sikerült megírnia, és paradox erejét felmutatnia.

Az explicit dráma hosszas előkészítésére azért van szükség, mert a regényben leírt neurozisanak a magyarázata tényleg „odakint” van, azaz a neurozís a világállapot „virága”, és ahhoz, hogy értsük – a megértés és megértetés is a regény nemes intenciói közé tartozik –, meg

kell ismernünk a környezetet, a táptalajt, a latens fejlődésmenetet. Mivel a gyerek egyéves történetében visszaemlékezések is akadnak, az analízis (ami az olvasó dolga) egész a szülők ifjúkoráig visszamehet. Nem annyira pszicho-, sokkal több tényezőre gondolok.

A gyerek számára a világ a család meg az iskola, a szűkebb környezet, s erről – az írói empátiának hála – teljesen magától értetődő otthonossággal tud beszámolni a kis fogalmazó. Barnás megtalálta és mesterien ábrázolta ezt a naivan evidens – hisz a túlélést biztosító –, sajátos otthonosságminőséget. Azt az „*itt élned, halnod kell*”-érzést, amikor a szűkebb-tágabb család azonos az egész világgal, és a költődésnek, legyen bármily ambivalens – akár gyilkos –, nincs alternatívája. Abban az életkorban, amikor a hazavágyódás még sokkal nagyobb, mint az elvágyódás, és nem válhat metaforikussá, mert a szeretet, a viszolygás, a ragaszkodás testiesek.

A kisfű, tizenegyből a kilencedik gyerek, aki csak egy a sok közül, a nagycsaládban mint világban keres és talál, veszít és lel helyet, funkciót, életeret és levegőt magának, és valóságos létfontartási küzdelemre van rákényszerülve. Ez a nagycsalád ugyanis állandó szükség-helyzetben él, minél fogva a főszereplő kisgyerekek is folyton hadiállapotba kerül, hogy megszerezze a betevő falatot, a fekhelyet, a ruhát, egyáltalán levegőhöz jusson. A kívülről többnyire csak fakó szegénységnek látszó állapot szüntelen benső készenléttel jár együtt, ami alig teszi lehetővé a minimális békességet: jobbára csak a „módosult tudatállapot” (ahogy a gyerekek mondja: a „másiklevés”) perceiben.

Barnás Ferenc a magyar irodalom egyik legjobb *szegénységrajzát* nyújtja ebben a könyvben, a szegénység metasztázisait, a tudatban, a személységben okozott torzulásait is feltárva. Az ő szegénysége nem költői, mint József Attiláé, nem drámai, mint mondjuk Gorkijé, nem festői en sötét, mint Van Goghé, hanem prózai a szó minden értelmében. Nem színes, ízes, mint Móricznál. Nyelviileg nem olyan pezsgő, mint Tar Sándor legjobb novelláiban. Hanem sivár, zsúfoltságában is kopár, monoton, kopottas – az indulatok fojtásában, az érzelmek takarásban maradnak, és belül rágunk, mindenki „befelé sír”. (Nézzük meg a könyv borítóján a fényképet: olyan. Megszokott és mindennapos, piszkosfakó, bebörtönző.)

Nehézkes, tompa, mint a szocializmus mindennapjai voltak a hatvanas-hetvenes években, amikor nagy erőbevetéssel lehetett csak egy egész kicsinykét előremenni. Barnás ezeket az „ölmidőket” nagyon szépen ábrázolja, különösen a fojtott légkört, a „sok iparkodás szinte semmiért”-jelenséget, a szegénység siralmas mozdíthatatlanságát és az emberek korai elkopását. A munkásember lehasználásának tipikusan szocialista, ezen belül is jellemzően magyar, kompromisszumos változatát. A KILENCEDIK *korrajzként* is kiemelkedő alkotás. Az apa személyében találkozásunk van a kis akarnok diktátorral, az illyési zsarnokság meghittén familiáris változatával és a patriarchalizmus mititáns formájával is.

A hely szintűgy jellegzetes: a jelenkori magyar prózában sok aspektusból kirajzolódó, már szimbolikus „telep” képe kerekedik ki a toldozott-foldozott, vakolatlan, csúnya kisházakkal és félkész nagyházakkal, sufnikkal, budikkal és kopár, rendezetlen udvarokkal. Ezekhez képest egy akármilyen szegényes porta a magyar parasztirodalomból kész idill. Itt, a pomázi Telepen a stílustalanság, a csúnyság, a szedett-vedett jelleg dívik, és az elidegenedés normális. Az esztétikai és a lelki igénytelenség (az emberi kapcsolatok sivársága, a szegényes kommunikáció) depresszív szürkeségbe csomagol mindent. A KILENCEDIK többek között olyan *modern faluregény*, mely, Tar Sándor után, végképp diszkreditálja a „népieség” irodalmi fogalmát.

Amikor ezeket formát, összefoglalom, tovább magyarázom azt, ami a gyerek látóterében kirajzolódik. A gyerek persze nem vagy nem jól minősít, és inkább pozitívan elfogult. Nem tud nem ragaszkodni a családjához, az adott világhoz, és egy szikkadt minyon a kocsmában számára a legfőbb jó megtestesülése. Barnás nem ironizál ezen, erre nincs is szükség, hisz a gyermeki jóhiszeműség a drámaivá izzított fabula által esik bűnbe, aminek a megrendítő ereje nagyobb, mint az ironia szubverzív képessége.

Ez a regény nem a kommunista ideológia, a „proletáruralom” leleplezése felől és le a szocialista valóságba, nem a káderek/egyszerű emberek oppozícióit írja (bár ezt is felvillantja), hanem egy új, meglepő aspektusból látatja a korabeli életet. A gyerek világot ugyanis egy bigottan katolikus, puritán nagycsalád ké-

pezi, s az ő számára a katolicizmus a mérvadó szellemi horizont, ebbe született bele, és ebben cseperedik. Mit jelent ez a valóságban? Nap mint nap ismételt katolikus imádságokat, egyházi énekeket, sorozatgyártott kegytárgyakat, a plébánosok, az atyák és a sekrestyés nénik különös világát (Pályi András egyik témája), tízes miséket és rorátékat, vasárnapi süteményt, karácsonyi bejglit, húsvéti „forintos” locsolkodást. Ájtatosságot, kenetességet és súlyos („szíjós”) istenes szigort. Jelenti az atyai „kezelést”, azaz a majd’ mindennapos veréseket és a szemrehányással (a nietzschei ressentiment-nal) teli, mindig a tulajdon erényeire és a másik semmirekellőségére hivatkozó szidalmakat. Az anya furcsa átszellemléseit, főnnyakadó szemét és semmi tesztelmeget nem tűrő rigiditását. Ez a fajta vallásosság oppozíciós párja annak az eszmei zsarnokságnak, ami a tágabb világban uralkodik – a gyerekek nem is nagyon látnak ellentétet a kettő között, hanem csak egymást kiegészítő másságot. Valóban: ahol zsarnokság van, ott zsarnokság van a fészület előtt is.

A gyerekek hiperérzékenyek a hazugságra, álnokságra, hamisságra; leleplezik, félnek és agresszívak vagy sunyik lesznek tőle. A népi katolicizmusnak az a válfaja, amit ebben a családban gyakorolnak, tulajdonképpen hamis tanúszkodásra kényszeríti őket, és megvonja tőlük a lelki szabadságot is. Oly keményen, hogy „hibásak”, beszédhibásak, diszlexiásak, kényszerneurotikusok vagy épp alattomosak lesznek. Mintegy szokási lehetőséget gyanánt találnak ki maguknak saját rítusokat, mániákat, valami módját a „másiklevés”-nek, a „jócsinálás”-nak. A főszereplő kisfiú is kitalált rítusokkal teszi elviselhetővé az életét, saját szent helyeket és szentségeket alkot magának, élvezetforrásokat keres, s hogy ez az alternatív életvezetés sikerüljön, igyekszik mindig észrevétlen maradni, „az észrevehetetlenséget gyakorolja”. Visszahúzódásának másik oka a szégyen, amit a teste, a családjá – a szegénységük és másságuk – és valamennyiük torzulásai miatt érez. A saját „szentélyeit” a falu normális színterein alakítja ki magának: a bisztró, húsbolt, a trafik, az állomás azok a helyek, ahova – rituálisan – beoson, s a szagukat beszívja, elnőzelődve eltölti őt a „jó”. Egy másik rítusa a „benézés”: átlagos családi házak ablakán belesve részesíti magát az ismeretlen, kényelmes otthonlét érzéséből.

Az iskolai végé sem csak az elhúzóds helyszíne számára, hanem az a hely, ahol saját, szégyellt testét vizsgálgatja, az önazonosságát gyakorolja (amihez szintén precíz szertartást alakított ki). Szegény gyerek alig játszik, folyton komolyan gyakorol: beszélni, látni, eszmélni, egyáltalán *lenni*.

A családban nincs autonómiája, szigorúan meg van szabva a funkciója – az iskola lehetne az a hely, ahol ő nem a „kilencedik”, hanem egyvalaki, ám a koldusszegénység, sőt a lelki szegénység stigmája rajta, és az iskolai struktúrában is bekasznízzák és terrorizálják. A gyerekek nem érzelmesek, hanem tisztán éreznek, és Barnás remekül ábrázolja azokat a nyomorú létállapotokat, amelyekbe a lenézett, jelentéktelen gyermek belevettedik. A tartós szegény az elbújás, a „föld alá süllyedés” vágyát állandósítja, miközben egyenesen elviselhetetlené, maró és mohó irigységgé fokozza a jóllét és az önazonosság utáni sóvárgást. Ehhez járul még a folyton ismétlődő éhezés szédülete, amikor a szó szoros értelmében mámorítóvá fajul a kolbász szaga, a szalámis zsemle, a minyon látványa. Ez a regény páratlanul markánsan írja le a különböző hiányállapotokat (az éhségtől a szeretet- és az elismeréshiányig) meg az ezeket kompenzáló rítusok/neurózisok természetét (a falánkságtól az „absence”-állapotokig, az önringatásig, jaktálásig, alattomosan szervilis szófogadásig). A KILENCEDIK mint *lélektani regény* az elsők között van a jelenkori magyar irodalomban.

A fabula kétszintű: a felszínen a nagyház építése és a „szentképgyártási program” zajlik sikeresen (az apa kegytárgyakkal kereskedik), miközben a gyerekek öntudatlanul a lázadás és a lebukás *scriptje* – a berne-i „ellensorkönyv” – érlelődik. Az utóbbi gyerekes lopkodás képeben nyilvánul meg. A lopkodás történetét az író a legnagyobb drámák izgalmi fokára srófolja fel, miközben a „kegytárgyazást” a szomorú groteszk szintjén tartja.

Kiskusza rabszolgamunkát végezve fűzi a rózsafüzért, színezi a szentképeket. A kényszerimádkozások és a kényszerszermunka, a miséken és a temetéseken való ministrálás – a kötelező kegyesség, a gürcölés és fusizás bizarr elegye, ez az egész családi konspiráció sűrű homályként teletszik rá. Mint minden kisleány, ő is bátor és jó akarna lenni. No és „gazdag” is – ami a kolbász meg a mágikus erejű „minyon” meg-

vásárlását jelenti –, hogy ő is tudjon jóllakotni jótékonykodni, ahogy vele teszik. Azt a gyereklogikát, ami Kiskuszát a kedves tanító néni meglopására, kolbász, kenyér meg édeségek vásárlására, felfalására és szétosztogatására készíti, Barnás Ferenc pszichológiaiag is hiánytalanul követi, ámde a drámaiság más-tól fokozódik, metafizikai súlya lesz, és a történetet *metafizikai példázattá* válik. Vera néni ugyanis az a személy a kisleány életében, aki a tiszta jót képviseli. A tanító néni bízik benne, kedves hozzá, megértő, még meg is érinti, nem hozza őt szegénybe, és nem különbözteti meg. A kisleány vakmerő „action gratuite”-ot követ el, amikor éppen az ő bizalmát csúfolja meg, és ezt a jót rántja sárba. A megszenteltelenítés, amit elkövet, amikor belenyúl a tanító néni táskájába, lázadás az egész „rendszer” ellen, amelyben él, a saját álságos lelki rendszere ellen is.

Miközben jól viselkedik, lopkod, miközben lopkod, otthon eljuttassa „*ésapa legszófogadóbb munkását*” – és tudat alatt elébe megy a lebukásnak azért, hogy megtörje ezt az álnok ketősséget. Felrúgja a „szegény, jó kisleány”, a „kilencedik” szerepét, és ezzel megtagadja a szülei életében megfigyelt, persze kimondhatatlan, tőle is megkövetelt képmutatást (ami még a szent asszonyt reprezentáló anyára is vonatkozik). Mintegy megmutatkozik Vera néni, a szülei és mindenki előtt a maga „gonosz” valójában, és tettelesen „bevallja” a bűnöket, amelyeket a gyóntatófülkében rendszeresen és illendően formolva szétgazdagsított. Azokat bántja meg, akiket a legjobban szeret – az anyját és a tanító nénit –, és ezzel a bűnnel az egész szenvedését, minden szegényét és nyomorát kifejezi. Azt, hogy ő neki nincs módja és nincs esélye bátornak és jónak és szép tisztának lenni.

A regény utolsó bekezdésében gyönyörűen meg is történik az artikulált, tudatos önkifejezés, és a gyerek, legalább magában, elkezd kristálytiszta beszélni: „*Amikor az iskolához érek, azon gondolkodom, hogy rá tudok-e majd nézni Vera néniére. Nem tudom eldönteni. Csak azt tudom, hogy őt még mindig szeretem, hiába nem volna szabad.*” A „nem szabad” e gyerek életének állandó kísérőjelensége, a spontán beszéd letiltásától egészen az alvásmegvonásig és az anyai iránti szeretet kimutatásának tiltásáig. Ezért ez a belső beszédből vett utolsó mondat már önmagában is roppant lázadás a „rendszer” el-

len. Kiskusza a lopásügy alatt benső fordulatot élt át, de hogy az így kiküzdött új, a teológiai struktúrát és az egész megszokott világ- és életrendjét tagadó, zsenge identitásával a szemébe tud-e nézni másoknak, az függőben marad. Az apa rémképe még ott kísért a horizonton.

Ha megnézzük a fülön a szerző fényképét, feltűnik egy hunyorgó szempár. A fotóportré-ról egy pillanatra a szemképráztató, megkönynyeztető elvakulás jelenségére asszociálok. Az ilyen könnyek csípiák a szemet. Barnás Ferenc tényleg belenézett a gyermeki mindentudás villanófényébe, és nyelvet is talált, hogy megírja, amit látott és tapasztalt. Az emberi sebzettség keresztbe-kasul metsző fájdalmait strukturalta. A kritikusok már méltatták az író „szenvtelenségét”, amit én a fojtottság és a roppant szorongás kifejezőeszközének vélek. A fojtottság és a szorongás nemcsak egy lelki alkat sajátja, hanem egy mentalitásnak, egyfajta valóságosságnak meg egy kornak, mi több, egy állandósulni képes, kínos létállapotnak is a jellemzője. A KILENCEDIK a maga „*minimalista összhangzattaná*”-val (Jánossy Lajos) a szorongás regénye – olyan harmonikus alkotás, mely a formája által, írásművészettel diadalmaskodik a neurózison.

Radics Viktória

II

EGY LÉPÉS HÁTRA

A KILENCEDIK mint cím, így önmagában felidézheti Beethoven kilencedikjét, az emberi szolidaritás, az egyetemes öröm és jó szándék himnuszát, melyben ott lüktetnek Schiller utópikus sorai: „*Gyász, szegénység, jöjj: vigadni / Várnak im a boldogok!*”

Barnás Ferenc *kilencedikje* (mely valójában az életmű harmadik darabja, és ezzel búcsút is mondunk a számmisztikának) ebből az eufórikus utópiából tesz egy lépést hátra, oda, ahol csak gyász, de főleg szegénység van, és senki sem vár senkit vigadni. Azoknak a világába tesz utazást, akiknek a legnagyobb szükségük volna az ÖRÖMÓDÁ-ban megfogalmazott egyetemes kéznýtásra, és akiknek mégis a legkevesebb esélyük van arra, hogy az el is jusson hozzájuk. Nem mintha Barnás könyve efféle fentről lefelé irányuló kéznýtás akarna len-

ni; nem felrázni vagy agítálni akar a szegénység áldozatait mellett, nem tesz szemrehányást senkinek: egyetlen ambíciója az ábrázolás.

Éppen ezért önmaga felől is tesz egy lépést hátra; visszahúzódik címszereplője, a Debrecenből Pomázra szakadt nagycsalád kilencedik gyermekének személyiségébe (vagy amögé), átadja neki a szót, és hagyja, hogy az általa ábrázolni kívánt világ az ő perspektíváján keresztül bontakozzon ki előttünk a maga szenvtelenségében és töredékességében. Ami így kirajzolódik, az nem maga a pokol, csupán a büntelenek kilátástalan purgatóriuma, ahol a túlélésért folytatott küzdelmen kívül legfeljebb csak várni lehet, hogy az ember sorsa valahogy jobbra fordul; nem *utazás az éjszaka mélyére*, csupán látkép az örökké tartó szürkületről. Ebben a szürkületben éppúgy nem marad hely semmilyen szélesebb perspektívának, mint ahogyan egy differenciált személyiség kialakulásának sem, hiszen minden energia rámegegy a túlélésre: a napi gondok, az alapvető, ám a nyomor miatt mégsem mindig kielégíthető testi szükségletek, mint amilyen a melege, az ételre, a biztonságra és a magánszférára való igény, egyszerűen elfedik a magasabb reflexió tereit. Ennek szimbolikus jele lehet a főhős és testvéreinek beszédhibája, melynek következtében egymáshoz is ritkán beszélnek, illetve az iskolában is csak néhanapján szólítja fel őket a tanárnő, valamint a főszereplő névtelensége is. Valóban illenek rájuk Simone Weil sorai a NEHÉZKEDÉS ÉS KEGYELEM (LA PESANTEUR ET LA GRÂCE) lapjairól: „*Semmi a világon nem képes megfosztani minket attól, hogy azt mondhassuk: »én«. Semmi, kivéve a különösen nagy szerencsétlenséget. Semmi sem rosszabb az ilyen szerencsétlenségnél, mert kívülről bontja le az ént, így pedig mi magunk már nem tudjuk belülről lebontani. Mi történik azokkal, akiknek a szerencsétlenség kívülről bontja le az énjét? Az ő számukra a kiüresedést csak a materialista vagy ateista fogalmak szerint tudjuk felmutatni.* Az azonban, hogy az énjüket elvesztették, nem jelenti azt, hogy megszabadultak volna az önzéstől is. Ellenkezőleg. Persze ez is megtörténik néha, amikor a kutyák ragaszkodásához hasonló viselkedést okoz. De a többi alkalommal az emberi lét a csupasz, vegetatív önzésre korlátozódik. Egyfajta én nélküli önzésre.”

A francia filozófusnőt egyébként nem én rángatom ide, hiszen a főhős egyik bátyja, Pap maga is olvassa a műveit, ahogy az a narrátor egyik mondatából kiderül: „*pap volt az első, [...]*

ő franciában jó, így tudtam meg azt is, hogy az okos néni szimovájnak hívják” (179.). Ő talán képes a nyomor megpróbáltatásait az én belső lebontása és az Isten felé vezető út szolgálatába állítani, ahogyan azt Weil tanácsolja; a mi elbeszélőnknek azonban nemhogy a francia filozófia, de az iskolai olvasmányok is komoly nehézséget jelentenek, ami nem csoda, ha egyszer olvasásórán is egyfolytában csak a padtársa szalámis szendvicsével kapcsolatos képzések kötik le (nemhiába mondja Simone Weil, hogy „a képzelet szüntelenül azon dolgozik, hogy minden olyan repedést betömjön, melyen keresztül a kegyelem utat találhatna az emberhez”).

Ehhez igazodva maga a narráció is megmarad az alapvető szükségletek szintjén: a regény elbeszélőjét leginkább az izgatja, hogy vajon sikerül-e télen fűteni a lakást, mit és mikor sikerül majd ennie, hogy állnak az apja üzleti dolgai, és folyamatos, belső monológjának egységes felszínét csak időről időre szakítja meg egy-egy emlék, until ismert családi történet felidézése vagy néhány futó véleményalkotás, gondolat. A nagycsalád tizenegy gyermeke szigorú vallásos nevelést kap, az egyház mégsem mint a hit vagy a kultúra letéteményese jelenik meg, hanem mint a deklasszált család számára egyedül hozzáférhető szociális közeg, a kölcsönök, segélyek, alkalmi munkák (minisztériális, temetéseken való segédkezés) és üzleti megbízások forrása; a regényt elbeszélő kilencéves kislány a napi imádkozások közben éppúgy folyton másra gondol, mint a művelődés, a kitörés másik lehetséges helyszínén, az iskolában.

Ebben a földhözragadt perspektívában a szereplők antropológiája is egy lépéssel mint ha hátrább kerülne: a test mintegy visszاسűlyed az anyag szintjére, az érzelmek reflektálatlan, testi ingerekként járják át a főszereplőt, intellektusa az érzelmek zabolázatlanságával csapong a különböző témák között. Ennek megfelelően az első hét fejezet tulajdonképpen egyetlen egybefüggő, visszatérésekkel, anekdotákkal, történetzilánkokkal tarkított tudatfolyam, fecsegés, dumázás, mely alulstilizált, átetsző és következetes felületével a regény legnagyobb nyelvi teljesítménye, és amelyben Barnás remek érzékkel talált meg egyfajta közepet az olvasható, irodalmi nyelvszerkezet és a főhős egyéni nyelvhasználata, szóalkotásai (például Ésapja, Ésanya, békázás, olvasózás stb.) között. Bár a család története valamennyit halad előre ezek során – a Kisházból lassan átköl-

tözhetnek a Nagyházba, néhány testvér munkát kap stb. –, a szöveget Barnás kíméletlenül azonos szinten tartja végig, ezzel is megmutatva, hogy az alaphelyzethez képest vajmi kevés változott, a szereplők léthelyzetében minden teleológia csupán látszólagos. Ha az olvasó a regény befogadása közben megsejthet valamit ebből a kilátástalan, perspektívákat nélkülöző, szűkös létállapotból, az sokkal inkább ennek az elbeszélői sivárságnak, túrhetetlen és hosszadalmas semmitmondásnak köszönhető, mint a regényvilág, a nyomor konkrét leírásának.

Barnás ebből a csapongó, de szintaktikailag mégis jól szervezett stílusból lép megint egy lépést hátra a nyolcadik fejezet szabad verseket idéző, asszociációs szövegmozaikjába, mikor a főhős – a maga számára is érthetetlen módon – kedvenc tanárnője pénztárcájából elemel néhány forintot, majd ezt a tettét többször is megismétli egyre növekvő címletekkel egészen a lebukásig. Az indokolatlan bűn nem nyer reflektált értelmezést az elbeszélő oldaláról sem, nem illik bele a hittanórákon a táblára rajzolt bűngrafikon kategóriáiba: a helyzetre adott válaszok, mint amilyen az utolsó zsákmány elrejtése, a későbbi monomániás, konok tagadás vagy a bűn elkövetése utáni rossz érzés, inkább ösztönös, zsigeri reakciók, melyek úgy robbantják szét a főhős narrációját, úgy bujkálnak benne, mint valami különös betegség tünetei, melynek kimenetelében ő maga sem bizonyos. Erről tanúskodik a regény utolsó bekezdése is, jóval a lebukás és az azt követő megaláztatások után: „Amikor az iskolához érek, azon gondolkodom, hogy rá tudok-e majd nézni Vera néniére. Nem tudom eldönteni. Csak azt tudom, hogy őt még mindig szeretem, hiába nem volna szabad.” (214.)

Az ösztönös büntett ugyanakkor semmin nem változtat; a narráció még a nyolcadik fejezetben visszatér az eredeti kerékvágásba, a főhős pedig némi veréssel és szemrehányással megússza a dolgot: nem kerül intézetbe, nem vonják eljárás alá, a család boldogulása pedig szintén nem kerül veszélybe, tehát semmi tragikus nem történik. (A jellemfejlődés ugyan csak kimarad a játékból, ami azért sem meglepő, mert a főhősnek a fent felvázolt okokból következően nincs is különösebb jelleme.) Miért szükségszerű mégis, hogy a főhős a lopást elkövesse? Nem hiszem, hogy a szerző a nyomor természetes velejárójának és következőjének gondolná a lopást, de a főhős cselekedetei sem erre mutatnak, hiszen az ello-

pott pénzből vett süteményeket részben elosztogatja, a legnagyobb fogást pedig egyenesen a vécébe dobja. Azt hiszem, ebben az esetben a tett szükségszerűségét sokkal kevésbé a társadalmi működések mechanizmusában, mint inkább a szöveg nehézkedésében kell keresnünk: egy olyan önmaga körül forgó, minden izgalmat vagy drámát nélkülöző beszédmódot, mint az első hét fejezet, nem lehet a végtelenségig büntetlenül alkalmazni; ahhoz pedig, hogy a regény a végén megtalálja a saját formáját, egyszerűen szükséges valahová egy tetőpontot beiktatni. A nyomor monotóniáját egy pillanatra felfeszítő drámai feszültség így valamelyest megmenti a regényt mint kompozíciót, a megszokott sivárságba való visszatérésnek köszönhetően azonban az olvasó (feltehetően a szerző szándékának megfelelően) mégis a kiúttalanság és az eseménytelenség érzésével csukja be a könyvet.

Jánossy Lajos a *Literán* megjelent kritikájában joggal mutat rá, hogy Barnás a regény szövegvilágának megalkotásakor „*megtalált valamit, amely párbeszédbe hozza elbeszélőjét és »főhősét« Köves Gyurival, ez pedig a megfosztottság, a nincstelenség, az alávetettség elszemélytelenítő szituációja*”. Ugyanakkor hiba lenne arról megfeledkezni, hogy a SORSTALANSÁG lapjain Kertész Köves Gyuri beszélgetésekor jóval nagyobb tételekben játszik, és – bármilyen furcsán hangozhat is ez elsőre – végeredményben elbeszélhetőbb közegben teszi ezt, mint Barnás. A második világháború és azon belül a koncentrációs tábor működése történelmi esemény, melynek az idő egy pontján vége szakadt: Köves Gyuri útja Budapestről a táborkba és vissza földrajzilag és az időben is megrajzolható, ez a rajzolat pedig önmagában megadja egy erről szóló lehetséges történet ívét, melynek szükségszerűen van eleje, közepe és vége. Az elbeszélői hang szenvtelen, mindenféle morális ítélettől tartózkodó monotóniája ott azért nem csapja agyon a regényt, mert a „letartóztatás”, az elszállítás és végül a szabadulás önkéntelen drámájával közben mindvégig, mintegy ellenpontként ott dübörögnek alatta a történelem kívülről a főhősre erőltetett eseményei, melyekkel az olvasó szüntelenül saját morális ítéleteinek háttére előtt szembeesül, az elbeszélő naivitása és semlegessége pedig ezt a morális érzéket borzolja, irritálja folyamatosan: vagyis mindazt, aminek hiányával tüntet az elbeszélés, a regény valójában megkapja kívülről, a történelem vagy

az olvasó oldaláról. Barnás regényének a témájához, a nyomorhoz viszont (sajnos) jóval inkább hozzászoktunk már, de ami még fontosabb: a nyomor időtől és tértől független jelenség (ezért is válik tulajdonképpen jelentéktelenné, hogy a regényidő szerint a késő Kádárkorban, a hatvanas évek vége felé járunk, hiszen mondjuk napjainkba vagy a nyolcvanas évekbe helyezve a regényt csak olyan részletek változnának meg benne, melyek a mű által ábrázolni kívánt világnak csupán akcidenái, de a lényegét aligha érintik); nincs sem története, sem eseményei, így aztán amellet, hogy kevésbé üt szíven, jóval nehezebben is lehet regényben elbeszélni.

Talán ezért is érzem úgy, hogy A KILENCEDIK, bár poétikai szempontból sikeres kísérletnek tekinthető, regényként mégis megoldatlan marad. (Ami persze nem zárja ki a lehetőséget, hogy a könyv célja pontosan ennek a megoldhatatlanságnak a demonstrációja lenne.) Simone Weil szerint a képzelet által alkotott irodalom vagy immoralis, vagy unalmas: A KILENCEDIK lapjain az unalom kétségtelenül felülrekedik az immoralitáson; de hogy a regény valóban elérje-e a Jánossy Lajos által emlegetett „*unalmon túli mezsgyék*” nagyságát, az számomra nyitott kérdés maradt.

Dunajcsik Mátyás

HOMOUIUSION VAGY HOMOIUSION?

„*Mint gondolatjel, vízszintes a tested*”.

Tanulmányok József Attiláról

Szerkesztette Prágai Tamás

Kortárs, 2005. 227. oldal, 1420 Ft

A fiatal, abban az időben még a legkevésbé sem marxista, ám a dogmatizmusra eredendően hajlamos Lukács György írta – Balázs Béla munkásságának védelmezése közben – egy helyütt: „*Már gimnazista koromban – pedig akkor szenvedélyes ateista voltam – mélyen felháborított. Az ember tragédiájának bizánci jelenete: Tankréd (és vele, érezhetően, Madách) állásfoglalása a homouision – homoiusion-vitában. Mert azt éreztem akkor, és*

érezem ma is, és érzi velem mindenki, akinek egy valóságos, egy metafizikai nívón élt élet iránt csak a legkisebb érzéke van: mi másért haljon meg valaki, ha keresztény, mint a hitért, mint azért, hogy Krisztus Istennel egynemű-e vagy csak hasonló hozzá? Hát nem ezen múlik minden?” (Lukács György: IFJÚKORI MŰVEK [1902–1918]. Magvető, 1977. 703.)

A fenti idézet azért bukkant föl emlékeztünkben, mert afféle homousion – homoiusion-polémia zajlik immár másfél évtizede a magyar irodalomtudományban. Jobb persze, ha az enyhítő – szépítő polémia szó helyett a háborúság kifejezést használjuk, tizenöt éves háborút mondunk, amely akár harmincévessé is hosszabbodhat, hiszen kiegyezésről, meg egyezésről, békekötésről egyelőre nem is álmodhatni. Ennek az elhúzódo és áldatlan hadviselésnek részvevője – tetszik neki avagy sem – jószerével valamennyi honi irodalmár (ki így, ki úgy), s ez a küzdelem már rég túljutott a Besenyei György emlegette és igényelte „*pennacsaták*” fázisán. A harc és hangneme egyaránt elfajult, mindjobban a hajdani hitviták légkörét és modorát idézi. A vitaszavak gyilkos íroniában fürdetett török, ámde legtöbbször furkósbotok, bibliai átkok, válogatatlan (vagy inkább nagyon is válogatott) szidalmak és szitkok mennydörögnek, inkvizíciós, máglyagyújtó indulatok lobognak. A küzdő felek meghalni is készek a maguk hitéért (bár tán örömebb látnák az ellen halálát) – végtére is „...nem ezen múlik minden”? Ilyképp a viszonyok jóvátehetetlenül elmérgesedtek, a tusa állásháborúvá alakult, s balgatag volna, ki Esti Kornél tanácsát ajánlaná a hadakozók figyelmébe: „...*mivel igazán jók úgyse lehetünk, legalább udvariasak legyünk*” (KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ELBESZÉLÉSEI. Magyar Helikon, 1965. 604.), még balgatagabb, ki Ernest Renant citálná nekik: „*»Tartsátok tiszteletben a többi ember véleményét, és higgyétek el, senkinek sincs annyira igaza, hogy ellenfele teljességgel tévedne.*” (Renan: JÉZUS ÉLETE. Európa, 1991. 287. Réz Pál fordítása.)

A mind elkeseredettebb küzdelem – nevezük meg, durva egyszerűsítéssel bár, a szemben állókat! – az „óhitű” és az „újhitű” irodalmárok között dúl. Előbbiek – újfent erőszakos szimplifikálásra kényszerülünk – folytatni kívánják a magyar irodalomtörténet-írás tradíciót, ha kritikusan vizsgálják is, megbecsülik s amennyire lehet, fölhasználják az előttük jártak eredményeit; a kutatásban nélkülözhetet-

lennek tartják az anyagfeltáró, filológusi munkát, s makacsul ragaszkodnak a referencialitás elvéhez, vallván, hogy a művek befogadják a művön kívüli valóság ösztönzéseit és elemeit, s visszamatatnak, vonatkoznak is reájuk. Utóbbiak (az „újhitűek”) csaknem mindenestül elvetik a hagyományos, úgymond, „pozitivistá”, elméletiányos, sőt elméletellenes irodalomtörténetési gyakorlatot, korszerűnek, üdvöztetőnek kizárólag a hermeneutika és a dekonstrukció teóriáit és praxisát tekintvén; fitymálják, tudománytalanná nyilvánítják az adatgyűjtést, a filológiát, s metsző gúnnyal utasítják el a referencialitás ártalmas téveszméjét, vallván a valóságtól eloldozódott, önmagára zárt, önmagában teljesülő szöveg ideáját. Röviden: a literatúra heteronóm avagy autonóm mivoltának, a művek szemantikai „bűnösségének” avagy „ártatlanságának”, a referenciális avagy a szigorúan textuális értelmezésnek a koncepciója feszül szembe egymással. – A magyar irodalomtudomány meghasonlása (mondhatnánk: a „schisma”) 1991-ben, az „újhitűek” különválásával, „szecessziójával” következett be. Jóllehet a szakadás ténye gyorsan nyilvánvaló lett, az „óhitűek” hosszú időn át meglehetősen tanácstalanul viselkedtek, alig-alig reagáltak érdemben az őket érő, egyre vehemensebb támadásokra. A kesztyűt végül József Attila kutatói veték föl 2003-ban, hogy a hirtelen megsűrűsödő csatározásokat követően a költő születésének centenáriuma adjon alkalmat a két tábor vezéregyéniségeinek látványos konfrontációjára. Az ismertetendő kötet ennek az összecsapásnak a dokumentumait adja közre, s az utóbbi három mondatunkban foglaltak – jóval bővebben kifejtve – a tanulmányfüzér lapjain is olvashatók (39–40., 59–60.).

A „MINT GONDOLATJEL, VÍZSZINTES A TESTED” című gyűjtemény részrehajlás nélküli szemléléséhez egy, a semlegesség pozícióját elfoglaló recenzens kívántatnék, ám az adott ügyben teljességgel elfogulatlan ítéssz aligha akad széles hazában. E sorok írója sem ilyen. Ő is, akár a kötet szerzői, mint mindenki, mindörökké összeszenőtt a rögeszméivel. Bevallja hát, hogy az „óhitűek” csoportjához tartozik, s ekként – a vitázók egyikének, Veres Andrásnak a szavait kölcsönözve – „...*a referenciális olvasat javíthatatlan kedvelője...*” (81.) Pártatlanságot, hideg tárgyilagosságot várni tőle ilyformán nem lehet, a méltánytalan, igazságtalan ítéletektől azonban tö-

le telhetően óvakodni fog. Ennél többet nem igen ígérhetne.

A könyv összepántolta nyolc József Attila-tanulmány eredeti szövege a *Kortárs* 2005/4-es számában látott napvilágot, s a folyóirat, valamint a Mindentudás Egyeteme által szervezett konferencián és kerekasztal-beszélgetésen vitatott meg a Petőfi Irodalmi Múzeumban 2005. május 6-án. A nagy érdeklődéssel övezett nyilvános polémia tanulságait is figyelembe véve, a szerzők zöme tovább gondolta, illetőleg kibővítette eszmefuttatását, s a kötet a textusok immár végleges változatát adja közre (7–8., 10.). Az „óhitűeket” három tudós, *Tverdota György, Veres András* és *N. Horváth Béla* képviseli (az előbbi kettő kemény hangvételű vitairattal, az utóbbi meg a konfrontációtól tartózkodó, ám a maga szakmai gyakorlatát híven reprezentáló tanulmánnyal), az „újhitűek” nevében pedig négy tekintélyes irodalmár, *Kulcsár Szabó Ernő, Fried István, Kulcsár-Szabó Zoltán* és *Bókay Antal* szól meg (közülük a legelsőként említett vállalkozik nyílt polémiára, bár ezúttal a tőle megszokottnál visszafogottabb modorban – a többiek inkább nézeteik és módszereik demonstrálására szorítkoznak). A nyolcadik résztvevő, Szegedy-Maszák Mihály különleges státus birtokosa. Ő az utolsó – legalábbis a kötetben az utolsó – hozzászóló, s e helyzetből következően szavai a többiekénél is nagyobb súllyal esnek a latba, ráadásul ő az, aki nem csupán belülről, hanem kívülről is szemléli és véleményezi az „ütközetet”, kijelentvén: „...egyetlen pályatársammal sem tudok maradéktalanul egyetérteni...” (172.). Így aztán korántsem meglepő, hogy mind az ó-, mind az újhitűeknek kijut a bíráló megjegyzésekből, ám nincs kétség: Szegedy-Maszák kritikai észrevételeinek a zöme az utóbbiakat illeti. Elmondható ilyképp: a szimpóziumon nem borult föl a kényes egységű, hiszen mindkét tábort négyen-négyen képviselték.

Noha a konferenciára és a kerekasztal-beszélgetésre József Attila születésének centenáriuma adott alkalmat, a vita messze túlmutatott a költő személyén és életművén. Ketten is – *Tverdota György* (39–40., 50.) és *Veres András* (59.) – figyelmeztettek, hogy miközben a tanácskozási József Attiláról szól, a magyar irodalomtudományi fájdalmas megahasadtságáról is beszél, arról, miért vált lehetetlenné a szóértés, a konszenzus a szakmát más eszmények nevében és jegyében művelők között. A dialógus

legfőbb akadályja nem is annyira az elvi alapok és a módszerek gyökeres különbözősége, hanem sokkal inkább az egyik fél mérhetetlen fölénytudata, az a gránitszilárd meggyőződés, hogy az övé az egyedül üdvözítő teória és praxis, csakis ő közelít valóban tudományos módon az irodalomhoz, s mindenki más az irodalomtudománytól idegen módszerekkel ügyködik. Kulcsár Szabó Ernőt citálva: „...nem arról van szó, hogy az irodalmi szövegeket ne lehetne (sőt ne volna szükséges) nem irodalmi kérdésekre nézve is faggatni. [...] Mindössze arról, hogy az irodalom szövegeit saját értelmező tudományának kell megóvnia attól, hogy a nem irodalmi kérdésirányokból nyert válaszok következtetéseit az irodalomban érvényesítsék”. (37.) Kiátkozással, de legalább ördögűzéssel ér föl ez a megnyilvánulás, és korántsem véletlenül idézi Gadamert a maga okfejtésének kezdetén Szegedy-Maszák Mihály: „*Beszélgetés tudvalevőleg [bekanntlich] nem lehetséges, ha az egyik fél önmagát a másikhoz képest föltétlenül felsőbb helyzetben levőnek hiszi.*” (171. – A kiemelés Szegedy-Maszáktól!) Diskurzusra, dialógusra akkor kerülhet sor, ha a partnerek elképzelhetőnek, megengedhetőnek tartják egymás (rész)igazságát, nem magukat vélik eleve a végső bölcsesség letéteményesének, s nem gondolják, hogy csakis egyetlen akol létezhet, az egyetlen aklot pedig kizárólag a legmodernebb elmélet(ek) útmutatásai szerint kell fölépíteni és berendezni. Bármely eszmekör már-már kötelezővé tétele, túlhatalma (mondjuk így: *hegemon*, netán *monopolhelyezete*) rossz emlékeket ébreszt az emberben. Varietas delectat.

Párbeszéd, kivált termékeny párbeszéd azonban nem csupán az egyik fél fölénytudata, hitértítői hevülete okán nem jöhet(ett) létre a honi irodalomtudomány két tábora között. Azért sem, mert homlokegyenest ellenkezően vélekednek szinte valamennyi kardinális kérdéstről, például a huszadi századi magyar literatúra – jelesül a költészet – alakulástörténetéről is. Sokszor és sokan fölemlegették már – ki tényközlően, ki panaszosan, ki szemrehányóan – irodalmunk örökös „megkésetttségét”, „lemaradását”, azt, hogy nálunk rendre utóbb (s ráadás-ként az eredetivel nem is teljesen egyező módon) tűnnek föl azok a tendenciák és törekvések, amelyek a világirodalom élvonalát, mértékadónak tekintett alkotóit jellemzik. „...a magyar irodalom [...] valahol, valamiben nem kapcsol a világirodalomhoz”, jelentette ki egy helyütt Márai Sándor, nagyjaink külföldi vissz-

hangtalanságáról töprengvén (NAPLÓ 1945–1957. Akadémiai–Helikon, 1990. 47. – Máraitól a kiemelés!). A szinkronia hiányát kárhovatni, netán „Minderwertigkeitskomplex”-ként megélni föltétlenül helytelen. Ennél a magartatásnál már csak az a helytelenebb, ha a ténnyel dacolva hirtelen bizonygatni kezdjük: „...*mi benn vagyunk a fősodorban*” (Arany János: MAGÁNYBAN). Márpedig Kulcsár Szabó Ernő és a hozzá csatlakozók effélével próbálkoznak: hozzátörnek, hozzáametszenék a magyar irodalmat a világirodalomhoz. Föltevésük szerint líráinkban az 1920-as, 1930-as évek fordulóján „paradigmaváltás” történt, s József Attila, valamint Szabó Lőrinc (csak ők ketten!) átlépték a klasszikus és a késő modern közötti „korszak-küszöböt”. (Az állítólagos fordulat poétikai s egyéb „következményeiről” később szólunk.) Ha hihetnénk e merész hipotézisnek, a magyar irodalom – legalább kettejükkel – mégis „kapcsol”-na a világirodalomhoz, s megvalósulna a hön áhított párhuzamos fejlődés, az egyidejűség: József Attilát és Szabó Lőrincet Valéryvel, Eliottal, de leginkább Gottfried Benn-nel és Ezra Pounddal, vagyis a huszadik századi líra fényes nevű újtítoival rokoníthatnánk. A „paradigmaváltás” bekövetkeztét többen is (Tverdota György, Veres András, Szegedy-Maszák Mihály) kereken tagadják, sőt, Tverdota magát a fogalomhasználatot, a megnevezést is kifogásolja, alapos okkal mondván: „*A művészetekben abban az értelemben, ahogyan ezt Kuhn a természet-tudományokról állítja, soha nincs paradigmaváltás.*” (41.) A Kulcsár Szabó Ernőék tételezte átalakulás csakis bizonyos tények, jelenségek önkényes kiragadásával és tudatos manipulálásával igazolható, s e művelet közben ráadásul meg kell feledkezniük az elképzelésüket gyöngítő vagy cáfoló faktumok sokaságáról. Azt a hibát követik el tehát, amelyről így beszélt az egykori nyelvtudós, Hugo Schuchard: „*Was nicht in die Theorie passt, wird einfach unterdrückt*” (idézi Bogoly József Ágoston: ARS PHILOLOGIAE. TOLNAI VILMOS ÉS AZ IRODALOMTUDOMÁNYI POZITIVIZMUS ÖRÖKSÉGE. Pécs, 1994. 78.). A magyar és a világirodalom azonos, de legalább hasonló ütemben történő fejlődése, s ha tán nem is kötelező, ám mindenképp kívánatos megfelelése különben is vágyálom. „*Komolyan kellene venni azt a hermeneutikai felismerést, hogy nincs egyetemes esztétikai tapasztalat*” – inti vitapartnerreit Veres András (84. – A kiemelés tőle!), s önkritikusan megjegyzi: „*Hajdanán magam is elkövettem azt*

az aránytévesztést, hogy Arany János líráját Baudelaire távlatából ítélem meg.” (Uo.) Szegedy-Maszák Mihály – miközben a „*késő modern korszak-küszöb*” kifejezés tartalmas voltát is kétségbe vonja (179., 188.) – a Veres Andráséhoz hasonló konklúzióra jut. Gyakorlatilag fikciónak nyilvánítja a „*közös modernség*” teorémáját (178.), rámutatván: a francia, a német, az angol–amerikai (és a magyar) költészet nagyon is eltérő hagyományok és elvek jegyében fejlődött (175–177.), s Bókay Antal JÓZSEF ATTILA POÉTIKAI CÍMŰ KÖNYVÉRŐL mondja, ámde úgy, hogy mások is értsenek belőle: „*...teljesen világos: az értelmezést az a nemes szándék vezérli, hogy bebizonyosodjék a magyar költő műveinek nemzetközi jelentősége: József Attila 1929 és 1931 között radikális poétikai fordulatot hajtott végre, és ezzel a magyar költészet történetében egyedül vagy legalábbis egyedül következetesen egy késő modern poétikai kifejezőmódot hozott létre, olyat, amely a magyar poézist az európai és az amerikai líra korszerű kifejezőmódjával azonos keretbe emelte. [...] Fordulatot azért szükséges föltételezni, hogy párhuzamot lehessen vonni a magyar költő pályafutása és a költészetnek olyan vélt irányváltása között, mely nemzetközi méretű.*” (179.) – A magunk részéről két észrevétellel toldanánk meg az eddigi ellenvetéseket. – Az egyik: úgy tetszik, hogy az egyenrangúsítási, a József Attilát Gottfried Bennhez, Ezra Poundhoz mérő és társító törekvésekben – titkon – a már említett alacsonyabbrendűségi komplexus működik. A magyar irodalom kiválóságainak igazí érteket és tekintélyt elsősorban összehasonlíthatóságuk biztosít. Hasonlíthatniuk kell a világirodalom legragyogóbbnak elismert csillagjaihoz, máskülönben csak kevesebb megbecsülés juthat nekik. József Attila rangját, jelentőségét ilyformán Gottfried Benn és Ezra Pound adja meg, illetőleg szavatolja, József Attila az ő kölcsönfenyükben (is) tündöklük. Meglehetősen különös beállítást ez, már csak azért is, mivel a fordítottját el sem lehet képzelni. S a másik, ehhez lazán kapcsolódó megjegyzés: ez a világirodalmi mintákhoz igazodó – igazító felfogás azért sem szerencsés, mert diszkriminál, és akarva-akaratlan visszacsempészi egy magunk mögött hagyott időszak szellemét. Nem is oly régen még „fővonalat” és „mellékonalat” tartottak számon a magyar irodalom történetében, s az előbbibe, a „forradalminak” is titulált „sodorba” erőszakolt alkotók jóval magasabb rendűnek, értékesebbnek minősültek, mint kívül rekedt (rekesztett) társaik. S mily

különös fintora a sorsnak! A lírikus Babits és Kosztolányi akkor sem kerülhetett be az irányadó áramlatba, most sem; úgy tűnik föl, ők mindörökre „mellékvonal”-poéták maradnak. Az időben a forradalmiságuk hibádzott, ma meg a modernségük; az időben ideológiai megfontolásokból értékelték le őket, ma meg poétikaiakból – rendszerek jöhetnek és mehetnek, belőlük mindig hiányzik valami. Érdemes felfigyelni rá: a „MINT GONDOLATJEL, VÍZSZINTES A TESTED” című kötet lapjain rendre negatív példaként, számukra előnytelen összevetésekben szerepelnek ők ketten. Kulcsár Szabó Ernő szerint képtelenek – szemben József Attilával és Szabó Lőrincsel – az én „külső reflexiójára”, „sőt kívül helyezése”-re (29.), a Babits-költészet elárulja „...a líra lélektani kódjának kiürülését” (30.), Bókay Antal szerint „...József Attila verses tette [a TISZTA SZÍVVEL megírása – L. H.] jelentősebb, mint Babitsé a CSAK POSTA VOLTÁL-ban (ahol a szelf megmarad a koherens személyességet kontextussal, tradícióval állító keretek között)”: 145–146., Fried István pedig „szinte bizarr”-nak tartja, hogy Márai Sándor egyik időskori naplójegyzete „...össze/egymásra látja Babitsot és József Attilát...”, holott emberi viszonyuk és elütő költészetfelfogásuk nem indokolja ezt, ráadásul Babits a „klasszikus modernség” foglya lett, József Attila viszont átlépett a „kései modernség”-be, „...*(például) Gottfried Benn mellé...*” (101–102.). Csüggesztő, ha egy egyetemes érvényűvé nyilvánított fejlődéstörténeti séma bűvöletében értékeket konfrontálunk értékekkel – az egyik csoport kárára –, csüggesztő, ha – mint Tverdota György mondja – „*Újdonságérték és esztétikai színvonal közé (meglehetősen tisztázatlan módon) egyenlőségjel kerül*”. (47.) Magyarország (és a magyar irodalomtudomány egy irányzata) csakugyan „*gyémántsóró asszony*” volna, amiként az ismert Babits-vers vizionálta?

A némelyektől tényként állított, másoktól viszont kategorikusan tagadott „paradigmaváltás” jellemzőiről, velejáráiról, illetőleg ezek meglétéről avagy nemlétéről sok vita folyt a konferencián. Kulcsár Szabó Ernő nagy nyomatékkal hangsúlyozta „*az én destabilizációját*” József Attilánál (15–16., 37–38.), mint a „késő modern” egyik legfőbb attribútumát, s ketten is e jelenség vizsgálatának szentelték tanulmányukat. Kulcsár-Szabó Zoltán az énhány, az én elvesztés verseként elemzi a MAGÁNY ÉS A KI-BE UGRÁL... című szöveget, nem csekély elmeéllel s bölcséleti készséggel (a Sartre-párhuzam

– 131–133., 143–144. – külön is meggondolkodtató!), Bókay Antal pedig „*a szelf poézisét*” mutatja be a maga – a „freudomarxizmus” mintájára alkotott szóval tán „derridofreudistának” nevezhető – értekezésében. Az ő – több versre, de legfőként a BEVEZETŐ-re épített – okfejtésének konklúziója is az, hogy az én kérdésesség, megfoghatatlanná válik József Attila költészetében, s már a TISZTA SZÍVVEL „...*a szelf megalapításának aktusa, egy olyan késő modern formáció megteremtése, amely után már alig lehet az énről ettől eltekintve írni*”. (145.) – Fűzzük ide: a „megalapítás” szó tudatosságot föltételez; kérdés, tudatosan járt-e el József Attila. Továbbá: nehéz elfogadnunk, hogy az irodalomban valamely újítás automatikusan a hagyományfolytatás tilalmát jelenti mindenki számára. S végezetül: Szegedy-Maszák Mihály szükségesnek tartotta fölemlíteni, hogy a „szelf” terminus a külhoni szakirodalomból vététt; magunk kívánatosnak tartanánk magyarítását. – Az én stabilitásának megrendülését József Attila lírájában az ellentábor képviselői másként-másként látják. Tverdota György elutasítja e föltevést (49–50.), Szegedy-Maszák Mihály már az ifjúkori versekben is lel rá bizonyítékokat (193–195.), Veres András pedig „*a költő pszichoterápiás kezelése*”-hez köti az énazonosság „*elbizonytalanodását*”-t (77–82. – az idézet a 80. oldalon található). Hozzánk a legutóbbi nézet áll közel. A JÓZSEF ATTILA című (József Attila, „*hidd el...*” kezdetű) vers interpretációját illetően is Veres Andrással tartunk (78–80.), nem Kulcsár Szabó Ernővel vagy Bókay Antallal, aki e szöveg variánsát is elemzi (163–169.). A textus beszédhelyzete kétségkívül önmegszólító, a megszólított és a megszólító azonos, vagyis szó sincs itt az én pozíciójának elbizonytalanodásáról, „...*az én nyilvánossá teszi az önmagával folytatott párbeszédet...*” (79.), akár a belső meghasonlásáról hírt adó Szergej Jeszenyin:

„*Elviháncolt a tavaszi zápor,
kék az ég megint.
Meguntalak istenigazából,
Szergej Jeszenyin.*”

Ez a Rab Zsuzsa fordította, ELVIHÁNCOLT A TAVASZI ZÁPOR című vers még hat strófán át folytatja az önostorozást, s mindvégig önmegszólító formában. Kinek jutna eszébe, ezt látván, hogy „*énkettőzés*”-re (79.), az én destabilizálódására, a „késő modernre” kell gondolnia?

A paradigmaváltást, korszakküszöb-átlépést föltételezők úgy vélik: József Attila költészetében kérdéssé és kétségessé vált, mi több, érvényét is veszítette a szerves, önmagában teljesülő műegész ideálja. A versszöveg befejezettsége, véglegessége megszűnt, jelzi ezt az átdolgozások, a textusvariánsok és a töredékek felőlőden nagy száma, valamint – és legfőképpen – az, hogy a költő rövidebb-hosszabb szövegrészleteket többféle közegben is kipróbált, mintegy átültette őket egyik alkotásából a másikba. Ezeknek az úgymond késő modern sajátosságoknak különleges figyelmet szentel Kulcsár Szabó Ernő tanulmánya (16–18., 20–24., 26–27., 35. stb.). Az „*anorganikus*” versépités s vele a szövegegységek „*modulszerű*” áthelyezhetőségének teóriája egyöntetű elutasításra talált a másik táborban. Tverdota György ezúttal csak mint képtelenséget említi, nem vitázik vele (50.), Veres András viszont nagy súlyú argumentumokkal bizonyítja, hogy József Attila a szerves műegész híve volt, s a részek cserélgetésével épp a véglegest, a tökéletest kereste (73–77.). Nem kevésbé elgondolkodtató Szegedy-Maszák Mihály véleménye: „*Tagadhatatlan, hogy a szövegváltozatok, illetve az egyik versből a másikba átemelt sorok legalábbis kétségesé teszik az önmagára zárt, befejezett mű eszményét, de elhamarkodott volna ezt a korszak jellemző vonásaként számon tartani. A romantika, sőt már a reneszánsz költői is folyamodtak hasonló megoldásokhoz. Ez indokolta a különböző változatokat közreadó kiadások megjelentetését. Nincs kizárva, hogy a végleges szöveg eszménye voltaképp csak meglehetősen szigorú korlátok között érvényesült az irodalom történetében*” (196.), illetőleg: „*A szerves egység eszménye aligha létezett a romantika előtt*” (198.). Az „*anorganikus*” vers és a „*késő modern*” ilyképp bajosan kapcsolható össze. Ami pedig József Attila töredékeinek nagy számát és jelenlegi felértékelődésüket (854., 57.) illeti: köztudott, hogy Kosztolányi és Tóth Árpád is tömérdek verscsírárt, fragmentumot hagyott reánk (az utóbbi töredékeinek mennyisége például bevégzett költeményeinek egyhatodát teszi ki!), de ettől egyikük sem lett késő modern lírikussá.

Kulcsár Szabó Ernő ez alkalommal is a referencialitás ádáz kritikusanak bizonyul (31–32.), hangoztatván: „...*a szövegeknek [...] a szemantikai ártatlansága [...] csak az irodalmon élőkődő diszkurzív szándékok ellenében tartható fenn huzamosan*”, illetve: „...*ahogyan minden műalkotás ak-*

kor válik igazán jelentőssé, ha a befogadása nincs ráutalva keletkezéstörténetének támogatására, úgy az irodalmi olvasás is csak akkor hallja a szöveg igényét, ha nem rajta túlról származtatja”. (37.) Osztjuk Veres András nézetét, amely szerint „*Nem a referenciák tételezése, hanem az értelmezés velük visszaélő műveletei okolhatók az interpretáció félre-siklásáért*” (66.), s egyik vagyunk vele abban is, hogy – mintegy védelmezendő a szövegek „*ártatlanságát*”, „*érintetlenségét*” – nehéz elfeledni előzetes ismereteinket (66–67.), illetőleg, hogy a textusok visszamatatnak keletkezésük indítékaira (80–82.). Ha föltesszük (s miért ne tennénk föl?), hogy a műveknek születésükkor volt valamelyes közük a valósághoz – például a MAGÁNY című József Attila-versnek Gyömrői Edithhez –, ezt a kapcsolatot, vagyis a referenciát olvasóként, műértelmezőként sem célszerű elvitatnunk.

Mostanáig csak a könyvben lezajló polémia bemutatására és széljegyzetelésére összpontosítottunk. Ideje jött másról is beszélni. Méltatlanság, hogy eddig vajmi kevés szó esett N. Horváth Béla tanulmányáról, jóllehet igen színvonalas, tartalmas írás. Annak az esztendőnek, 1932-nek néhány versét veszi szemügyre, amellyel általában mostohán bánt a József Attila-kutatás. A költő az időtt már közeledőben volt Wilhelm Reich freudomarxizmusához, bár ez lírájában még nemigen érzékelhető. „...*az ekkor született versek többségében a történelemből kiszakított egyéni sors értelmeződik, az analízis szemlélete szerint*”. (90.) Szerintünk főként a MUNKÁSOK és a RITKÁS ERDŐ alatt szövegéhez fűz érdekes megjegyzéseket N. Horváth Béla, az pedig nyilván csak tollhiba, hogy az utóbbi költemény befejező sorát némi pontatlansággal idézi (99.). – Méltatlanság, hogy Fried István okfejtéséről is vajmi kevés szó esett eleddig, noha a nekünk is oly kedves Márai Sándor József Attila-élményével foglalkozik. A kései modernség megítélésében nem vagyunk egy véleményen Fried Istvánnal (101–105.), annál inkább azon vagyunk, amidőn a szépírónak a költőt értékelő írásait vizsgálja. Márait kétségkívül mélyen érintette József Attila személye, sorsa, költészete (e rokonszenv bizonyossága a SZINDBÁD HAZAMEGY egyik részlete is), s nyilvánvaló, hogy az 1946-os MEDVETÁNC a címével s címadó kisprózájával a pályatárs kötetére utal vissza. Fried István szerint Márai MEDVETÁNC-a „...*az autentikus lét esélyein, nem kevésbé a személyiség integritásának lehetőségein...*”

töprekedő szövegek füzére (115.), s ebben igen könnyű egyetértünk. – S két sietős észrevétel a végére. Az egyik: a vitairatában mindvégig jogos indulattal fogalmazó Tverdota György egy helyütt félreérti Kulcsár Szabó Ernőt. Az ellenlábás nem arról beszélt, hogy a kései verseket tilos ugyanannyira „szeretni”, mint az ESMÉLET-et, hanem arról, hogy a késő modernség szempontjából az ESMÉLET a fontosabb (56–57.). A másik: a Szegedy-Maszák Mihály citálta William Carlos Williams-vers, a PROLETÁR PORTRÉ nem csupán bizonyos József Attila-szövegekkel rokonítható (183–184.), hanem Illyés Gyula hasonló kopárságú műveivel, például az 1931-es ELÉGIÁ-val is.

A kötet kiállítása ízléses és tetszetős. Szépséghiba, hogy a József Attila-idézet csak a felső lapon íratik helyesen; beljebb kétszer is így szerepel: „MINT GONDOLATJEL, VÍZSZINTES A TESZTED...” Mit keres ott a három pont?! Több, mint szépséghiba, hogy a könyv végére száműzött jegyzetanyag igen-igen nehézkesen használható. Az állandó váltáskényszer, a hátra-előre forgatás lehetetlenné teszi a folyamatos olvasást: kizökkent, szétszórja a figyelmet. Visszafordítjuk a lapalji jegyzetek idejét... S mihez kezdünk a 244-es számú jegyzettel, lévén, hogy csak ennyiből áll: „KABDEBÓ”?... S miképp keveredhetnek jegyzetek Szegedy-Maszák Mihály tanulmányszövegébe (185. 6. sor; 190. 31–32. sor)? Egy-két szedési hibára is fölfigyelünk. A 73. jegyzetben említett kötet címe helyesen AZ IRODALOMTÖRTÉNET ESÉLYE, a 165-ösben „ösztömöm” lett az „ösztönöm”, a „kisajátítómanővereknek” (63.) nyilvánvalóan külön írandó, s nem kis riadalmat keltett bennünk az alábbi szószórnyeteg: „kvantálhatóságföltrejtéségét” (74.).

„Jól és szépen az ír, aki tüzes ortológus és tüzes neológus egyszersmind, s egyességben és ellenkezésben van önmagával” – jelentette ki a nyelvújítási harc lezárultakor Kazinczy („Jót s jól!” KAZINCZY-BREVIÁRIUM. Válogatta, a jegyzeteket s az utószót írta Szilágyi Ferenc. Szerkesztette Papp János. Tankönyvkiadó, 1981. 68.). Be szívesen ajánlanánk – mutatis mutandis – e bölcselmet a mai magyar irodalomtudomány művelőinek (magunknak is) a figyelmébe! Sajnos, írott malaszt lenne a szó. Mindkét tábor rég befalazódott a saját meggyőződésébe, s a tüzet a vízzel összebékíteni nem is lehet.

Lőrinczy Huba

AKARATLAN ÉS ÉSZREVÉTLLEN

Hévízi Ottó: *A megfontolás rítusai*

Gond–Cura Alapítvány, 2004. 614 oldal, 2200 Ft

Hévízi Ottó írásai mindig ugyanazt a nehezen meghatározható problémát feszegetik. A filozófusoknak abba a csoportjába tartozik, akik kitartó következetességgel próbálnak végigmenni azon az úton, amin valamikor a kezdetek kezdetén elindultak, anélkül, hogy hagynák magukat elcsábítani az út során talált, a vándort megállásra, elkalandozásra bátorító látványosságok által. (E képhez kiegészítésül persze hozzá kell fűznünk, Hévízi maga írja, hogy „a filozófiai vizsgálódások inkább bölklészások vagy bolyongások, mintsem menetelések toronyiránt”.) Következtesen és kitartóan építkezik ez az életmű az első kötettől fogva. A SZILÉNOSZGYAKORLATOK-ban megjelent első, antik bölcséleti és mitológiai témájú szövegek jelentették a kezdő lépéseket ezen az úton. Szilénosz Dionüszosz nevelőjeként azt a problémát szemlélteti meg, mely – úgy látszik – egy életre feladatot ad a gondolkodó Hévizinek: mit kezdjen az ember lénye és léte ama szegmenseivel, melyek nem szelídíthetők meg a gondolat ereje által. Dionüszoszt Nietzsche állította be abba a fénytörésbe, melyben az irracionális istenségeként az európai modernitás racionalitáskultuszának ellenpontjaként mutatkozik meg. Hévizit láthatólag az emberi tudat körül örökké ott kacérkodó végső sötétség s a vele kapcsolatos emberi tehetetlenség faszcinálja leginkább, amikor ír. Az foglalkoztatja, hogy mit tehet az ember abban a szellemtörténeti pillanatban, melyben mi élünk, amikor – meggyőződése szerint – a metafizika filozófiailag végleg diszkreditálódott, de az ember (kvázi-) metafizikai elköteleződése, időnkénti rajongása talán – az emberi természetből, léthelyzetből fakadóan – szükségszerűen megmaradt. Ahogy ALAPTALANUL című kötetének négy hőse (Nietzsche, Lukács, Popper és Ady) is azal viaskodik, hogy – Vajda Mihály megfogalmazásában – miként tudják „önmaguk számára produktívvá tenni a végső bizonyosságfundamentum hiányát”. Ugyanezt a problémát célozza meg MIÉRT NE HINNÉD HIÁBA című kötetében is Hévízi: bár mára reménytelenné vált az Igaz-

ság bölcséleti megalapozása, azért a filozófusok sziszifuszi erőfeszítése, amellyel alapot kívánnak teremteni az „alaptalanból”, mégsem fölösleges. Épp ellenkezőleg: életfunkciója lehet – sőt filozófiai értelme is – ennek a heroikus és belátottan hiábavaló erőfeszítésnek. Egyedül az OTTLIK-VEDUTA című kötet, mellyel társszerzője és élete társa, Jakus Ildikó halála után birkózott szerzőnk, s mely témájánál fogva nem is tekinthető tisztán filozófiai opusznak, nem kapcsolódik közvetlenül a témához. (És közvetve? Nem ugyanaz itt is a probléma? A szerző, ahogy tudatosan és tudata által elbizonytalantja olvasóit a bizonyosságokról?)

Ha az Otlík-kötet némileg kilóg is a sorból, annyi bizonyos, hogy A MEGFONTOLÁS RÍTUSAI című új mű megint ugyanennek a – jól tudom, eddig nem kellő pontossággal meghatározott – problémának minden eddiginél alaposabb és részletesebb feldolgozását nyújtja. Ha érzékeltetni szeretném e kötet belső energiáit, legszívesebben azt mondanám: monumentális kis mű. Hatszázötz oldalmi sűrű gondolat egy egytenyérmű zsebkönyvben (mely sajnos lapjaira esik a borító közé zárt papírlapok szimbolikus és valóságos súlyától). A recenzens kénytelen tehetetlenül feltenni a kezét, amikor azzal a feladattal szembesül, hogy bemutassa olvasójának e kötetet. Lehetetlen ezt a sűrű méz-ként egybeállt anyagot szétdarabolni, kicsontozni, azért, hogy a velejét kihüvelykezhessük. Néhány futó benyomás, ennyi fér bele a recenzió önként vállalt keretei közé – inkább impressziók, mint egy megalapozott kritika építőelemei. Oka van e recenszió szerénységnek és alázatnak: Hévízi a magyar nyelven gondolkodók között egész biztosan párját ritkítóan művelt vagy inkább kulturált szerző. Ha filozófia- és mitológiatörténeti hivatkozásait egyenként próbálnánk visszakeresni, már az hosszú időre munkát adna bárkinek – pedig a szerző nem lábgyezetelt túl a szöveget. És akkor nem szóltunk még a keleti vallásokban való elmélyedéséről vagy a XIX. és XX. századi – elsősorban német – antik filológiai szakirodalomban való jártasságáról. Az alapos utánajárás híján mindaz, amit a következőkben mondandók vagyunk e kötetéről, megalapozatlan marad. De hát kénytelenek vagyunk beletörődni saját pozíciónk támadhatóságába; így kell elfogadható stratégiát választanunk. Talán az lesz a legjobb, ha csakugyan benyomásainkra hagyatkozunk.

Kiindulhatnánk például e kötet esetében is a címből: A MEGFONTOLÁS RÍTUSAI. Két fogalomból építkezik a címadó. A megfontolás (e kifejezéssel Hévízi a görög proairészisz – döntés, racionális választás – fogalmát jelöli) itt olyan, Epiktétosz szerint az embert az állattól megkülönböztető fakultást jelent, amely egyben az egyén méltóságát is adja. Hévízi szerint a megfontolásnak az a formája, mely e méltóságot biztosítja, az autochton (őshonos) ítélet. Ez a döntés teremti meg ugyanis az embert, mint egységes és önálló lényt, pontosabban e döntés révén bizonyosodhat meg önmaga mibenléte felől az egyén – abban a Hévízi által feltételezett léthelyzetben, amelyben külső segítségre, támpontra már nem számíthat.

Az önteremtő ítélezési eljárás Hévízi értelmezésében rendkívül kockázatos: a szakadék fölött végrehajtott ugrás, mindenféle biztosító kötélzet nélkül. Ha kevésbé drámaian akarunk fogalmazni, azt mondhatjuk: a kötet amellet kínál érveket, hogy az autochton ítélet révén képes az ember Münchhausen báróként saját hajánál fogva kihúzni magát az alaptalanság mocsarából. A szerző három filozófiatörténeti példa alapos körüljárásával próbálja kipuhatolni emez ítéletfajta természetét. Kant fogalmát a transzcendentális ítélekezérről, Nietzsche-nek az ugyanannak örök viszsztatérésére vonatkozó elképzelését és Szókratésznek a jelzést adó daimónra utaló megjegyzéseit elemzi rendkívül részletesen. Úgy véli ugyanis, hogy minden különbözőségük ellenére e szerzők elképzeléseinek egymáshoz hasonló a célja: hogy az „*önmagunkról való megbizonyosodás lehetőségének vagy lehetetlenségének kérdéskörében*” segítsenek eligazodni. Ahhoz ugyanis, hogy autonóm lényként tudjunk magunkra tekinteni, arra van szükség, hogy megbizonyosodjunk magunkról – ezt pedig önmagunk kérdőre vonása, a magunkról alkotott képünk előzetes elbizonytalantása révén érhetjük el. Mint látni fogjuk, mindhárom filozófus kritikai filozófiát művel, s ennek részeként tudatosan szembesül a maga által magáról alkotott képpel, csak azért, hogy kérdőre vonja annak helyességét, s ennek révén próbálja kivívni a maga felől szerzett bizonyosságot. De miért nevezi rítusoknak ezeket az önvizsgáló eljárásokat Hévízi? Azért, mert az eljárások maguk sem alapozhatók meg problémátlanul racionálisan. Vagyis nem tanításról van szó velük kapcsolatban, hanem inkább gya-

korlatról, műveletről, „*amely önmagát nyilvánítja ki*”. E ponton már jól látszik Hévízi egész elgondolásának kockázata: az egyén önteremtésére vonatkozó erőfeszítés, e sajátos megfontolás rítusa maga sem alapozható meg, vagyis maga is csak önteremtéssel jöhet létre. Hogy e kockázattal hogyan néz szembe Hévízi, arra a recenzió végén kell majd visszatérnünk.

Előtte próbáljunk meg fölülnézeti képet exponálni a gondolatmenetről. Ezután magának az autochton ítélet gondolatának részleteire kell kitérnünk. Majd Hévízi gondolkodói stílusát fogom átfogóan jellemezni. Csak ilyen előzmények után merek a kötet végső tétjéről mondani valamit befejezésül.

Könyvének fölépítéséből kiindulva Hévízi alapos ember, pontosabban alapos gondolkodó. Körültekintően végzi el azokat az elmunkákat, melyeket mások csak letudandó penzumnak tekintenének, mielőtt rátérhetnének tulajdonképpen mondandójukra. Ő viszont kiélvezi az előkészítés apró-cseprő részleteit is. Elsőként mindjárt bő száz oldalt szentel a bizonyosság különböző kortárs vagy majdnem kortárs filozófiai megközelítéseinek. Hogy mi szükség van erre? Ahogy Hévízi megközelelti az autochton ítélet kérdését, az nem annyira morálfilozófiai, mint inkább ismeretelméleti fogantatású. Az önteremtéshez szükséges önkritika maga is ismeretelméleti probléma, a bizonyosságszerzés kérdése körül forog. Egyrészt azért, mert amikor önkritikát gyakorolunk, akkor valójában a bennünk lakozó bizonyosságokat (így többek között a magunkkal szembeni bizonyosságokat) próbáljuk elbizonytalanítani. Másrészt, mert az önismeret megszerzése más szóval megbizonyosodás arról, hogy csakugyan azok vagyunk, akiknek gondoljuk magunkat. Mivel Hévizit mindkét kérdés izgatja, nem hagyhatja el magának a bizonyosság fogalmának a körüljárását. E körüljárás során meggyőző érveket hoz fel például amellest, hogy a XX. századi filozófia klasszikusai (Husserl és Wittgenstein) XIX. századi elődeikhez (Kant és Nietzsche) hasonlóan érdeklődtek a bizonyosság kérdése iránt – még ha mindegyikőjük más és más választ adott is a problémára. Az elemzés erőfeszítései ellenére egyik esetben sem jut el a szerző valamifajta bizonyosságig a bizonyosság kérdéskörében. Ám az általa használt fogalomra vonatkozó reflexió elsődleges fontosságára azért fel-

tudja hívni a figyelmünket. Egyben már itt világossá tudja tenni, miért fordul figyelme Kant és Nietzsche felé: „*Az ő útjuk egy sajátos alászállás kísérlete, a perszónálisan abszolút (feltétlen érvevényű és kikényszerítő erővel bíró) megbizonyosodás.*” A két korábbi német szerző tehát többet vállal – saját megszólíttóságukat – a kérdés tárgyalásakor a megszokottnál. Hévízi mégsem játssza ki az általa feltértékelt perszónálisat a filozófiai rigorozitással szemben.

Ellenkezőleg: épp annak feltételeként állítja be. Ezért hősei nem a „*hádészi éjszaka misztikusaiént*” jelennek meg, hanem olyan gondolkodókként, akik hajlandók a legszigorúbb próbatételnek alávetni saját gondolkodásukat.

A felvezető rész után következik Hévízi saját alászállása a filozófiatörténet mély kútjába. Három esettanulmányt készít, sorrendben Nietzschéről, Kantról és Szókratészről, mégpedig a tőle telhető legnagyobb hűséggel. De nem egyszerűen felmondja az elődök gondolatait. Feldolgozásmódja egyértelműen az értelmező. Nemcsak azért, mert egy-egy szempontot kiragad az általa elemzett gondolkodók életművéből, s e fogalmak perspektívájából szerkeszti újra az életművüket. Hanem azért is, mert a három történetet mintegy egymásra vetíti, vagyis amaz elődök életművének azok a vonásai érdeklík, melyek együtt tudnak szólni, egy közös történetté állnak össze.

Az elemzésben végigvitt ötlet tulajdonképp nagyon egyszerű. Arra keresi a választ, hogy mivel magyarázható az adott szerzők gondolatrendszerében rendre benne maradt paradoxon. Nietzschénél azt nem érti kiindulásképp, hogy a német filozófus miért tarthatta filozófiatörténeti fordulatnak és egészen újnak az ugyanazon örök visszatéréséről szóló gondolatát, ha ez sem újnak, sem olyan érdekesítő gondolatnak nem tűnik számunkra. Kanttal kapcsolatban azt veti fel, hogy a köningsbergi bölcselő vajon mért vállalta önkínzó szigorával azt is, hogy megmosolyogtatóvá válik, amikor bár racionális érvet mellette felhozni nem tud, mégis kitart a categoricus imperativus univerzális kötelezettségének fennkölt elképzelése mellett, mint amely egyedül biztosíthatja az egyén számára a szabadságot – kötelezettség révén kínál szabadságot? Vajon nem idejétmúlt erőfeszítés részéről a méltóság és a tisztület, a fenséges gondolatát alkotó csodálat és rettenet kategóriáira építeni a morá-

lis mércét? Végül Szókratész esetében az Hévízi kérdése, hogy mivel indokolható az ízig-
 vérig racionális meggyőződésű athéni bölcs
 kitartó és csökönyös ragaszkodása a cselekvé-
 se számára döntő és kötelező érvényű sugalla-
 tokat megfogalmazó daimónok meghökentő
 és ellentmondásos gondolatához. A három kér-
 désre tulajdonképp ugyanaz a válasz: mindhá-
 rom esetben egy-egy gondolati kísérletről van
 szó – olyan fikcióról, amely nem mint tényle-
 ges filozófiai probléma érdekes, hanem mint
 eljárás, rituálé, forma. Azért van szükségük
 e szerzőknek e fikciókra, hogy általuk tegyék
 próbára saját magukat. Azt szeretnék így meg-
 tudakolni, hogy mennyire bizonyosak ők ma-
 guk abban, amit (többek közt magukról) vélel-
 meznek. Önismeretre törekedve kérdezi ma-
 gától Szókratész, hogy kitervelt cselekedetének
 eszméje daimónja intéseként is értelmezhe-
 tő lenne-e. Kant azt tudakolja, hogy amit ten-
 ni szándékozik, annak maximájára egyetemes
 érvényű törvény is alapítható-e, Nietzsche pe-
 dig, hogy elképzelt tette megfelel-e annak a
 próbának, hogy örökkön örökké visszatérjen.
 Ezekben az esetekben nem e feltételezések va-
 lóságalapja a kérdés, hanem az, hogy ha kép-
 zelemben végrehajtják a kísérlet által követelt
 gondolati ugrást, az így nyert tükörben meg-
 vizsgált szerzői énképek vállalhatók-e: csak-
 ugyan annak mutatkoznak-e a gondolkodók
 gondolatkísérleteik tükrében, mint aminek
 magukat gondolják. A rituálé eredményeképp
 megbizonyosodhatnak róla, hogy azonosak-e
 önmagukkal, vagyis csakugyan komolyan gon-
 dolják-e mindazt, amit filozófiájukként megfo-
 galmaztak. Vagyis mindhárom esetben ugyan-
 az a szándékolt hatás indokolja magát a kér-
 dőfelvetést.

Az az önvizsgáló eljárás mód, amit Hévízi e
 szerzők gondolkodásából az értelmezés révén
 kinyer, az, amit autochton ítélkezésnek nevez.
 Ez a megfontolástípus arról ismerszik meg,
 hogy benne/általá autonóm módon jár el az
 ember, vagyis azonos lesz önmagával. „*Ez az
 ítélkezés a legteljesebben benső és eredendő (autoch-
 ton, »őshonos«), ugyanakkor merőben eseti.*” Álta-
 lán az ember „jelzésben” tudja részesíteni ön-
 magát – saját akaratából dönt, de úgy, hogy a
 jelzés megtörténte fölött nincs hatalma: „*Az
 auto-khthonikus ítélkezésnél az ember maga ítél, de
 nem maga dönt.*” Olyan helyzetet teremt a ma-
 ga számára, amelyben lehetővé válik „hallgató-

*lagosan elfogadott önképünk evidenciájának kérdé-
 sesség tétele egy konkrét szándék, ítélet, életmozzanat
 stb. vonatkozásában*”.

Hévízi alaposan kidolgozza az autochton íté-
 let fenomenológiáját is. A következő elemek-
 kel határozza meg: 1. az ítéletnek előre meg-
 határozott formája, lefolyása van (rituálé), 2.
 egy gyakorlati helyzethez kötődik, 3. bárki szá-
 mára elérhető, vagyis univerzális érvényű, 4.
 alanya és tárgya is mi magunk vagyunk, 5. ál-
 tala úgynevezett „*sztatívó önhiposztázis*” zajlik,
 vagyis egy adott szituációba képzeljük bele ma-
 gunkat, 6. világos döntést eredményez – igent
 vagy nemet, 7. feltétlen hatályú, az egyén nem
 tudja magát kivonni alóla, ha már rászánta
 magát.

A fenomenológiai leírást fogalmi elhatárol-
 lások követik. Olyan ítélettípusokat vesz sorra
 Hévízi, amelyek bizonyos szempontból emlé-
 keztetnek az autochton ítéletre, majd megmu-
 tatja, miért nem sorolhatók mégsem közéjük.
 Hasonlóságok és különbségek finom mérle-
 gelése zajlik e fejezetekben, melyek a keleti és a
 bibliai bölcsesség hagyományokat mérik össze
 az európai filozófiai hagyományból kinyert fo-
 galmi kincsel.

Mindezeket a penzumokat dicséretesen tel-
 jesíti a szerző, és úgy vélhetnénk, ott áll előt-
 tünk a beteljesült mű, melyet a szerzőnek sok-
 sok munkaórával, invencióval és körültekintő
 mérlegeléssel sikerült megalapoznia. Ám leg-
 nagyobb meglepetésünkre az utolsó néhány
 oldalon a filozófia összerombolja a filozófiai
 építményt. Mintha nem elégedne meg azzal,
 hogy valamit megépít, annak pusztulását is
 látni szeretné. De meglehetősen önpusztító
 stratégiának tűnik e döntés az elfogulatlan ol-
 vasó szemében. Hisz mi végre haladtunk végig
 a szerzővel a felfelé vezető meredek úton, ha
 végül egy szakadék szélére jutunk? Amelybe
 beletekintve megborzadunk. A szerző maga is
 átéli ezt az élményt, ezért tudja olyan elevenen
 felidézni a helyzetet az olvasó lelki szeme előtt,
 aki így kénytelen azonosulni a szerző borús ki-
 látásaival. Úgy tűnik, e kísérlet végleg kudar-
 cot vallott.

Hacsak nem itt teljesedik ki az autochton
 ítélettel kapcsolatos szerzői koncepció! Hisz
 láttuk, hogy három kedves szerzőjében is azt
 találta közös jegynek az elemző, hogy mind-
 egyikőjük feloldhatatlan ellentmondásba ke-
 veredik. Mindhárman saját maguknak mon-

danak ellent, hogy filozófiai gesztusukkal lerombolják mindazt, amit felépítettek. Hévízi Ottó most nem beszél az autochton ítéletről, csak mintha maga is ugyanazt a rituálét gyakorolná. Most és itt hozza meg saját autochton ítéletét – mellyel a szerző is leginkább maga fölött mond ítéletet. Bármilyen szép is a felvázolt modell, hasznavehetetlennek bizonyul – ám mint kiderül, ez is része működési elvének.

Az összeomlás első lépése csak egy gyanú zárójeles megfogalmazása: „(Tudomásul kell vennem, hogy az autochton ítélkezés mint eljárás értelmetlenségének érzése az, ami e feljegyzések írását makacsul végigkíséri és egyre csak megkönyvezi.)” Ezután következhet az önleplező beismerés: „Mért látszik az eljárás maga értelmetlenség...? Mert nem tudom elképzelni, hogy valaki konkrét élethelyzetekre reflektálva egy ilyen »megszekített« önmegítélési eljárásra rendezkedjen be.” És csak ezt követheti, harmadik fázisként, az olvasói felismerés – de hisz épp valami ilyesmit tanúsít az olvasó, amikor e könyvet olvassa, melyben a szerző épp ezekben a pillanatokban hajtja vége – önmaga fölött – az autochton ítélkezés processzusát. Az ő esetében e gesztus abban áll, hogy elismeri és közzéteszi, hogy az a gondolat, amelyet éveken – talán évtizedeken – keresztül dédelgetett, nem védhető, a gyakorlatban nem állja meg a helyét. Emlékezzünk, az a központi gondolat, mely mindig is foglalkoztatta Hévizit, az volt, hogy miként lehet az alaptalanságra bizonyosságot építeni – hit nélkül racionálisan gondolkodni –, holott Wittgenstein óta tudjuk, hogy bizonyosságok nélkül nem fog menni. Nos, saját gondolata csődjének regisztrálása zajlik e könyv lapjain. Csak hogy ez a gondolat cseles – épp kudarcra mutat rá életrevalóságára. Ha kiderül, hogy egy filozófiai életmű oda vezet, hogy a dédelgetett gondolat megsemmisülését kell vállalnia, és mindeire képesnek is bizonyul, akkor sikerült megvalósítania azt, ami a gondolat lényege. A gondolkodó nem riadt vissza az út végén sötétlő szakadéktól, vállalta a nagy ugrást is, önmaga lerombolását. Ezáltal viszont alaptalannul sikerült a gondolatot életben tartani s a gondolkodó méltóságát megőrizni.

És ezzel elérkeztünk a Hévízi-féle filozófiai beszédmód talán legfontosabb meritumához: stílusához. Olyan irigylésre méltó módon le-

tisztult, jellegzetes beszédmód ez, amelyet csak körülírva lehet megfelelő módon jellemezni. A kötet olvasása közben e stílus jegyeit keresve a recenzens a következő jelzőkkel próbálkozott: szigorú, fegyelmezett, pontos, zárt, arányos rendben tartott, komoly és önmagával szemben majdnem kegyetlen, mégis derűs. Különös beszéd ez, amelyre mindezek a jelzők egyszerre lennének vonatkozathatók. Azért különös, mert e jelzők olykor egymással is ellentétesek – kegyetlen derű? Zárt világot épít fel a szerző tökéletesen legömbölyített mondatokból, melyek ritkán élnek a többfenekűség régi-régi retorikai eszközével. Pedig egyszerre csillogtat meg analitikus erényeket a szerző, és használ egy olyan képalkotó, allegorizáló filozófiai nyelvet, mely inkább a kontinentális hagyományra jellemző. Szigorú és következetes a fogalomhasználata, gondolatmeneteit fegyelmezetten legombolyítja, arányos rendet tartva megműveli saját szövegét. Nem hiányzik belőle az iróniaérzék sem. Mégis, valami végzetes komolyság határozza meg ezt a beszélt: nem papos dikció ez még, de van benne, mint az autochton ítéletben is, egy kvázi-szakraális elem. Minden szavának, mondatának, bekezdésének, szakaszának és fejezetének tétje van. Tétéleinek pedig súlya, fedezete; amit mond, azért felelősséget vállal, kezkesedik a szerző. Soha nem akarja megúszni a dolgot. (Megint mégis: Hévízi beszédmódjának hangoltsága mindmáig megőrzött valamit a fiatal Lukács misztikus hevületéből – ami egyfelől figyelemre méltó, másfelől felhívja az olvasó figyelmét a beszélő hang akaratlan és észrevétlen vágyódására azután, amiben makacsul nem tud hinni: Isten után.)

Legsikeresebb pillanataiban e pontos beszédmód mégis költői erényeket villant fel. Talán legkézenfekvőbb példa erre a Tiziano-kép invenciózus elemzése, ahol ugyan Hévízi szakszerűen jár el, képelemző módszere korrekt és minden pillanatában számon kérhető, mégis sikerül szellős lebegést adnia mondatainak, s ezáltal átjárja a melegség és a fény e lapokat. Bár az elemzés kulcsfontosságú tézise nem vitathatatlan („A szép, fiatal férfi Jézussal áttelben nem lehet más, mint a házasságtörő asszony önmagát leleplező, inkognitóját megőrző testtársa”), a kockázatosan megteremtett háromszög Jézus, a házasságtörő asszony és a férfi között, s a be-

az elején sorra veszi, miféle időmintázatok születhetnek ilyenkor: körkörösök, spirálisak, esetleg kacskaringósak – Fellini időhullámvasútajai, akár szó szerintiék is, mondjuk a NŐK VÁROSÁ-ból – vagy száraz cselekményágak sokfunkciós kitérőkkel, úgy is, mint az álló idő harmatcseppjeivel, ahogy éppen Bergman, Tarkovszkij küld minket kívülre, ezekben az időcseppekben megmártózni, figyelni és elmélyülni, miközben a mese ágán végigaraszolunk.

Bíró Yvette tudósa mindezeknek, annak, ahogy a filmcsinálónak és nézőjének az idővel dolga lehet – de ezen belül mégis különösképpen azoknak a fenti változatos eseteknek, amikor a filmművész meseproprovokáló játékaik által észreveszi és észreveteti velünk az időt. Változatos esetek ezek is: a könyv példakészletének száma és rendezettsége alapján annyira változatosak, hogy egy kompakt filmidő-enciklopédiára futja belőlük, melyben a nagyon tág értelemben vett lázadókkal szemben a szerző leplezetlenül, lelkesen elfogult: ennyit és csak ennyit jelent, hogy *dicséri a lassúságot*.

Hiszen hogyan másképpen lehetne lázadni a mesélőnek saját meséje kiszabott ideje ellen, ha nem lassúsággal? Lassúsággal is csak úgy, hogy a hömpölygő *Kronosz* szövetének újra szövésére a filmcsináló extrém és meglepő *Tempusokat* fogadtat el nézőivel: az én időm legyen a mi időnk, és a mi időnkbe férjen bele, hogy kitérőkkel, kacskaringókkal, egy arc, egy tárgy körüli emlékek időmellékutcaín elbóklászva lassítsuk az előrehaladást – vagyis mi rendező és néző – vetessük észre egymással az időt. És mintha az előbbinek hatalma sem volna-e burjánzás felett: Bíró Yvette maguktól az időben narratívává fakadó „*sebekről és hegekről*” beszél, a támadó „*emlékek alatomosságáról*”.

A szerző mielőtt példatára kiterítéséhez valóban hozzátok, nem sajnálja az időt az idő elméleti emancipálására. Mert hogy e tárgyalási kerethez igazodva nem elég, hogy van helye, respektusa a különlegesen kezelt filmidőnek a dramaturgi gyakorlatban: el kell hinni, hogy az idő filmelemzésekkor is elegánsan szétválasztható a létezésről, amivel pedig összesenótt, hát még a mesétől. El kell hinni, hogy az *idő-film-néző* viszonya szellemes és változatos háromszereplős játék tehát, ahol van annyi távolság a játékosok között, hogy egy ilyen szemléletű áttekintés gondolati feltételei meg-

legyenek. A ruszki hivatkozás eligazít minket: ha nem lenne létezés-mozgást szabdaló idő, ugyanolyan tagoló forma hiányozna, mint ami a térben teremt változatos rendet. És ha a létezésből kiemelkedő történetekben más-más köz- és személyes idők más-más formát vágna, sőt, egy mesében többet is, úgy ez a rétegzett idő ugyanannak a gazdag szépségnek forrása, mint amit képek, szobrok síkjai és terei kínálnak.

Innen indulunk tehát, attól az időtől, ami maga a forma, amit eszünkbe idézni, miközben érezzük, ahogy pereg, máris szimbólumfejtés a műben és az életben, mert a maga folyásában az idő ad magasabb értelmezést mindannak, ami éppen az ő sodrában és általa kerül kapcsolatba egymással. E kapcsolat minden többletjelentés forrása.

Bíró Yvette tehát könyvében csakis többleteket lajstromoz, melyeket IDŐFORMÁK-nak nevez. „*Gondolatmenetem számára mindenestre a legfontosabb, hogy rákérdezzek minden nyugalomból mozgásba és fordítva, minden mozgásból nyugalomba való átmenetre.*” Látszólag tehát nincs is nehéz dolga az így közelített időformák felszínének detektálásával, a sebesség növeledés-csökkenése világos, megállások és ismétlések, visszatérések és újrakezdések azonosíthatók. De amint mélyebbre ás, kiderül, hogy a befogadási oldalon öntudatlanul, de magától értetődően finomabb a különbségtétel: és hogy itt továbbjusson, nem kerülheti el a metaforateremtést és mindjárt hozzá a metaforafejtést. Valamit érez a néző, ami körkörös, ismétlődő és gyors: nevezhetjük örvénynek? Meghatározni lehetetlen, lehet viszont fogalomhitelesítő példákkal körberakni. Az örvény megakaszt, tudatosít, de természetesen másképpen lassít le, mint a mozgáspálya töredezettsége, másnak érezzük, mint a mozdulatlan foltokat az áramlás felszínén. Pedig először nem látszanak annyira másnak. Messziről nézve az idő felszínén lévő elkalandozásra alkalmas foltok (a szerző talál rájuk példát többek között Vigo L'ATALANTE-jának redundáns cselekmény-csendjeiben) valószínűleg nem adnak más mintázatot, mint amikor a mese örvényhez ér, vagy amikor sokkoló döccenőhöz érünk. Pedig mekkora különbség van abban, hogy a rohanás azért fékeződik, hogy egy lassító örvény annál jobban érzékelhesse, micro-

da tempó foglyai is vagyunk, vagy azért állunk meg, hogy meglássunk valami mást, ízlelgesünk valami idetartozó, de nem történetépítő érzést, gondolatot, vagy egyszerűen otromba sokk állít meg minket, hogy azután annál inkább sóvárogjunk a folyamatosságra?

„*A türelem az élvezet forrása*” – egyszerűnek tűnő fogódzó, csak hát mi minden is a befogadói türelem? Éppen Bíró Yvette időenciklopédiájának sorjázó fejezetei az örvénytől a „*lassú sietésig*” sejtetik, hogy mi mindent is illik érteni rajta. Persze kontemplációt, mese közbeni elkalandozó gondolatokat, egy arc ráncait értelmező lassú, de szép titokfejtést, kanyargó ösvényt, melynek ugyan sejtjük a végét, de az útközbeni meglepetések jobban érdekelnek – mindezét könnyű élvezetnek nevezni. Lehet továbbá még élvezetnek mondani magától értetődően a ritmust is, egyszerűtől a bonyolultig, ahol az ecói „*fikcióerdőben*” külön tetszhet, ahogy az ösvény közelítve távolít, finoman adagolva a frusztrációt, csalódást és reményt megint, hogy azért előbb-utóbb megérkezünk. De hát – nevén nevezve, amiről itt szó lehet – élvezetnek mondhatjuk-e, ha az időjáték sikerrel bővöl bele egy egymásba torlódó, virtuóz rémálomba? Ha ugyanez az időjáték fásultságig ismétlet jeleneteket, bejáratja velünk századszor ugyanazt a történethurkot, csak hogy átéljük, milyen a beteg szenvedély vagy éppen a szenvedélymentes hétköznapi-ság börtöne? Bíró Yvette pontos filmpéldákat hoz rá, hányféleképpen, hány stílusban, szemléleti regiszterben képes fájni a nyomor, az unalom vagy csak a kisszerűség részletező aprólékossága. És vajon élvezet-e, amikor megint csak lassító és repetíciós időjátékokba von bele a filmsínáló, csak hogy ezzel verje orrunkat az ürességbe, hogy sok minden más mellett tempóélményen keresztül is átélhessük a leépülő létezés – például Tarr Bélánál? Az, hogy nem a populáris mozi könnyű élvezetéről van szó, magától értetődő. Viszont mégiscsak különös, hogy az extrém IDŐFORMÁK – amelyek azért a Bíró-féle lajstrom szerint mégiscsak leginkább a lassítás rafinált sokféleségét jelentik – milyen gyakran a fájdalommozi eszközei. Álljunk meg – szólunk a szerző legkedvesebb filmjei – figyelni, átélni, szenvedni. Lassítunk, és élvezünk: tempómazochisták. Milyen szerény ehhez képest az időjátékok játékos hozadéka a másik oldalon! Ide so-

rolandó a vágtató burleszk, ahogy hirtelen döccen és körülményesen lassít, idekéredkedik az önmaga vicces-fájdalmas körében, mint élete óriási geg-csapóajtaja körül forgó Chaplin vagy az ismétlések fájdalmas rohejességével operáló Tati: nem éppen jókedvű, de jobb kedvű időextremítások.

Bíró Yvette tesz rá célzást, hogy az időformáinkat éppen az informatikai forradalom (is) bolygatja meg úgy, hogy bár egyik oldalon mint annyi minden más, a mozifilm is csupán esztelenül gyorsít, a másik oldalon az internet globális egyidejűségétől vagy csak a digitális tartalmak közvetlen elérésétől megihletve ugyanez a mozi felülvizsgálja, amit korábban párhuzamosságban vagy kitérőkben, flashback-flashforward ugrásokban nyújtott. Valóban: ma már a film mozgósítani kívánja mindazt, ami a friss mintákat követve mozgóképes hiperlink lehet, ami a kivételes rendezők különleges kísérleteit metatextbe ágyazott mozgóképes enciklopédiákká teheti. A könyv írója ismeri mindezt, de – ahogy a többi lassítást – ezt is csak mint a virágzó száz virág egyikét tiszteli. Rendszerében helye van a SZÁMOKBA FOJTVA katalogizáló lassúságának, a sorozat zeneiségének és az ÚRODISSZEA lebegő ünnepélyességének. Igaza van, Kubrick és Greenaway tempóextremításai egy gyűjteménybe férnek, mind a többiekkel, de talán nem sérti az időformákról gondolkodás nagyvonalú toleranciáját, ha megállapítjuk, hogy miközben vannak időjátékok a filmművészet territóriumán mélyen belül, akadnak olyanok is, melyek a háttér jelzik valami más (talán megszületni kívánó vadonatújj) és a mozgókép között. Márpedig az IDŐFORMÁK szerzője új szemlélettel a régi film barátja. Mondjuk egyszerűbben, hogy a film barátja: régi és új filmé is, időben létező mozgóképes meséké, melyek mint zenei kompozíció bomlanak ki előttünk, és amelyhez mindig az a rendező alázatos utasítása, hogy tessék őket egy ültő helyünkben fogyasztani, távkapcsoló-babrálás, előre-hátra csévélés, képkockázás nélkül, ahogy száz eszten-deje is, akármi más lehetőséget kínál az éppen kezünk ügyében lévő technika. Bíró Yvette lajstroma ebben és csak ebben a mozgókép-univerzumban keres örvényes- és hullámvasútempót, mutat ki kitérős, álmodós, döccenős, arcot-tárgyat fragmentizáló és még nagyon sokféle időmintázatot.

Belül marad, pedig újra és újra a határhoz közelít.

Márpedig a határon túl *Kronossal* más szabályok szerint társuló, de ugyanúgy „mozgónak” nevezhető képek vannak. Például éppen Greenaway bizonyos sorozatai (vagy inkább e sorozatok még a mai napig be nem váltott ígéretei) már nem lassúak vagy gyorsak, hanem befogadói sebességszabályozásért kiáltanak. E szerint az ígéret szerint – és persze új technikai hordozó közvetítésével – akinek az áramló képtömeg könnyed időornamentika, az majd csak pörgesse a tempót, akinek sűrű, és akarja ezt a sűrűséget, az majd maga válassza a „türelem élvezetét”: lassítson és kockázzon, gyűjtse a kulcsokat egyetlen képsorban, azután csak egyetlen képen. Olvassa végig a mozgó látványt, egyszer úgy, mint képirást, de lássa is másszor úgy, mint képi szépséget, és élvezze harmadszor, mint időt is, annak is mindjárt kétféle ritmusával, ha egyszer egyszerre olvas és néz. Az olvasás ritmusát talán majd egyszer maga szabályozza, a mozgókép-zárványokban pedig, mint kicsiny zsugorított világokban ott mutogatja magát majd ez a mostani, valódi mozihoz szánt teljes időformakészlet.

Bíró Yvette könyvében az újjal tart, miközben a talmi újdonságtól óv, mégsem derül ki, hogy itt, ezen a majdnem átlépett határon túl – számára az álom vagy a rémálom kezdődik.

Pedig sok minden van a határ másik oldalán. Időről szólva is sok mindent rejt az a világ, mely még a történetből született ugyan, első megtestesülésében tehát még fölsejlenek a kétezer esztendősi arisztotelészi mesenor-mák, megvan még a végtelen időfolyam, és kívágunk belőle még történetet, hogy eleje, vége, közepe legyen. Az ilyen történetben filmnézőként mozogni azt jelenti: elfogadom a földi élet dramaturgiáját, ahogy a mese – akár milyen mese – folyása, az élet mozgására emlékeztet, még ha modern rendező megakasztja is okos kontempláció végett, posztmodern kollégája pedig jéghideg sorozattá tördeli, vagy az elviselhetetlenségig lassítja.

Ez még akkor is, még mindig: Bíró Yvette időformáinak köre. Film és élet köre.

És mégis, az ő katalógusában szemezgetve már csak egy lépést kell tennünk, és kívül vagyunk. A szerző például odüsszeákról szól, és jelzi is a stációk lelassuló idejét, ahová a nézői

bolyongás kijelölt útján el kell jutnunk. De mi van akkor, ha ez már nem passzív nézői, de interaktív kvázi-játékosi bolyongás? Ha nincs kijelölt, csak ajánlott út? Pedig már azok a filmek is, melyeket a szerző itt példának hoz, élet helyetti élet utáni dramaturgiával kacérkodnak. Sok ezer éve az előbbi mintájára mesélünk történeteket, de az utóbbi mintájára gondoljuk el a túlvilágot: mennyet és poklot egyaránt. Körbugyrokban kínlódó kárhozottakkal, égi körtáncot járó üdvözüttekkel. Esetleg kastélytermekben körbe-körbe bolyongó kísértetekkel. *Kör, lebegés, mikromozdulatok*: ez a holt lelkek időn kívülre képzel létmódja. *Kör, lebegés, mikromozdulatok*: így várnak a komputerjátékok szereplői, túlvilági dramaturgia szerint az oda-tévedő játékosra. Odüsszeuszokra (kubricki változatban is) és SZTALKER-ekre várnak. Bíró Yvette a Zóna labirintusáról beszél, de természetesen az ottani lassuló, várakozó élet is csak élet – ha egyszer film mutatja meg. Pedig zónák és labirintusok egyre több utazást kínálnak az életen túli dramaturgia szabályai szerint. Nem igazán odüsszeákat, sokkal inkább a dantei kalandot. Haladni tempósan a kalandor kedve szerint, azután lassan élvezni ki a találkozást a helybenjárókkal és körben lebegőkkel. Megengedve, hogy ez élvezet.

Az IDŐFORMÁK szerzője átélt élet nélküli kapcsolástól félti a jelen és a jövő nézőjét – rossz filmtől és rossz élettől tehát, és nem „film utáni” (élet utáni?) bókklászástól. Hogy lelassulnánk, és lassulásunkban a hagyományos mozgóképen kívülre tévednénk – ez számára, okkal, nem vizsgálандó alternatíva. Ámde még ha egy tapodtat sem lépünk ki a hagyományos mozgókép köréből, már akkor is különös új jelenségekbe ütközünk, de már a fent említett túlvilági odüsszeák példájától stimulálva. Az a példa ugyanis a kommersz kép fogyasztóját is lassan, de biztosan ráneveli, ha másra nem, arra, hogy nem kell félni a lassúságtól. A szerző örülhetne: csak hogy ezek a képfogyasztók nagyon máshol és nagyon máskor keresik. Nem mintha Bíró Yvette lassításpéldatárában ismerős címet sem találhatna a multiplexek népe. DÜHÖNGŐ BIRÁ-TÓL A LÉ MEG A LOLÁ-ig – a szerző ügyel rá, hogy a magas kommersz, mint az időtütkök hordozója ugyancsak megjelenjék. Megjelenik, de persze ő tudja a legjobban, hogy az már ott alapvetően mégiscsak a szá-

guldás őrült parancsának engedelmeskedő mozikör. Rádadásul a helyzet gyorsulva romlik. A folyamat egyszerűen mérhető: amennyi vágást percenként kínált még az 1960-as tengerentúli sikervígjáték, annak ma másfélszeresétől is csak ásít a néző. És ezzel nem a lassúságot bünteti saját érzése szerint, hanem a szájbarágást: ha egyetlen lépés is világosan jelzett irányba viszi a figurát, ugyan minek belőle kettőt mutatni? A sebesség rabja nem tudja, de korábbi időknél jobban átérzi a filmes dramaturgia elemi tételét: a filmen látott kép valóságos ideje meseszempontból csekélység. Anynyi idő, amennyi már fontosnak számít – óra, nap, év – úgyis csak vágáskor múltható el. Akkor viszont egyszerre, megfoghatatlan pillanattal alatt, és teljesség mindegy közben, hogy lassúság vagy kapkodás barátja-e a filmcsináló. Akkor ugyan mit számít a film játékidéje, ami annyi, amennyi? Mit számít a rövidebb snitt, elharapott gondolat, elvágott gesztus, befejezetlen mozdulat? Legfeljebb lehetetlennel többet képzelünk a *Résbe*, amibe akár évszázadnyi időt is tömhetnénk: mert a filmmeserendje megengedi, és mert kommerszműveltségünk, folyguilemllett sémakészletünk már réges-rég elképzelhetetlenül nagy hiányokat épít cselekménnyé: egy mai japán óvodás két képvillanás közti semmit bármikor virtuóz karateattakkal tölti ki. Ő az, aki képet bámul meredten napi nyolc órában, de valójában a képre egyre kevésbé van szüksége, apró szilánkszerű fogódzók is elegendők – és a történet máris megvan neki.

Az IDŐFORMÁK írója persze nagyon jól ismeri ezt a nézőt, gyerekekben és felnőttekben, aki mesekiegészítésben gyors és zseniális, viszont elméledő-lelkiző ellipszisek közben megáll a tudománya: amint egy szerzői opus kiviszi a történetből, egyrészt agorafóbiája támad, másrészt (majdnem szó szerint) nem tudja, mivel üsse agyon az időt. Dehogyan fantáziál bele a színész ráncaiba, dehogyan indít időkitöltő gondolatsorokat pusztán a beszédes dolgok fájdalmasan lassú, kamerás körbejárása közben. Vár, türelmetlenül. Unja a Képet, várja a Rést. Várja a képhiányt. Ha jön a vágás, az végre visszaviszi őt a történetbe. Időről szólva: „résen van”, éber és okos a semmi időben, ami mégis akármennyi lehet a mese logikája szerint. De csak ott. Ott figyel, ott dolgozik, ott építi a történetet. Kép közben viszont hátra-

dől, pihen. Megzavarodik, ha ezt mégsem engedik neki.

Ismerjük ezt a nézőt, és talán mégis okozhat meglepetést. Vajon nem ugyanaz épít történetet rohanást, képszilánkokból, aki egy valóságshow online kukucskálószolgáltatását igénybe véve türelmesen követi végig egy ismeretlen embertársa esti körömápolását? A multiplex sötétjében miért elég neki egyre kevesebb mozgóképes fogódzó, és főleg egyre kevesebb „félre” kép, hogy az Élet időbeliségét utánzó Mesét (amit naponta habzsolva fogyaszt) sietősen befejezhesse, ha máskor, más képeket, vágatlanul, a maguk végtelen hosszúságában, valóságos redundanciahalmozásaként is országos mulatsággá képes emelni? Ez a mitől (és nem az art-mozik ingyence) ugyan mitől lesz türelmes, ha egyszer ab ovo türelmetlen? Talán bizony a túlvilági boldogságot ígéri neki a *Big Brother* ház „élet utáni élet” dinamikája? Netán ugyanazt a túlvilágot, ami stációkat és köröket jelöl ki a komputerjátékokban, ahol lefől sétáló szörnyek várnak rá az örökkévalóságig? Vagy amennyire túlvilág a lepeorelló szerűen végignézhető mítoszkepecskék sora a SATYRICON-tól a PROSPERO KÖNYVEL-ig? Lehet, hogy minden mindennel összeér? Lehet, hogy az extrém elitfilm időn túli játékait végül észrevétlenül, alattomosan (?) hasznosíthatja a GYŐZIKE-SHOW?

Akkor talán születőben van a gagyitúlvilág is, ahol a földi életüket ugróvágásokkal végigszárguló hősök már csak lebegnek és körbejárnak. Ott – akár a menny-, akár a pokolváltozatban – nincs többé idő: történetet képszilánkokból kiegészíteni többé fölösleges agymunka.

És mégis, az a néző, aki egyébként a napi médiatáplálékként a rohanást sóvárogja, nehezen veszi le tekintetét a vágásmentes Paradicsomról. Csendesen vágyakozik.

Talán innen lehetne folytatni az IDŐFORMÁK írójának a gazdag lajstromot. A kommersz lassúság titkának felfejtésével, ahogy szemünk előtt évről évre egyre nagyobb helyet kér magának az egyébként beteges gyorsítók képfigyasztsági kultúrájában, akik az esti akciófilm után lelassulnak, és türelmesen megnyitják kukkolóablakaikat monitorjaikon. Megszűnik számukra az idő: az életen túlra leleselkednek.

Hirsch Tibor

„ANGYALFEJ, TERMÉSZETES NAGYSÁGBAN”

Walter Benjamin: *A műkritika fogalma a német romantikában*

Fordította Ábrahám Zoltán

Gond-Cura Alapítvány–Palatinus, 2004.

169 oldal, 1800 Ft

Walter Benjamin: *Egyirányú utca.*

Berlini gyermekkor a századforduló táján

Fordította Berczik Árpád, Szitás Erzsébet,

Márton László

Atlantisz, 2005. 190 oldal, 2695 Ft

„Aki nem tud verset írni, rosszul is fogja azt megítélni. Az igazi kritikához hozzátartozik az a képesség, hogy a kritikus a megbírálandó művet maga is képes legyen megalkotni. Az ízlés egymagában hamisan ítél.”

(Novalis)

„Mikor a gyermek gyermek volt,
Nem tudta, hogy ő gyermek,
Mindennek lelke volt még,
És egy volt minden lélek.”

(Peter Handke)

A cím egy budapesti múzeum századfordulós leltárkönyvéből származik. Művészettörténeti tárgyleírásaként furcsának tűnik a mai kutató számára, de a megfogalmazás remekül illik arra az érzésre, ami Benjamin két újonnan megjelent könyvét olvasva elfogott: álom és valóság, látomás és mérték, emlék és filozófiatörténet keverékére. Álom, látomás vagy emlék esetén különös a földi, emberi mértékegységekkel való meghatározás.

A nemrégiben napvilágot látott két Benjamin-könyv egyike sem volt egészen ismeretlen eddig: az Atlantisz-kötet írásaiból már mind az 1969-es KOMMENTÁR ÉS PROFÉCIA, mind az 1980-as ANGELUS NOVUS tartalmazott egy-egy válogatást. Ezeknek fordításait néhol kissé módosítva, a hiányzó részeket pedig Márton László tolmácsolásában az Atlantisz most teljes egészében megjelentette. Ami pedig A MŰKRITIKA FOGALMA A NÉMET ROMANTIKÁBAN című könyvet illeti, annak utolsó fejezete néhány éve megje-

lent az *Átváltozások* romantikáról szóló tematikus számában, Somlyó Bálint fordításában.

Mindkét könyv ízléses és igényes kiállítású. A műkritikakönyv a Gond–Palatinus GUTENBERG-TÉR című sorozatának tizedik kötete, ahogy az Atlantisz is a VILÁGVÁROS-sorozat új kötete-ként jelentette meg a könyvet. Külön előnye, hogy a német kiadáshoz hasonlóan ebben is szerepelnek korabeli fényképek.

A szerző személyén kívül látszólag semmi sem köti össze a két művet. A műkritikakönyv, az 1917–1918 telén megszülető disszertáció, pontos, feszes filozófiatörténeti munka. Az EGYIRÁNYÚ UTCA az 1920-as, a BERLINI GYERMEKKOR pedig az 1930-as évek során kialakuló szubjektív aforizma- és emlékgyűjtemény.

Mindez azonban csak a formát, a nyelvezetet avagy a megközelítési módszert különbözteti meg a két könyvben. És ha erről expliciten nem is olvasunk a művekben, a cél mégis mindkettőben ugyanaz, éspedig – az analógiát folytatva: *megmérni az angyal fejét.*

Ez viszont nem azt jelenti, hogy valamilyen megfogni a megfoghatatlant és ezáltal megfejteni tudni egy titkot. A „titokfejtés” lapos fogalma itt nem is elegendő. A tét sokkal nagyobb: a módszer megtalálása. A titkot jelen esetben nem megfejteni kell, hanem élvezni a fejtés játékát. A fejtés játéka pedig nemcsak a *megfejtésé*, hanem, sőt, egyre inkább a *lefejtésé* is. Ahogy Benjamin a már saját korában is több mint egy évszázados romantikáról lefejtje az újabb megközelítési és értelmezési rétegeket, úgy élményeit és emlékeit is addig tisztítja, amíg azok már *nem az övéi*. A leírt emlékek jót tesz, ha megfosztják a személyes jegyek-től. Ettől válik érdekessé. A mű ekkor kezd el *nekiünk* szólni. Ha ezt a munkát az író nem végzi el, nem érdemes írnia, hiszen akkor az (még) csak a lapos memoárok szintjén marad. Csak a tehetségtelen író gondolja, hogy saját életmeséje elegendő.

A titok, a kiindulópont, jobban mondva egy (valamilyen) kiindulópont mindig adott volt: a tízes években a német kultúra egyik aranykorának vizsgálata jelöli ki azt a szituációt, ahol a megmagyarázhatatlan magyarázatának mások által végzett kísérleteit tanulmányozza (A MŰKRITIKA FOGALMA), hogy aztán saját tapasztalatait (EGYIRÁNYÚ UTCA) és végül saját magát „fejtse” (BERLINI GYERMEKKOR).

Amíg filozófiatörténetet írt, a műfaj diktálta a formát. Utána változik a nyelvezet. Azonban túl könnyű volna az EGYIRÁNYÚ UTCA és a BERLINI GYERMEKKOR stílusát a schlegeli töredékek hatásával magyarázni. Nemcsak azért, mert Benjamin sokkal tehetségesebb volt annál, mint hogy valamiféle neoromantikus Schlegel-epigon legyen, és nem is csak azért, mert ekkoriban ezek mellett más, nem töredékes formában írt művei is születtek: esszék, tanulmányok. Hanem egy első pillantásra nem feltűnő, ám annál lényegesebb különbség miatt: a Schlegel fivérek töredékeivel szemben Benjaminéinak van címük. A romantikusok megszámozták aforizmáikat – amivel, mint egy önkényesen meghatározott emberi rendszerrel, csak még jobban hangsúlyozták azok esztetességét, hiszen akár össze is keverhetjük őket, és más számozással rakhatjuk ki újra. A cím azonban más viszonyban van a szöveggel. Egyrészt meghatároz, előír, másrészt – általában – belőle nő ki: sűrít és összefoglal. Nem véletlen az „általában” szó: Benjamin ugyanis eljátszik a lehetőséggel, hogy néha a szöveghez látszólag egyáltalán nem megfelelő címet választ. Ezért a cím olykor előremutat és kiegészít, máskor pedig feszültséget teremt, és ellenpontozza az alatta kifejtett képet.

Még egy adalékunk van a töredékes forma magyarozatára, épp az egyik töredékben, mely így metatöredékké válik: „A nagyok szemében csekélyebb súlyuk van a befejezett műveknek, mint ama fragmentumoknak, melyek végigkísérik munkájukat az egész életen át. Hiszen csak a gyengébbek, a szétszórtabbak lelik felülmúlhatatlan örömeiket a lezárásban, s érzik ezáltal kegyelemből visszanyerve az életet...” (EGYIRÁNYÚ UTCA, 14.) A fragmentum azonban csak a hosszas, rendezett megformálás alól ad felmentést, a mondanivalóért még ugyanúgy meg kell küzdeni. Az „író technikája tizenhárom tételben” hetedik parancsának tehát ettől még ugyanolyan nehéz lesz megfelelni: „Soha ne hagyj abba az írást csak azért, mert nem jut eszedbe semmi!” (37.), kivéve, ha valaki hűen követi Tristram Shandy úr ajánlatát: „Szent meggyőződésem, hogy az ismert világon használatban levő minden lehetséges módok közül, amely alkalmas szerrel könyvet csak kezdeni lehet, a magam módszere a legjobb: hiszem s bizvást állíthatom, hogy a legjamborabb is; mert biz én, első mondatomat leírván, a másodikat már a mindenható Istenre bízom.” (1989, 569.)

A fragmentum mint forma azonban nem lesz zavaró, ha mérőszalag *nélkül* közelítünk az angyalhoz. Az aforizmákat az értelmi mag elenére *érzelmileg* érdemes megközelíteni, valahogy úgy, ahogy a könyvben elhelyezett korabeli fényképeket is. Arra, hogy az intellektuális tevékenység kudarcot vallhat, a GYERMEKKOR-ban is találunk utalást: „Az üres sír és a megbecsült szív – két rejtélyes kép, melyek megoldásával az élet továbbra is adósom marad.” (121.)

Ezek után érthetőbbé válik, hogy az aforizmak és a gyermekkorról szóló írások között miért olvashatjuk olyan sokszor álmok leírását. Itt ugyanis az *álom logikája* érvényesül. Ez nem jelent sem valamiféle szecessziós ízú giccset, sem pedig calderóni egzisztenciális rettegést. Azt viszont igen, hogy ezekben az írásokban a hangulat kezd mindenhatóvá válni, akkor is, amikor Benjaminszint intellektuálisan akarjuk megfejteni.

Ennek belátásához érdemes megvizsgálni a *kritika* két benjaminai értelmét. Az első, a műkritikakönyv egyes szöveghelyeiben található, ezért talán (még) nem csak Benjaminé, hiszen ő csak kibontotta a kora romantika szövegeiben rejlő lehetőségeket. Néhány példa: „A megismerés a művészetben mint a reflexió közegeiben: ez a műkritika feladata.” (85.); „A reflexió szubjektuma alapján véve maga a műtárgy, maga a kísérlet pedig nem valamely alkotásra történő reflektálás – hiszen ez nem lenne képes azt lényegileg megváltoztatni, noha a romantikus értelemben vett műkritika ezt diktálja –, hanem a reflexió kibontása, vagyis a romantikusok számára: a szellem kibontása, és pedig valamely alkotásban.” (86.); „Magának a műnek az értelme, a mű reflexiója diktálja, hogy menjünk túl rajta, hogy tegyük abszolúttá. A romantikusok számára a kritika nyilvánvalóan nem annyira valamely mű megítélését, hanem sokkal inkább beteljesítésének módszerét jelenti.” (91.); „A kritika tehát, tökéletesen ellentétben a lényegéről alkotott mai felfogással, elsődlegesen számdéka szerint nem megítélni kívánja a művet, hanem egyfelől bevégezni, kiegészíteni és szisztematizálni, másfelől pedig az abszolútumban feloldani.” (104.)

Itt tehát a kritika úgy jelenik meg, mint egy olyan metafizikai esemény, amely inkább a műhöz tartozik, illetve a műből fakad. Ezzel szemben áll a második, mondjuk úgy, Benjamin korabeli értelmezés. Ehhez néhány adalékot az EGYIRÁNYÚ UTCA-ból idézek, „A kritikus technikája tizenhárom tételben” című részből: „A

kritikus: stratégia az irodalmi harcban.” (I.); „Az utókor elfeled vagy dicsőít. Csak a kritikus ítél meg szemtől szembe.” (VIII.); „Az igazi polémia oly szeretettel transzcírozza fel a könyvet ahogy csecsemőt készít el magának a kannibál.” (X.); „A művészi elragadtatás idegen a kritikustól. Kezében a műalkotás puszta fegyver a szellemek harcában.” (XI., valamennyi 40–41.)

Benjamin számára tehát a kritika modern értelmezése sokkal inkább prózai, harcos attitűdöt jelent, amely magából a kritikusból, annak személyéből fakad, és kevésbé a műből. Mivel a kritikuson lesz a hangsúly, ezért nem számít például a művészi elragadtatás (lásd XI. tétel). Ez pedig élesen szembeállítja a romantikus fogalommal, melyről azt olvassuk: „Nem a kritikus hozza meg az ítéletet a műről, hanem maga a művészet, azzal, hogy vagy magába fogadja a művet a reflexió közegeiben, vagy pedig elutasítja magától, éppen ezáltal értékelvén azt minden kritikán alulnak.” (MŰKRITIKA, 107.)

Hátramarad egy kérdés: ha ugyanis visszakanyarodunk az álom logikája problémakörhöz, akkor a legérdekesebb feltétlenül az lesz, hogy a két kritikafogalom közül melyik vonatkozik Benjamin képeire, azokra, melyeket emlékeiként, illetve emlékként írt meg. Az eddigiek után azonban már kevésbé lepődünk meg azon, hogy a benjamin *álom logikáját* a kritika romantikus értelmében kell megítélnünk. A többes szám viszont nemcsak az új magyar kiadás XXI. századi olvasóira vonatkozik, hanem mindenkire, még talán magára Benjaminsra is. Hiszen láttuk, hogy emlékeit addig fejti, míg azok már nemcsak sajátjai, hanem egyetemessé válnak, akárki emlékeivé, ezáltal pedig azok kritikája nem más tesz, mint a műveket, emlékaforizmákat beteljesíti, feloldja az abszolútumban.

Utalva a mottóként írt Novalis-idézetre, elmondható, hogy Benjamin azért volt kiváló kritikus, mert jó író volt. Ahogy nagy elődei aforizmáit vizsgálta, úgy vizsgálta romantikus szellemű életkritikaként azt, ami neki adatott, a századforduló táján.

Meglelte tehát a módszert: *angyalmértékkel mérte az angyalt.*

Somhegyi Zoltán

KÉKSÉG

Geert Mak: Európa. Huszadik századi utazások Fordította Bérczes Tibor, Balogh Tamás, Fenyves Miklós Akadémiai, 2005. 779 oldal, 3850 Ft

Egy Makot idéző fordulattal: nem lehet véletlen, hogy az EURÓPA. HUSZADIK SZÁZADI UTAZÁSOK, ez az égszínkék könyvmonstrum (a holland változat majdnem ezerkétszáz oldal) eredetileg az Atlas Kiadónál jelent meg, először puha- és keménykötésben (ez utóbbinak más a színe), aztán kétkötetes változatban és díszdobozban, végül hangos könyvként is. Úgy tudom, most tanterv vagy középiskolai tankönyv készül Mak könyve alapján.

A hazájában nagyon híres holland újságíró-történésznek nem ez az első könyve magyarul. Az APÁM ÉVSZÁZADÁ-ban (Osiris, 2001) lelkész édesapja aprólékos gonddal rekonstruált életét illesztette bele a XX. századi holland, illetve egyetemes történelem eresztékeibe, az AMSZTERDAM-ban (Corvina, 2001) egy város „életrajzát” írta meg ugyanezzel a módszerrel: kronologikusan végigvezette az olvasót a város történetén, és így a városon is, hiszen a történelem folyamán az állandóan bővülő városnak mindig más-más pontjai váltak fontossá – közben pedig az egészet tágabb történelmi és eszmetörténeti keretbe helyezte, bőven idézve politika- és kultúrtörténeti tanulmányokból, de naplókból, levelekből, újságcikkekből is. 1998-ban HET ONTSNAPTE LAND című kötetével folytatta a sort, amelyben azt mesélte el, hogyan járta be kis csónakján testi és lelki értelemben egyaránt azt az utat, amelyet fiatal korában édesapja egyszer már megtett. És végül az általa szerkesztett A NEMZETI TÖRTÉNELEM SZÁZ RIPORTBAN (1996) című könyvben is hasonló dologgal próbálkozott; időrendi sorrendben szemtanúk, krónikások, utazók, újságírók stb. beszámolóit gyűjtötte össze a németalföldi történelem fontos vagy kevésbé fontos, de reprezentatív tartott eseményeiről, a kezdetektől napjainkig.

„Munkáiban a történelem (magán)történetekből áll össze”; „a távoli eseményeknek egyszerre arcuk lesz”; „nemcsak leírja, de egyszersmind újra átélhetővé is teszi a múltat” – így szokás méltatni Makot, de szerintem mindez egyre kevésbé jellemző a könyveire: az APÁM ÉVSZÁZADÁ-hoz ké-

pest az AMSZTERDAM a prezentálás problémájára adott megoldásnak hat, és az HET ONTSNAPTE LAND-ban sem a hagiografikus forma érvényesül, mivel a rekonstrukció, a leírás hamar átadja helyét az elmélkedésnek: Mak felhasználja az alkalmat, hogy kifejtse véleményét aktuális holland kérdésekről, és egyes konkrét földrajzi helyek kapcsán összevesse Hollandia múltbeli és jelenlegi állapotát (a konklúzió mindig ugyanaz: valami végleg elveszett, amit a jelen számos értéke sem pótolhat). Ha Mak az EURÓPÁ-ban azt szeretne volna megmutatni, hogy az egyes események szereplői vagy „néma statisztái” mit gondolnak a történelemtől, hogyan élték meg a történelmet, hogy ezeknek az embereknek mit jelentett a történelem, akkor átgondoltabb módszert kellett volna választania – ugyanis az általuk elmondottakat folytonosan a „történeti valósághoz” méri könyvében, legtöbbször azért, hogy korrigálja beszámolóikat (például: tudhattak-e a német emberek a koncentrációs táborokról), illetve fordítva, a „történeti valóságot” korrigálja ezeknek a beszámolóknak a segítségével (például Guernica túlélőit kérdeezgetve), anélkül, hogy világossá tenné, miből is áll össze az a történeti valóság, az a „történeti közép”, amit alapul vesz.

Az EURÓPA az AMSZTERDAM továbbfejlesztett változata. Mak a jól bevált receptet alkalmazza újra: úgy írta meg a XX. század történelmét, hogy egy év alatt, 1999-ben előre kigondolt sorrendben végigjárt bizonyos helyeket, amelyek valamiképp kötődnek a XX. század eseményeihez. Egy-egy városba (például Berlinbe) más-más események kapcsán többször is visszatért az év folyamán; gesztusértékű, hogy a könyv közepén Auschwitzról ír, ahol nyáron járt. Könyvén dolgozva úgyszólván végigkövethette, sőt felgombolyíthatta a múlt fonálát, hiszen utazása 1999 telén, Boszniában ért véget. Mindennap küldenie kellett egy kis színet lapja első oldalára, ezek alapján szerkesztette meg aztán a könyvét. Nyilvánvaló, hogy egy ilyen vállalkozás nagy előkészítést igényel; nehéz elkerülni, hogy az ember ne tudja már előre, mit fog írni (vagy legalábbis mihez képest ír majd valamit) egy adott történelmi esemény kapcsán egy-egy városról és viszont. Ezért aztán Mak nem annyira Európában vagy a XX. századi történelemben, mint inkább a saját könyvében utazik.

Ebben a modellben ugyanis már benne rejlik, hogy minden hely, ahol jár, minden személy, akiről ír, akit idéz vagy megidéz, több önmagánál, jellemez vagy szimbolizál valamit. Az EURÓPA legfőbb problémája a generalizálás. A könyv tele van olyan – túlságosan is komolyan vett – fordulatokkal, mint „*A Téli Palota volt a régi rendszer szíve*”, „*még mindig érezni itt az egykori léghőrt*”, „*jellegzetes tizenkilencedik századi történet*”, „*Rosie Waldeck volt az amerikai Bella Fromm*”. És ha valami elüt az általánosan jellemzőtől – vagy (a szerző szavajárásával) „*nem illik a közkeletű képbe*”, mint például a Hundertwasser-ház Bécsben –, akkor arról kiderül, hogy éppen ezáltal a legjellemzőbb, vagy mint kilengés igazából a rend megerősítése (39.). Egy másik példa: Mak elmeséli, hogy amíg nem járt Angliában, azt hitte, hogy a kriketizáló diákok, keménykalapos urak országa kép hamis – de nem. (38.)

Majdnem pontosan tudta előre, mit fog írni – és talán azt is, mivel fog találkozni az adott városban. Sok év után most újra felkereste ismerőseit a határszéli német kisvárosban, Nieskyben (665–673.). Megtudjuk, hogy a város neve *szerejnt* jelent, és valóban, minden szürke volt a rendszerváltás előtt, az ismerős lelkes Nyugat-Németországba férjhez ment lánya pedig sokáig szenvedett attól, mennyire kilóg új környezetéből azzal, hogy szürke – noha az NDK-ban nagyon is kirívónak számított a viselkedése, az öltözködése –, ezért aztán nem szól, féltékeny meghúzza magát. Néha még az adott színhelyhez és eseményhez is „öltözik” a szerző: például egy „elejtett” megjegyzéséből kiderül, hogy zöld kisbusszal járja végig a szövetségesek egykori útvonalát Olaszországban – az egyik, általa is idézett haditudósítótól tudjuk, hogy az egyre északabbra toló frontot „khakiszínű” hadijárművek, gépkocsik, dzsipek alkották (469.). Az első világháborús belga front leírását a következő mondattal vezeti be Mak: „*Erre a vidékre novemberben vagy februárban kell ellátogatni, amikor nem nő se fű, se gubona [...]*” (94.)

Mak szomorúan konstatálja, hogy sok helyen már megváltozott vagy megváltozóban van a múlthoz való viszony, a XX. század nagy része történelemmé vált, ami abból látszik, hogy „látványosság”-ként prezentálják és kereskedelmi célokra eladják a történelmet: „*az érintettség érzését egyre inkább a különlegesség irán-*

ti igény váltja fel". Mak az autenticitást kéri számon például a compiegne-i erdőben álló híres vasúti kocsin (114.), amely nem az eredeti, nem is lehet az; Lenin búvóhelyén (156.), a londoni BRITAIN AT WAR EXPERIENCES kiállítás által sugallt BLITZ-képen (334.), és még hosszan sorolhatnánk a példákat. Azt is elítélendőnek tartja, hogy Churchill háborús lakosztályában megnyitottak falakat; egy teljes helyiséget el-tűntettek a látogatók áradatára gondolva, sőt: „Amikor ott jártam, még Churchill »magánlakosztálya«-nak a falát is teljesen beborították a térképek, jóllehet annak idején, ha magas rangú külföldi vendég érkezett, diszkrétan egy függőnyt húztak a brit parti védelem hadállását jelölő térkép elé.” (338.) El lehet vitakozni azon, hogy ez „történelemhamisítás”-e. Annyi biztos, hogy a könyvben ott kísért a „történelmi megérzőkülés” (*historische sensatie*) elképzelése (erre egyébként maga Mak is utal, 233.), amelynek lényege, hogy a múlt esetleges tárgyi rekvizitumaival találkozási kegyelmi pillanatokban esetleg egy „történelmi kép” formájában „megérzőkülhet”, újra átélhetővé válhat a múlt egy szelete (persze csak annak a számára, aki tudja, mi az a tárgy, amit lát, akinek vannak előismeretei) – viszont ha kiderül, hogy a tárgy nem az, aminek az illető gondolta, akkor utólag megkérdőjeleződik, semmivé válik az élmény. Csakhogy: Mak pontosan ugyanazt csinálja könyvében, amit kifogásol, mégpedig – úgy tűnik – sokszor tudattalanul. Nagyon nem mindegy, mit hogyan mesélünk el. Például a római menetelésről a következőt írja a szerző (az eredeti idézém, a magyar változatban ugyanis a fordító egy félmondattal helyére tette a dolgot): „Körülbelül húszezer, hiányosan felfegyverzett fasiszta vonult a főváros felé, szünni nem akaró esőben. Rómától harminc kilométerre megállt a menet, az embereknek több mint a fele hazament. (Mussolini ekkor egyszerűen felült a Milánó–Róma közti direktisímóra.)” Nem azért osztott szét a tömeg, mert az embereknek elment a kedvük a dologtól, ahogy azt az idézett szövegrész sugallja: „egyszerűen” híre ment, hogy a főerők időközben bejutottak Rómába...

A legfájdalmasabbnak azt érzem, hogy Maknak a legkevésbé „kiszámítható” részeket is sikerül elrontania könyvében. A nagyobb szerkezeti egységeket a múlt idők egy-egy nagy tanujának vagy azok valamelyik rokonának a visszaemlékezése vezeti be vagy tagolja (így szerepelhet a könyvben Vittorio Foa, illetve az utol-

so német császár unokája; de olyanokat is talált Mak, akikre mindkét kitétel igaz, ezért aztán valamiféle hídfunkciót is betölthetnek a könyvben, közéjük tartozik Richard von Weizsäcker). Néhány beszámoló valóban megrendítő, tényleg megérinti az embert; néha azonban ezekben is bántóan érződik Mak, az író jelenléte (miközben nyilvánvaló, hogy beszélgetőtársnak mennyire kívánó). Kifejezetten ízléstelen, és az egész vallomást hitelteleníti, hogy a nagyon idős, és, mint a szöveg végén kiderül, gyakorlatilag vak Foa meséjében mennyiszor fordul elő a látás metaforája: „kinyílt a szemem a világra”, „mielőtt örökre lezárnám szemem”, „egyszerűen nem hittem a szememnek” stb. És ahol idáig azért nem megy el a holland szerző, ott is vannak zavaró dolgok: például szinte valamennyi vallomás, interjú le van zárva, mégpedig pontosan olyan, morális ítélettel átitatott természeti képpel vagy olyan típusú összegzéssel-kitekintéssel, mint a könyv más fejezetei – ebből jobb esetben is arra következtethetünk, hogy a megkérdozetteknek volt némi fogalmuk arról, milyen típusú könyvbe kerülnek bele. Mak stílusának illusztrálására pedig elég egy példa: „Barátok fordítottak hátat egymásnak. Dreyfus kézigránátként hevert közöttük. Családtagok kerültek szembe egymással. Híres szalonok szakadtak szét.” (23.)

Nem tudok elvonatkoztatni attól, hogy a látzólagos rendszerezettség ellenére módszertanilag mennyire átgondolatlan az EURÓPA – miközben érzem és tudom, hogy az első számú célközönség máshogy olvassa a könyvet. A hollandoknak szól bizonyos eseményeknek a sugallt közfelfogással (kicsit szembehelyezkedő tálalása – például hogy Hitler akár meg is nyerhette volna a világháborút, vagy hogy nemigen menthető a hollandok második világháborúban vagy Boszniában tanúsított magatartása. Olyan ember írta ezt a könyvet, aki a holland vitakultúrában nőtt fel, és kifejezetten azt szeretné, hogy az olvasók belekapaszkodjanak egy-egy kitételébe. Ezt a célját Hollandiában (és Németországban) el is érte. Ezzel valószínűleg igazolva látja, hogy ha nincs is minden a helyén a könyvben, lényegében mégis ez és ez történt, valahogy így volt minden – hiszen a kifogásolható kitételek kiigazíthatók, árnyalhatók. Ennek a könyvnek a „javított változata” azonban szerintem olyasformán hatna, mint azok a régi egyiptomi fest-

mények, melyeken egymás mellett többféle perspektíva érvényesül, minden objektum abból a szögből látszik, amely leginkább megfelel a természetének. Mak, aki mire végzett feladataival, bejárta a fél világot, talán azt is tudja, milyen csellel lehetne rávenni az Atlast egy ilyen könyv támogatására.

Balogh Tamás (sz. 1965)

KÍSÉRLET A TÁBLAKÉP HELYÉNEK ÉS IDEJÉNEK VISSZANYERÉSÉRE

*Sine loco et anno – Konok Tamás kiállítása
Ernst Múzeum, 2006. április 13.–május 3.*

Sine loco et anno – eredetileg filológiai kifejezés, olyan műtárgyak és írásművek esetében használják, melyek keletkezésének nem tudjuk a helyét és dátumát. Konok Tamás műcímeként a szokott helyéhez képest „egy sorral feljebb írja”, így a hiányzó adat jeléből tényleges adat lesz. Épp hogy hely és időpont követi, például: *1990 37x32, akril, vászon; Vass László-gyűjtemény*. Kiállításcímeként olyan fiktív műélvezői pozícióba invitálja a nézőt, amelyben elfeledkezik a művek akaratlanul is tudomására jutott kontextuális, tárgyi, anyagi meghatározottságairól (például: *Ernst Múzeum, Budapest, 2006. április 13.–május 3., a művész 75. születésnapja, jeles XX. századi életműveket bemutató sorozat*),¹ és ezeken felülemelkedve a tiszta látvány esztétikai minőségeit tekinti. A néző viszont nem mindig teszi meg azt, amire kéri, és lehet, hogy épp a kijelölttel ellenkező úton indul.

Konok Tamás retrospektív kiállításának, hasonlóan a munkáit ismertető írásokhoz,² ugyanis van egy hangsúlyos – bár nem szigorúan kronologikus narratívája: az ábrázoló festészettől a kollázs intermezzóján keresztül a geometrikus absztrakció apoteózisá felé mutató ív. Az „apoteózist” képviselő nagyméretű festmények az Ernst Múzeum üvegtető, illetve nagytermében láthatók, „az eszményi, spirituális tisztaság” ígényétől eltérő, de a teljes életmű reprezentációjához mégis szükséges kollázsok és grafi-

kák pedig a kisteremben és a nagyterem ablakfülkéibe elhelyezett tárlókban kaptak helyet. A kiállítás első része, a *PRELUDE*, amely 1949-től a 70-es évekig tartó pályaszakaszt öleli fel, igaz, eldugott helyen, de a posztimpresszionizmus hagyományát folytató, egészen fiatalkori zsenégeket is bemutat. Így, mint a 2001-ben megjelent Konok-monográfiában,³ itt is a személyes élettörténet nagyon is helyhez és időhöz kötött keretéből indul el az az egyéni stílustörténeti elbeszélés, mely kicsiben megismétli a „nagy” európai művészettörténet 1880-tól 1930-ig előforduló tendenciáinak néhány sarkalatos pontját.

Ezek egyike, a kollázs, a „*sine loco et anno*” eszményének éppen az ellentéte, hiszen szembeötlő helyi és időbeli meghatározottságú anyagokat használ. Ilyen elsőként a papír, mely a tónusok skálájával folyamatosan méri az időt. De még erősebb a dokumentumértéke az újságpapírnak és a levélnek, hiszen a rajtuk olvasható szavak mindig konkrét kulturális, történeti és személyes körülmények pontos lenyomatai. A szöveggel borított papír másik fontos jellemzője, hogy bár tisztán látványként tekintve egyszerű geometriai formák borítják, mégis funkcionalitása miatt standard pozícióval, iránnyal rendelkezik. Ha ehhez képest elforgatva kerül a képre – és Konok kollázsai esetében rendszerint ez történik –, olyan dinamizmust indít el az alkotóelemek között, mint a szintén gyakran megjelenő, vektorokként működő nyilak.

Konok 1965 és 73 között készült monotípiái és kollázsai nem pusztán a korábbi látványelvű munkák középpontos perspektíváját felváltó, csak relatív mélységgel rendelkező, rétegekből felépülő képstruktúra kialakítása miatt jelentősek. A nyomtatványok tipográfiája, az olyan vizuális idézetek, mint például Szent Jeromos miniatűrűje, a vonalasan absztrahált tárgyak és formák rajzolatai és a festett, illetve kivágott színes sávok és tömbök, nem tisztán vizuális, hanem művészet- és kultúrtörténeti, valamint földrajzi referenciákkal rendelkező rétegeket alkotnak.⁴ Például a bejárat felőli első kollázsban egy vizuális és egy írásos „idézet” rendelkezik szembeötlő temporális indexekkel. Az egyik viking lovast ábrázoló rajz, a másik három darabba tépett, kézzel írt levél. Csak a közelepsi levéltöredék elég széles ahhoz, hogy teljes szavakat is kiolvashassunk rajta, viszont ez

sem tekinthető szövegnek (igaz, a cím, LEVÉL BARÁTŰNŐMNEK ezt az „olvasatot” támogatja). Így a mondatfoszlányokban izolálódó szavak elvesztik közlésértéküket, dokumentummá válnak: „1969. április 26-án”, látható a középső papírdarabon, mintha a festmények fiktív terébe elhelyezett papírseletekre kerülő aláírás és datálás hagyományának folytatása lenne. Viszont a két másik keskenyebb levéltöredék sem pusztá csíkozott sávként van jelen: az egyik 180 fokos elforgatottságával, a másik pedig a rajta elhelyezett tényleges, immár a képre vonatkozó datálással („Konok 67.”) indítja el az alkotórészek térbeli, időbeli és jelentésbeli elmozdulásait.

A kollázsok és monotípiák szabadon manipulálható, mozgatható elemei egy gravitáció nélküli⁵ képteret létesítenek, mely a 70-es évektől készülő nagyméretű, tisztán absztrakt-geometrikus festményekben éppoly jelentős folytatást nyer, mint a szintén a kisteremben bemutatott reprodukciókból és fotókból felépülő, INTERMEZZÓ-nak nevezett kollázs-sorozatban.⁶ Míg a kiállítás első része, a PRELUDE, valóban egy pályaszakaszt reprezentál, addig ezek a művek tényleges korszakhoz nem köthetők, hanem a „háttérben” többé-kevésbé folytonosan jelenlévő közjáték epizódjai.⁷ Ezek a hangsúlyosan figurális, (művészet)történeti érzékenységgű, szellemes összepárosításokra épülő darabok így korai művekkel együtt, a kiállítás margóján visszalépésként⁸ prezentálódnak, nem kifejezetten időbeli, inkább hangnembeli visszalépésként a festmények nagyszabású szimfóniájához képest.

A kollázs nemcsak a kép térszerkezetének átalakítása, hanem önreflexivitása miatt is jelentős. A kivágott, lebegő műrészletek által meghatározott képmezők olyan stílusmondtást eredményeznek, melyben, ami másutt maga a mű, az itt csak idézőjelben, nyersanyagként kap szerepet. A konstruktívizmus ezen mellékágában nem az ábrázoló kép cáfolatát, hanem bekebelezését figyelhetjük meg. Ez különösen izgalmas a díszes, aranyozott keretek és a medalionokat idéző ovális képelemek esetében, melyek a szigorúan keret nélküli,⁹ vékony térbeliséggel, tárgyisággal rendelkező festményekkel ellentétben, reflektáltan ablakszerű képkivágatokat eredményeznek. A dekonstrukció nem csak az ábrázoló képzőművészetet érinti: a SZEMREVÉTEL című 1985-ös kép eseté-

ben két 90 fokkal elforgatott korinthuszi oszlop és egy kiszakadt szűnyogháló (vászon?) helyettesíti egy Mondrian-festmény négyzetét, a mezőket elválasztó huzalokon pedig kaméleon tanayázik.

Konok Tamás visszaemlékezéseiben a kollázsok mellett az absztrakció felé vezető út fordulópontjaként az első építészeti megrendelése eredményeként készült reliefeket említi.¹⁰ Ezekből két „ízelítő” szerepel az üvegtetős teremhez vezető folyosón. E dekoratív motívumsorok sávjaival a kiállítás narratívája szerint búcsút mondunk a történeti idő és földrajzi hely meghatározottságainak, valamint a figurális művészetnek, és belépünk a tiszta, szeriális, zenei idő¹¹ és geometriai tér, a „*sine loco et anno*” birodalmába. Az utolsó elbeszélő, történeti momentum, a festett vonalokból épülő szerkezetek elnevezésének indoklása. A „*graphidion*” szót Konok egyik híres felmenőjétől, Ferenczy Istvántól kölcsönzi – olvashatjuk a falon –, akinek PÁSZTORLÁNYKA címen ismert szobra viseli ezt a nevet, mivel a porba húzott vonallal a rajzművészet születését szimbolizálja.

Konok pályájának ezt a fordulótát, a festészet „megtisztítását” az ábrázoló elemektől, illetve a helyhez és időhöz kötött életvonalakozásoktól többnyire a „*modernizmus diadalaként*”, az „*eszményi, spirituális tisztaság*”, az „*abszolútum*” eléréseként tartják számon.¹² Sajnos ezek a hangzatos fordulatok túlzottan elhasználódtak ahhoz, hogy a méltatásnál többet mondjanak. Másrészt olyan tradicionális, hierarchikus koncepciókat feltételeznek (például a táblaképfestészet felsőbbrendűségét a grafikai műfajokkal szemben vagy a szellem szükségyszerű uralmát az anyagon), melyeket maga az életmű sem támaszt alá maradéktalanul. Például, ha nem eleve az anyagtalanság ígézetében szemléljük ezeket a festményeket, érdemes röviden foglalkozni a vonal és a festmény médiumának viszonyával. Ugyanis a vonalat, a grafikai művészet alapelemét jellemzően hegyes eszközökkel karcolják, metszik, vagy közvetlenül a papírra rajzolják, míg a táblaképfestészet lényegéhez hozzátartozik, hogy a polikróm¹³ színskálájú, folyékonyá oldott pigmentek összefüggő, foltszerű festékfelületet alkotnak a falemezen vagy vásznon. Tehát a kérdés az, hogy milyen viszonyt állítanak fel a graphidionok a festmény, illetve a táblakép médiumával.¹⁴ Konok a táblaképet mindig egyfajta magától értetődő-

dősséggel, előzetesen adott, de mégis szabadon formálható nyelvként használja. De nem reflektálatlanul; míg például az op-art (optikai művészet) bizonyos kommercializálódott válfajjában a színes reprodukciók szinte semmivel sem mondanak kevesebbet, mint maguk a festmények, addig Konok Tamás geometriai konstrukciói többnyire szervesen illeszkednek a festmény médiumába. Ugyanis a graphidionok képlékeny térbeliséggel rendelkező fundamentuma egy olyan nem tökéletesen homogén, anyagszerű festékréteg, egyfajta alapzaj, amelyen a már szilárdabb határokkal rendelkező geometriai formák és vonalak kikristályosodnak.

A fegyelem, rend és szigorúság mögött állandóan bujkáló humor és önirónia egyik nagyszerű példája, az 1975-ös VONALÖSSZEFÜGGÉSEK jól illusztrálja a testetlenség és az anyagság dialektikáját. A szürkés, maszatosan derengő alapon végigfutó, betűjellel ellátott szaggatott és egyíves vonal – egy pillanatnyi asszociáció erejéig – szabásmintává változtatja a magasztos kompozíciót. Emaz értelmezés önkényességét természetesen nem lehet kizárni, de három dolog mégis támogatja. Egyrészt bár a vonal lényege az anyagtalanság, Konok a graphidionok szinte testetlen architektúráit nem a légüres térbe, hanem a gyakran durva szövésű és sokszor látható ecsetvonásokkal borított nagyon is anyagszerű vászra helyezi.¹⁵ Nem véletlen, hiszen az ecsetvonások barázdái és a textilszálak hálójá, a tiszta geometriai hűrozatok és négyzetrácsok anyagi visszhangját, árnyékát adják. Másrészt a kiállítás különböző pontjain látható kollázsok és a festmények párbeszédéből is kitűnik, hogy Konok művészetében a tárgyi világ és a geometrikus konstrukciók közötti kapocs megszüntetése nem cél, mint például az absztrakt expresszionizmus esetében, hiszen egymás töredékeiből épülnek fel.

A kiállítás utolsó, a nagyteremben bemutatott fejezetében a modernista absztrakció paradigmatis formája, a háló és rácsstruktúra¹⁶ uralkodik. Ebben a térben a különböző szinten megjelenő keretek szeriális elmozdulásai és modulációi dinamikus viszonyrendszert hoznak létre, amelyben a képeken belüli mintázatok gyakran a képek egymáshoz képest kialakított viszonyaiban rezonálnak. Egy érdekes megoldással, margináliák formájában újra megjelenik az egyszer már magunk mögött hagyott

kollázsok tárgyi világa. A mikrolúdiuumoknak (apró játéknak) nevezett miniatűr kollázsok egyesével bekeretezve és üveges tárlókba helyezve vízszintes rácsozatokat alkotnak, és így kommentálják a nagyméretű vászraikat. Az Ernst Múzeumnak már régóta meglévő gyakorlata, hogy a jelentős életművek főszövegét a vázlatok, skiccek, sőt személyes jegyzetek, levelek kommentárjával egészítik ki, amelyek a tárgy és dokumentum mivoltukat hangsúlyozó tárlókba kerülnek, szemben az egyszerű fehér falakra akasztott táblaképek tiszta látványként való bemutatásával. Bár bizonyára praktikus szempontok is indokolták, ez az elhelyezés esetenként érdekes konnotációkat ad. Vízszintes helyzetük¹⁷ és apró méretük miatt ezek a „capricciók” nem közvetlenül látványként jelennek meg a kiállítótérben, ezért „olvasó”, „szemezgető” befogadási módot kívánnak meg. Konok sokszor kifejezetten „vitrinbe való”, felűnő időbeliséggel rendelkező tárgyakat: leveleket, kottákat, aprónyomatványokat, gót betűs és kalligrafikus kéziratokat, újságkivágásokat, régi metszeteket használ nyersanyagként. A felhasznált kézzel frott vagy nyomtatott szöveg esetenként megőrzi kettős státusát, mint pusztá rajzolat és olvasható jel (például mikor a kézzel írt „*peintures*” vagy az újságból kivágott „*imprime*” szót olvassuk ki).

Ezeket a *tárgyakat* a széles paszpartu négyzet alakú kép kivágatának dekorativitása, a négyzetformát megerősítő vagy ellenpontozó négyzetögek, átlók, sávok és belső keretek absztrahálják *képekké*. A kiállítás egyik legérdekesebb része annak a folyamatnak a végigkövetése, melyben az absztrakcióra való érzékenységgel szemlélt látható, tárgyi valóság jelentős léptékváltásokon, fragmentalizáción és a festmény médiumának homogenizációján átesve tiszta geometriai renddé alakul. Jó példa erre a piramisforma kalandos transzformációja. Először egy fotókollázsban találkozunk vele, majd az ECLIPSE-sorozatban, ahol a világos szín fogyasztásának sávjaiban jelenik meg. Majd egy négyzetlap oldalának „véletlen” visszahajlásával formálódik, illetve egy testetlen geometriai négyzet átlói rajzolják ki. Végül a mikrolúdiuumokban, a Jiri Kolár leleményességével csíkokra szabdalta és így olvashatatlaná tett arab írás (?) elő-, illetve hátterében tűnik fel, hogy majd megfestve az írás már csupán a legszabályosabb formát kitöltő szabálytalan ritmussá és

egyben megfejtendő nyommá váljon (KÓDOK PIRAMISFORMÁBAN, 2003).

Ez a folyamat nem feltétlen jelent minőségbeli fejlődést, és nem is szükségszerűen egyirányú. Az igazán egyedülálló művészeti teljesítmény valahol a vitrin és fal között húzódó kapcsolatrendszerből bontakozik ki. Természetesen ebben az értelmezésben a kommentár és a főszöveg jelentőségének felcserélése éppolyan személyes¹⁸ (és így kikerülhetetlenül kis-sé önkényes) *ízlésítéletet* tükröz, mint maga a hierarchikus felosztás. De van egy másik szempont is, amely arra ösztönöz, hogy az életmű és az alkotási folyamat egyes szakaszait ne szekvenciálisan, hanem térbeli-időbeli összefüggésrendszer részeiként vizsgáljuk. Ez pedig a táblakép megváltozott képzőművészeti státusa, egy még mindig zajló folyamat eredménye, mely során a XIX. század elején még uralgó és szinte tökéletesen transzparens, ablakszerű médium, fokozatosan láthatóvá és így történeti-földrajzi képződménnyé vált.

A kiállítás címe persze igyekszik elébe menni a mégiscsak kikerülhetetlen kérdésnek, hogy valóban felfüggeszthető-e a műalkotások helyi és időbeli meghatározottsága. Konkrétabban azzal a problémával kell szembesülnünk, hogy egyrészt a konstruktivizmus hagyománya, másrészt a hagyományosan felfogott táblakép hogyan folytatható értékvesztés nélkül. A táblaképet a művészeti piac törvényszerűségei kétségtelenül még sokáig éltetni fogják. Ugyanakkor állandó időzójelek között tartva, konceptuális jelentősége miatt sem temethetjük el. Másrészt kétségtelen, hogy a Konok Tamás munkái is a nonfiguratív festészet utóvédharcát kénytelenek megvívni a közönség még mindig jelentős részével szemben. Viszont amennyiben nem a magyarországi művészeti piac, hanem a kortárs képzőművészet kontextusában vizsgáljuk Konok Tamás munkáit, akkor az az egyszerű képlet,¹⁹ miszerint az absztrakció képviseli a modernizmust és az ábrázoló festészet a hagyományt, tarthatatlanná válik. Még ha eltekintünk is az archaikus művészet és az ornamentika absztrakciójától a nonfiguratív képzőművészetnek így is már közel százéves hagyománya van. Az természetesen súlyos probléma, hogy ezt a hagyományt sokan még mindig nem ismerik el, de az még súlyosabb probléma, ha az absztrakt művészetről szóló kritikai diskurzus is pusztán emez irányzat legitimizációjára koncentrál.

A meg nem értettségnél Konok Tamás esetében nagyobb csapdát látok a geometria dekorativitásának kellemességében, könnyűségében. Az egyes képeken belüli elemek ugyan gyakran a mis-en-abyme logikájával megismétlik ciklusok és sorozatok sokrétű viszonyrendszerét, mégis, úgy vélem, a mai művészet kontextusában egy izolált kép mérhetetlenül kevesebb, pusztán egy érzékeny geometriai harmónia marad. Míg a térben elrendezett művek egymásutánja, a különböző méretek és anyagok egymás mellett futó szálai és a visszatérő motívumok több szinten megjelenő modulációja sokkal izgalmasabb, sokrétűbb és nyitottabb (élet)művet állít a mai néző elé (illetve épp a fentiekből következően inkább köré).

Ilyen, a teljes kiállítóterben és az egyes képeken belül egyaránt, hálózatosan, újabb és újabb variációkban ismétlődő motívumok: a vízszintes vagy függőleges vonalháló, a szabályos négyzetekből álló raszter,²⁰ illetve a szintén szabályosan lekerekített sarkokból kialakuló ívek. A fenti motívumok 180, illetve 90 fokos koordináta-rendszeréhez képest az átlók 45 fokos pályája, (az esetenként négyzetekből „hajtogatott”) szabályos háromszögpiramisok háromszor 30 fokos harmóniája, illetve a megbillentett, a képből kifutó formák 15–20 fokos diszsonanciája egy másik, dinamikusabb számrendszert alkot.

Az ismétlődés és moduláció újabb rétegét teremtik meg a visszatérő vagy éppen megváltozó címek, amelyek maguk egész különböző irányokból közelítenek a képekhez. Illetve azért előfordul, hogy a talán túlzott következetességet feltételező nézőnek olyan érzése támad, mintha festmények és képcédulák kissé véletlenszerűen találnának egymásra. Egyrészt beszélhetünk olyan műcsoportokról, amelyekben ugyanaz a geometriai struktúra ismétlődik, csak a mérete, színe, az apróbb alkotóelemek pozíciója, illetve a használt technika változik. Másrészt felállíthatók sokkal lazább összefüggésű „variációk egy témára” típusú sorozatok, amelyekben a központi motívum iteratív transzformációkon és átértelmezéseken megy keresztül. A képcímek viszont mintha egy egész más, esetleges úton járnának.

Példaként említhető az a visszatérő képszerkezet, melynek felső, sűrű négyzethálójával borított részét egy középvonal két egymást tükröző oldalra osztja, a kép alsó sávjában pedig hat vagy négy darab, egy szín különböző tónusai

val kitöltött, nagyobb négyzet található. Először kétkben találkozunk ezzel a formával EZER LÉLEK címen, szorosan egy vékony vonalhálóval borított festmény mellé akasztva, mintha egy diptichont alkotnának, pedig valójában nemigen tud létrejönni köztük semmilyen párbeszéd. Majd a szemközti falon, egy hosszúkásabb vásznon látjuk viszont, a téglavörös különböző árnyalataiban, most CÍM NÉLKÜL. Pedig érdekes nézni volna megtudni, hogy közölhető verbálisan a két kép viszonya, illetve eltérése. Ugyanis itt fontosabb szerepet kap a középvonal: a felső sáv négyzeteinek fokozatos rövidülése miatt ezen a képen a középvonalat egy bemélyedésnek látjuk, amelybe belefordul a két felső négyzetrács. Az alsó sáv szélső négyzeteit pedig mintha félbevágná a kép széle. Az előbbi statikusan harmonikus, lezárt síkstruktúra itt egy körkörös mozgó térbeli gépezet egy szeletévé válik. Végül ZENEI IDÓ néven találkozunk újra ezzel az elrendezéssel. Itt megint szigorúan sík konstrukciót látunk, viszont most a felső, kétszer négy oszlopba rendezett fekete négyzetekben egy-egy vékony, fehér vonal négyféle magasságú pozíciója eredményez többirányú hullámlást.²¹

Természetesen attól, hogy nem mindig kapnak verbális támogatást a textilszálakhoz hasonlóan egymáson átszőtt sorozatok, azért sikeresen létrehozhatnak egy olyan hálózatot, amelyben az ismétlés értelmessé és izgalmassá válik. Hogy ennek az ismétlődésnek mekkora tere és ideje van még, hogy az utolsó terebben bemutatott munkákban indultak-e új motívumok, kikristályosodnak-e újabb rétegei az életműnek, azt még nehéz lenne megállapítani. De az biztos, hogy az eddig felállított teljesítmény kellőképp impozáns képet ad. A visszatérő motívumok gazdagon cizellált rétegei között sétálva pedig beláthatjuk, hogy nem az idő felfüggesztése és a hely eltörlése a cél, hanem a szabad mozgás a képek tér-idő hálózatában.

Jegyzetek

1. Idézetek a kiállítás szórólapjáról.
2. Például Steven A. Mansbach: ABSZOLÚT FEJLŐDÉS – KONOK TAMÁS MŰVÉSZETE. (Ford. Széphelyi F. György.). In: KONOK. Balassi Kiadó, 2001.

3. A monográfia (KONOK. Balassi Kiadó, 2001) és a kiállítás közötti szerkesztésbeli párhuzam több ponton is megmutatkozik. Az album bevezetője, Beke László BESZÉLGETÉSE KONOK TAMÁSSAL családregényre emlékeztető nagyívű elbeszéléssel indul (amelyet családi fotók illusztrálnak), és az első építészeti megrendelésekig (1969), illetve a graphidionoknak nevezett, vékony vonalakból felépülő absztrakt-geometrikus festmények megjelenéséig tart (hetvenes évek eleje). A beszélgetésben ettől kezdve az anekdotákból és kalandokból összeálló történetet felváltják a művészetelméleti, tisztán Konok festészetéről szóló eszmefuttatások. (Beke László BESZÉLGETÉSE KONOK TAMÁSSAL. In: KONOK. Balassi Kiadó, 2001.) A kiállítást ugyanígy a könyvtár melletti falon négy fotóabló (a művészről készült képekkel) és a kisteremben a fiatalkori tanulmányok, illetve monotípiák és kollázsok személyes élet- és stílustörténet-mesélő szakasza nyitja, melyek szorosan elválnak a „*sine loco et anno*” szellemiségét reprezentáló monumentális absztrakt-geometrikus festményektől.

4. Ezt Konok is kiemeli egyrészt a kollázsok címeivel (RUE MONSIEUR LE PRINCE, RUE D'ARCOLE, RUE MARIE STUART), másrészt a párizsi „genius loci” szerepének hangsúlyozásával: „A valóság töredékeiből építkeztem, amelyek egymást fedve a képsíkon, a teret és az időt különös relációkba helyezve adták az álomszerű életérzést.” Beke, i. m. 36.

5. Beke, i. m. 42., Mansbach, i. m. 52.

6. Sajnálatos, hogy ezek a művek nem szerepelnek a kiállítás katalógusában.

7. Ebből a szempontból kissé félrevezető a falon elhelyezett ismertető, amely a '85–87-es magyarországi tartózkodáshoz köti a kollázsokat.

8. Vö. „BEKE: A nyolcvanas évek elején készült fotókollázs-sorozat is hasonló időutazás volt? KONOK: Úgy érzem, igen. Elvágódás volt ez a kísérlet fiatalkorom égi-földi helyszínei felé.” Beke, i. m. 38. A kiállítás tanúsága szerint az elvágódás nem szűnt meg, hiszen egészen friss darabokat is találunk a sorozatban.

9. Kivételt képez a nagyterem utolsó hét, kisebb méretű, önálló sorozatot alkotó festménye, amelyek paszpartuszerű fehér kereteket kaptak.

10. Beke, i. m. 36., Reich Éva: KONOK FORMAREND. IN-TERJÚ KONOK TAMÁSSAL. In: *Maktár*, 2006/5. 12.

11. Konok Tamás fiatalkorában zenésznek készült, és képzőművészeti tevékenységéről beszélve gyakran hivatkozik zenei stúdiumainak szerepére, illetve műveinek címével sokszor utal zenei ihletésre (HOMMAGE À KODÁLY ZOLTÁN, HOMMAGE À BARTÓK, RITMUSOK, ZENEI IDÓ, ZENEI MOZGÁSOK, MEZZO VOCE, NYITÁNY). A róla szóló irodalom is rendszerint kitér a lehetséges zenei analógiákra.

12. Többek között: Mansbach, i. m. 50–52., Peter Baum: A MŰVÉSZ SZEMÉLYISÉGÉRŐL ÉS A MŰRŐL. (Ford. Schulz Katalin.) In: KONOK. Balassi Kiadó, 2001. 62.

13. Konok graphidionjai szigorúan véve nem monokrómok, viszont érdekes módon éppen a monok-

róm grafikai műfajok anyagainak, a papírnak, a grafitnak, a krétának és a tusnak, valamint a fekete-fehér fotonak a színeit és felületi minőségeit „min-tázzák”.

14. Baum, i. m. 56.

15. Annak, hogy Konok Tamás absztrakt művészete nem a művészet materiális és tárgyi vonatkozásainak megszüntetésére töri, talán túlzottan is vehemens példája egy megmunkálatlan farönkre festett konstruktivistá kompozíció: RELIEF, 1988.

16. Rosalind Krauss: THE ORIGINALITY OF THE AVANT-GARDE. MIT Press, 1986. 8–22.

17. A horizontális és vertikális síkok, a festés és az írás, valamint a modern képzőművészet összefüggéseiről lásd Yve-Alain Bois: LIQUID WORDS. In: őő és Rosalind Krauss: FORMLESS. A USER'S GUIDE. Zone Books/MIT Press, 1997.

18. Román József kritikájában – igaz, inkább pszichológiai alapon – szintén megkérdőjelezi a Konok művészetét rendszerint leíró hűvös, komoly, fegyelmezett jelzőket. Román József: APOLLÓ VAGY DIONÜSZOSZ? In: *Élet és Irodalom*, 50. évf. 17. sz.

19. Egy példa: „A magyar festészetben óriási a visszamaradás, pontosabban szólva a kiváló művészek is még mindig küzdenek azzal a XIX. század végén rögzült elvárás-

sal, hogy a kép irodalmi-narratív legyen, illusztratív, zsánerkép. (»Dugovics Titusznak ugrani kell a várfalról!«) Azután a huszadik század első, nagyobbik fele sem kedvelt annak, hogy a magyar képzőművészet a világ pulzálásának, merész megújulásainak megfelelően fejlődjön. De majd most. Konok Tamás egyik példája az új idők azon alkotóinak, akik mást akarnak, mint ami a közlés, közhangulat elvárása.” Szerényi Gábor: A KÓD NEVE: GRAFIDIONNA FAÁGA. In: *Premier*; 2003. május.

20. A vásznak jelentős része, illetve az apró mikrolúdiók, lévén szabályos négyzetek, ugyancsak alkotóelemei a kiállítás háromdimenziós rácsozatának.

21. Ugyanennek a formának további előfordulásai a 2001-es albumban: LUCIDUS ORDO, 1995; ELTÜNTEK EMLÉKÉRE, 1995; IDŐFOLYAMAT, 1995. Ennél kevésbé érdekes, de annál zavarba ejtőbb „sorozat”: szintén a 2001-es albumban szerepel DIPTICHON néven 1998-as datálással egy 120x240-es akrilfestmény, amelyvel minden ponton megegyező, csupán 180 fokkal elforgatott és kissé felnagyított (150x300-as) kép szerepelt az Ernst Múzeumban A GONDOLATMENET STRUKTÚRÁI címmel és 2004-es dátummal.

László Zsuzsa

BENCE GYÖRGY HALÁLÁRA

(1941–2006)

Bence György szenvedélyes ember volt. Egész személyiségével, lenyűgöző intellektussal, kimeríthetetlennek látszó energiával és leplezetlen emóciókkal vetette bele magát abba, amibe fogott – lett légyen az tudomány és politika, tanítás és intézményszervezés vagy akár a köznapi élet nagy és kicsiny ügyei. Az ádáz militanciától azonban megóvta őt énjének másik fele: az egyre bölcsőbb iróniával felépített páratlan önismeret, a humor és az élet szeretete. Bence pontosan tudta, hogy milyen ember, és esze ágában sem volt változtatni önmagán. Élvezte azt, amilyen volt, és azt is, hogy tudott nevetni rajta. Felváltva működtette a szenvedély és irónia apparátusát – innen személyiségének változó arcai és egyúttal harmóniája.

Az egyik szenvedély, amely Bence György életét kitöltötte, a filozófia, a gondolat szenvedélye volt. Már ifjú marxista korában is szűknek találta a készre szabott ruhát – nemcsak az állami marxizmusét, hanem az akkori ellenzék reneszánsz marxizmusáét is. Kis Jánossal, aki másfél évtizeden át szellemi ikertestvére és szerzőtársa volt, úgy gondolták, hogy a marxista elődöktől öröklött elmélet provinciális, gyökeresen át kell alakítani ahhoz, hogy alkalmas legyen a viharos hatvanas és a depressziós hetvenes évek által felvetett kérdések megválaszolására. Bence hihetetlen energiával látott neki ennek a munkának. Az elkövetkezendő években az akadémiai könyvtár olvasójának kilences széke folyamatosan foglalt volt, a dohányzóból több mint egy évtizedig kiszellőztethetetlen volt a Csongor szivar szaga. Egész diszciplínák – közgazdaságtan és nyelvészet, antropológia és régészet, technika- és tudománytörténet – produktumait falta fel elképesztően rövid idő alatt. Nekünk, néhány – bár akkor még sokat számító – évvel fiatalabbaknak úgy tűnt: mindent tud, amit tudni lehet.

Nagy szerencséje volt Bencének – és így nekünk is –, hogy mindez így alakult. Amikor 1968 után kiderült, hogy a marxizmus, bárhogy reformálják is, sem a világ magyarázatára, sem igazságosabbá, emberibbé tételére nem alkalmas, az egykori marxisták közül sokan üres kézzel maradtak. Bence nem tartozott közéjük. Amikor új témák felé fordult, új irányokba tájékozódott, amikor az emberi jogok elmélete, az alkotmányozás kérdései, a magyar zsidóság története, a társadalmi mozgalmak természete, a politikai filozófia kérdései foglalkoztatták, a háttérben mindig ott volt az a roppant tudáskészlet, amely lehetővé tette számára, hogy meghökkentő összefüggésekre, hasonlóságokra és eltérésekre mutasson rá.

Minden együtt volt tehát egy nagyszabású életmű létrehozásához: a kérdések éles megfogalmazásának képessége, az irdatlan enciklopédikus tudás, a logikai struktúrák tiszta felismerése és az is, ami amúgy nagyra hivatott gondolkodóknál is gyakran hiányzik: a bravúros íráskészség – mondatai valahogy mindig célba találtak. Bence sok fontos, nagy hatású könyv

és tanulmány szerzője vagy társszerzője. Életműve többezernyi oldal. Sokan várták, hogy ezt az életművet egy átfogó filozófiai mű tetőzi be. Ő is ezt tervezte, de ez a mű, sajnos, már nem fog megszületni. Foglalkozott a gondolattal, hogy megírja a XX. századi politikai filozófia történetét. Csak találgatni tudjuk, milyen lett volna. Egy biztos: Bence halálosan unta azt a politikai filozófiát, amely az akadémia égi magasságában lebegett a politikai élet zajló folyama felett. Egész életében jobban izgatták a kérdések, mint a válaszok, amelyeket sokszor már két-három bekezdés elolvasása után tudott. Provokálni szeretett, teljesen váratlan irányból vetni fényt a vizsgált tárgyra, meghökkentő összehasonlításokat tenni, kihívóan megkérdőjelezni magától értetődőnek tűnő dolgokat – és élvezni, amikor másoknál is leesett a tantusz.

Bence élete a politika körül forgott, de végeredményben nem a politika érdekelte, hanem a politikum. Az, hogy miért tör ki politikai harc váratlanul, egyik pillanatról a másikra korábban ártalmatlannak tűnő kérdésekről, és miért válnak egyik pillanatról a másikra ádáz politikai harcosokká olyanok, akiknek addig látszólag semmi közük nem volt a politikához. A politikumhoz valahogy úgy viszonyult, mint kedvenc szerzője, Hannah Arendt, aki – mint írta róla – tisztában volt vele, hogy a jó dolgok ritkán fordulnak elő, és nem is tartanak soká. Mégis azt tekintette a politikai filozófia fő feladatának, hogy megmutassa: ezek közé a jó dolgok közé tartozik a közös politikai cselekvés öröme. És éppen abban leljük a legnagyobb örömet, ha olyan ügyekért szállunk harcba, amelyek – legalábbis kezdetben – nem ragadják magukkal a többséget.

Bence pontosan ily módon lelte örömét a politikában. Már marxista-ként is ellenzéke volt a kommunista rendszernek. Esze ágában sem volt, hogy a konszolidált kádárizmust, amelyben élete javát leélte, összemossa a sztálinista diktatúrákkal, hogy morális ítéletet mondjon azok fölött, akik megpróbáltak boldogulni benne. De ettől még szívből utálta. És örömet szerzett neki, hogy szembeszegülhet vele. Amikor a prágai tavasz elfojtását követő depressziós évek után úgy látszott, a lengyel események alapjaiban rendítik meg a kommunista rendszert, Bence – a meginduló szamizdatmozgalom és a kezdeti politikai tiltakozó akciók egyik szellemi vezetőjeként és szervezőjeként – elemében volt. Abban bízott, hogy a magyar ellenzék – ha pár év késéssel is – bejárja majd a lengyel utat, és fokozatosan egyre nagyobb teret hódít el a hatalomtól a demokratikus önrendelkezés számára. A lengyel puccs – 1981 decembere – után azonban úgy látta: erre többé nincs remény – és ez nagyon megrázta. Ezután Bence útja elvált a demokratikus ellenzék a *Beszélő* körül formálódó csoportjának útjától. Ez nehéz döntés lehetett. De Bence úgy látta, hogy ha az ellenzéki politika változatlanul a korábbi célokat követi, akkor elkerülhetetlenül egy elszigetelt, kicsiny és belterjes értelmiségi csoport belügye lesz, társadalmi hatás nélkül és mindazokkal a személyiségtorzító következményekkel, amelyek az összeesküvő politikai szekták történetéből ismeretesek. Gyakran idézte fel azt a képet, amelyet a prágai ellenzék belső viszonyairól Kundera festett *A LÉT ELVISELHETETLEN KÖNNYŰSÉGÉ*-ben – és ő nem akart ha-

sonló helyzetbe kerülni. 1982 és 1990 között néhány évet – megszakítá-
sokkal – külföldön töltött. Amikor itthon volt, olyan politikai tevékenysé-
get folytatott, amelyről azt gondolta, kedvezőtlen időkben is értelmes célt
követ: védelmet nyújtani a fenyegető represszió ellen. Megszervezte a Hel-
sinki Jogőr nemzetközi emberjogi szervezet magyarországi fiáléját, barát-
jával, Hamburger Mihállyal bizottságot szervezett a Csehszlovákiában le-
tartóztatott Duray Miklós védelmére. Sok más politikai akcióban is részt
vett, de politikai hazára ezután sohasem talált. „Én egy jobboldali szociál-
demokrata volnék – mondta gyakran –, ha lenne Magyarországon szociál-
demokrácia”, és – tegyük hozzá – ha egyáltalán értelmét látta volna, hogy
ideológiákhoz keressen politikát. De korábbi tapasztalatai épp arról győz-
ték meg, hogy ebből semmi jó nem származik. Az eszmék legfeljebb azt
mondják meg, hogy mit ne tegyünk. A politika ezután kezdődik – vallotta.

A rendszerváltozás után rövid ideig a szomorú sorsú szociáldemokrata
pártban működött, 1991 és 1994 között a Fidesz tanácsadója volt. Ezt a
munkát nagyon szerette: úgy érezte, hogy olyan ragyogó, fiatal politikai
tehetségekkel dolgozhat, akiket már nem nyomasztanak a múltnak azok a
terhei, amelyeket a korábbi generáció hordoz. Amikor aztán kiderült, hogy
mégsem oly könnyű megszabadulni ezektől a terhektől, végleg kiszállt a
politikából. De ennek oka nem csak az volt, hogy a rendszerváltozás utá-
ni politikai élet egyik áramával sem tudott az elvárt mértékben azonosul-
ni. A filozófus feladata nem az – fejtegette egyik utolsó írásában –, hogy
bozótvágó késsel törjön utat a politikum rengetegében, hanem hogy óva-
atosan kövesse az indákat. „*A bozótvágó és a politikus kezébe való* – folytatta.
– *Bennem dolgozik a kísértés, hogy ilyen szerszámot ragadjak. De akkor – tudom*
– magam is dzsungelharcossá válok.” Ehhez azonban nem volt meg benne sem
a tehetség, sem a készség. Ily mértékű azonosulásra alkalmatlan volt. Nem
tudott lemondani arról, hogy hihetetlen éleslátással azonnal észrevegye:
mi és kik vannak a szövegek mögött, és nem volt képes megállni, hogy ezt
– látható élvezettel – ki is mondja. A politikában – akárcsak a köznapok-
ban – pillanatok alatt átlátott az önideológiákon, a moralizáláson és a ma-
gasröptű eszmefuttatásokon, amelyek sokszor nagyon is kézzelfogható, ki-
csinyes célokat lepleztek. „Egy Tartuffe” – szokta megvetően mondani, ha
ilyesmivel találkozott. A politikai cselvetés és a kis köznapai stílik inkább
szórakoztatták – a „tartuffködés”-t ellenben utálta, soha nem nézte el, és
soha nem hagyta szó nélkül. Nem csoda, hogy nem kapkodtak érte a pár-
tok, a politikai szervezetek – és hogy a köznapai életben is jócskán voltak
olyanok, akik tartottak éles nyelvétől. Őt viszont ez sosem zavarta abban,
hogy habozás nélkül kimondja, amit gondol: „lehet, hogy kveruláns va-
gyok – mondta nemrég –, de ez legalább konzerválja az agyműködést”.

Bence édesapja a munkaszolgálatban halt meg. Nagyszüleit mellőle lőt-
ték a Dunába – őt nem találta el a felnőttekre irányított sortűz, a három-
éves gyerek a rakparton bolyongott, amíg tisztességes emberek föl nem
szedték, és el nem rejtették. Több mint elég, hogy valaki számára a zsidó-
ság ne pusztá családtörténeti adat legyen. Bence, bár nem vallásos, de ön-
tudatos zsidó volt. Foglalkoztatta az a kérdés, hogy ha valaki zsidó, mennyi-

re és hogyan vegyen részt a magyar politikában. Dühöngött, ha ezt a kérdést az emancipáció és az asszimiláció korából származó közhelyekkel akarták elhessenteni, azzal, hogy ma már ez nem számít. Ezt a magatartást kártékonynak tartotta, rövidlátó menekülésnek egy olyan kínos probléma elől, amellyel minden zsidónak, ha Magyarországon politikába ártja magát, szembe kell néznie. Ő nem félt sem a kérdéstől, sem a szembenézés-től: ezért is mozgott természetesen szinte minden politikai közegekben.

Ha időmérleg készült volna életéről, valószínűleg azt mutatná, hogy Gyuri ideje nagy részét íróasztalok mellett töltötte. Aszkéta azonban nem volt. Szeretett szerepelni és sikert aratni. Szerette a nagy vacsorákat, a jó italokat és a finom szivart, a jó regényeket és a krimiket, a poénos történeteket és a zaftos pletykákat. Hosszabb kirándulásra ugyan csak úgy ment, hogy vitt magával néhány könyvet, de a nagyvárosokat élvezte. Csapot-papot, munkát-élvezetet, mindent otthagyt az azonban kislfia, Ádám kedvéért. A vele töltött idő volt ugyanis a legnagyobb élvezet. Közben – személyiségének ironikus felét működtetve – folyton kifejezésre juttatta: régebben el sem tudta volna képzelni, hogy ilyen érzelmekre is képes. Nem készült meghalni – legalább addig szeretett volna élni, amíg végigjárják a közös utat, aminek Marival nekifogtak, amíg Ádámot felnevelik.

A közhely, hogy nagyon fog hiányozni a világból, ebben az esetben konkrét hiányokról szól: sokkal gyakrabban nem fogjuk tudni, mint eddig, hogy mi is most az igazi kérdés. Dühöngeni és nevetni eztán is fogunk, de nem olyan jóízűen, mint vele.

Kovács András

LITVÁN GYÖRGY

(1929–2006)

A következő nemzedékek rengeteg könnye sem lesz elegendő arra, hogy elsirassa ezt a generációt – ahonnan már Litván György is, végleg, hiányzik. Nekik, akik a múlt század húszas éveiben születtek, a történelem sodrában kétségbeejtően hamar kellett felnőniük, s a gyorsaság parancsa és kényszere ugyanakkor mintha mindvégig megőrizte volna bennük a lebírhatatlan fiatal. Szellemi erejük, morális állóképességük a legdrámaibb körülmények között formálódott a kezdetektől, és alakította is ezt a századot.

Hasonlóan ahhoz a nemzedékhez a XIX. és XX. század fordulóján, amely Litván György számára talán a legmeghatározóbb volt. Így lett az ő olvasata, szenvedélye, értelmezése révén mindannyiunk számára is azzá: a korszak nagy szellemei, gondolkodói, művészei és politikusai sokban az ő története – és történetírása – révén mutatkozott meg vészerhes aranykorként, melyben csaknem minden későbbi ígéret és minden kudarc benne rejtett. A Társadalomtudományi Társaság, a *Huszadik Század* című folyóirat, a Galilei Kör közegeiből és vonzásteréből emelkedett ki szeme előtt Jászi Oszkár, Szabó Ervin, Károlyi Mihály. Litván apjának nemzedéke és szinte társasága volt ez, akik ellen később, egy meghatározó történelmi pillanatban fellázadt a fiúk nemzedéke, ám ez a lázadás valószínűleg forróbb vallomás volt, mint a mégoly őszinte normakövetés, jólneveltség vagy apológia lehetett volna. És – paradox módon – mind a valamikori lázadás, mind a későbbi megtérés ugyanazoknak az értékválasztásoknak a lényegéből fakadt.

Akárcsak a liberalizmus egykori elutasítása, majd lassú, ám feltétlen vállalása; csak éppen a történelem nem volt „ugyanaz” – vagyis a tágabb és meghatározóbb politikai-szociális kontextus, amely évtizedek váltakozásával volt képes azonos fogalmaknak akár a legellentétebb jelentést biztosítani.

Litván György és nemzedéke számára a legnagyobb élmény éppen ez a történelem volt, legyenek cselekvő részesei, elszenvedői vagy elemzői, s így is lett ez az ő működésének alanya és tárgya. Litván szinte minden részeseült: elszenvedésben, alakításban és analízisben; nem kínálkozott számára „kis szerep” – azt is főszereppé tudta változtatni, amit akár véletlenül osztott rá a sors. Esmélnkedése első pillanatától rendkívüli erőterben mozgott: kezdve az apai hagyomány elevenségétől és dominanciájától, amit az ifjúkor politikai kataklizmái után a háború rettenete és végének borzalmas katarzisa követett, majd pedig a belőle megszülető, borzalmas remények. Tizenévesen a saját bőrén érezkelhette a liberális hagyomány felbomlásának minden szükségszerűségét és kétségbeesését – és követhette az utat a „formális demokráciából” a gyilkos totális rendszerbe. A kiütéskeresés imperatívusza feltétlen volt: hogy efféle ne ismétlődessen meg soha többé. Politikai messianizmus és nyers életöszön ekkor szinte szino-

nim: Budapest füstölgő romjai fölött, a Dunába lőtt osztyájtársak emlékével, az Árpád-sávós tömegvilkosok között a higgadt analízis aligha következhet el – és talán morális indokokból sem.

Volt egyszer egy Feuerbach-tézis, amely éppen a magyarázat és változtatás minőségi különbségéről szólt – ennek a háború után szinte fellebbezhetetlen érvényességet biztosítottak a közelmúlt politikai eseményei. A változtatás elutasítása lett volna nyilván a súlyosabb vétek – mert annak következményei ismertek voltak –, mintsem „megforgatni” az egész világot; és aztán akár hibázni benne. Ekkor és ott alighanem csak a hibák nagyságrendje között lehetett választani. Ezt pedig éppen Litván későbbi, keserű diagnózisával szemben kell hangsúlyozni, aki szerzett immunhiányos betegségnek, ellenállhatatlan szellemi járványnak nevezte a maga marxista-leninista „fertőzöttségét”; noha a későbbi nemzedék számára inkább végletes és kockázatos védekezésnek tűnhet egy súlyosan immunhiányos történelmi fejlődés során, annak ismert és tapasztalt végveszélyével szemben. És a negyvenes évek marxizmusa – ahogy később a hatvanas évek is – nem volt még sem az ötvenes évek könyörtelen dogmatizmusa, ahogy nem volt a nyolcvanas évek rituális és kollektív szklerózisa sem. És éppen a történész érzékelhette ennek a – hegeli eredetű – szellemi irányzatnak az alkalmasságát azoknak a társadalmi jelenségeknek a feltárására és értelmezésére, melyek az ő számára döntőek voltak. Ahogy meghatározó volt a marxizmus módszere és művei nyomán a szociológia revelatív ereje is. Mindez döntő lesz Litván számára is mind revelációjában, mind pedig meghaladásában; és szinte példászerűen szövődik művei és cselekedetei köré ennek a reflexióhálóknak megannyi szála és csomója.

És persze korrekciós pátosza is. A kritika és önkritika – Kanttól Marxon át Popperig –, amelynek egyik legfontosabb, szinte mitikus pillanata éppen az angyalföldi pártaktív legendás felszólalása volt 1956 tavaszán: amikor a fiatal tanár a zsarnok szemébe mondta, hogy Rákosi elvtárs elvesztette a dolgozó nép bizalmát. Az út innen egyenesen vezet a kollektív és feltétlen történelemkorrekcióig: az ötvenhatos tavasz inspiráló erjedésén keresztül a forradalomba: a történelemalakítás közvetlen és eufórikus élményéhez, amely másodsor hitette el ugyanazzal a nemzedékkel, hogy lehet remény a történelemben.

Ekkor ez a remény még szocialista, ezen belül emberarcú és nyilván navi. Szerte is foszlik azután november 4-e reggelén, amúgy a rendszerrel együtt dől meg, hiszen azon a vasárnapon a szovjet birodalom érdekei írták fölül és semmisítették meg a munkás-önigazgatás, a társadalmi tulajdon és a valóságosnak tűnő demokrácia értékeit. Sors és karakter válik szinonimmá akkor, amikor Litván november 4. után is folytatja a harcot.

De hát ez ismét csak „történelem”, melyet ha alakítani mégsem tudnak, akkor legalább értsék: a börtön erre paradoxul alkalmas, mind a zárkatársakkal folytatott beszélgetések és emlékezések révén, mind pedig azzal a nyers és történelmi rágalmakat érlelő brutalitással, amellyel a győztes fogvatartók fordulnak a számukra kibírhatatlan, többségükben megtörhetetlen és elnyomásukból, szenvedésükből is erőt merítő lázadók felé.

Mindezekkel a tanulságokkal vezet – az amnesztia nyomán – Litván útja vissza a történelemhez, már persze „stigmatizálva”, amíg csak fennáll a rendszer. Akkoriban s még évtizedekig úgy tűnik: örökké állni fog, s talán ezért, hogy abba a „történelembe” tér vissza, amelyben eredendően otthonos, és amelyhez már igazodni is kész: a századelő eszményeihez és hőseihez. Ahol ezek után a szociológia, az eszmetörténet éppoly fontos lesz számára, mint a különös sorskollíziók, életutak – és persze a források, amelyekben keresztül ez a világ a maga drámai teljességében megmutatható. Litván tág és érzékletes kontextusban mutatja fel a baljós aranykort. Nemcsak arra kíváncsi, hogy miféle esélyeket teremt meg és tékozol el a sajátosan magyar történeti fejlődés, de arra is, hogy miként formálódnak már a századelő szellemi fénykorában a későbbi lidércnyomások, amelyeket ugyanez a fejlődés szabadít majd a sorsának mindinkább kiszolgáltatott társadalomra. Optimista és tevékeny lényének megfelelően persze nem kétségbeesés-történetet ír, hanem a szó legdrámaibb értelmében a progresszióét: a szociológia első hazai műhelyeiről, Jászi Oszkáról, Szabó Ervinről, Károlyi Mihályról és számos fontos mellékalakról – mert éppen ennek a haladáshitnek az érvényességére kíváncsi. Szorgalommal, tudással, invencióval és – ne feledjük: egykor a történetírásnak is volt műzsaája – ihletettséggel teremt meg maradandóan azt a századfordulót és századelőt, amelyet korábban éppoly sikerrel rágalmazott a Horthy-korszak konzervatív történetírása, akárcsak a dogmatikus és „teleologikus” marxista történettudomány. Hogy a magyar szellemi élet visszakapta ezt a hagyományt, az nagyrészt az ő érdeme – és generációja olyan alakjaié, mint Hanák Péter, Szűcs Jenő, Horváth Zoltán, Szabó Miklós, Hajdú Tibor és mások.

És mindvégig, kutatásai során és elbeszélésének viszonyrendszerében, mintegy rejtett történetként ott van a másik, másként megrágalmazott hagyomány: 1956-é, amelyet nem hagyhatott magára, és amely sorsánál és személyiségénél fogva lett az ő azonosságtudatának legfontosabb története. Aligha vezethetett volna másfelé az útja, mint a demokratikus ellenzékhez, ahol ez az emlékezet eleven és hiteles lett – ám Litván számára mindvégig dialógusban az „első nyilvánosságnak” nevezett cenzurális szabadságkorlátozással; de ott is úgy fogalmazva, mintha mégis: egyetlen nyilvánosság volna csak.

A két történet – a századfordulóé és az ötvenhatos reményé – számos ponton egymásra vetült, és megindító transzparenciákkal szólt az elmondható az elmondhatatlanról. Olykor szinte profetikusan – Jászi Oszkár szellemét idézve – villantotta fel azokat az erővonalakat, amelyeket ugyan a tizenhárom napig tartó forradalom nem hosszabbíthatott meg, de amelyek a társadalomban mégiscsak kitapinthatók voltak; s azután az elérkező szabadsággal meg is mutatkoztak. Nagyszerű esszéje a hetvenes évekből, a *MAGYAR GONDOLAT – SZABAD GONDOLAT* címében tartalmazta azt a drámai gondolatjelet, amely korábban is, későbbben is progresszió és nacionalizmus skízisével, ellentmondásaival, illetve vagy-vagyával cserélhetett fel a társadalmi fejlődés. És aminek főhőse – Litván számára meghatározó klasszikus – csak pillanatokra kapcsolódhatott a történelem alakításába, s akkor

is inkább csak menthetetlen helyzetekben: Jászi Oszkár. Ő volt Litván évtizedes kutatásainak és elemzéseinek legfőbb tárgya, példázat és esendő sors egyszerre, legfontosabb könyvének címszereplője. Rajta keresztül tárul fel legpontosabban – és számára legszemélyesebben – az a történelem, amely csaknem fél évszázados érdeklődésének lényege volt, és finom távolságtartással, illetve elementáris empátiával mutatkozik meg az a karakter, amely nagyobb lehetett sorsánál.

Hogy iskolát nem teremthetett, az talán – és sajnálatosan – szükségszerű volt. Intézményt azonban teremthetett: legfontosabb történetének feltárására, dokumentálására, elemzésére, az Ötvenhatos Intézetet. A Vár és a Dohány utca között szinte történeti távlatban szemlélte az utóbbi mandátumát: az emlékezet teljes terének megteremtését, a rágalmak és szelektív élmények mitológiájának helyettesítését a történeti tudással. Így nem csak azt tudta pontosan, hogy ennek az intézménynek egyszerre erénye és teheréte lesz időszakos szerepe, de feltehetően azt is, hogy majd egy következő nemzedéknek kell elmondania pontosan és maradandóan azt a történetet, amelyet résztvevői szükségképpen csak saját optikájuk szerint láthatnak, s csak így tudnának örökül hagyni.

Hogy ez a töretlen szellemi erőből fakadó moralitás feltétlen volt, azt drámaian mutatta meg testi ereje s annak fogyatkozása is. Úszott, síelt, evezett, kirándult; saját testének érzékelése, ereje, öröme az életszereteten keresztül is őrizte azt a szellemi erőt, amely azután a betegség elhatalmasodásával együtt ugyancsak és megrendítően „elhatalmasodott”. Felvette a küzdelmet a reménytelennel, és olykor szívszorító, máskor magasztos pillanatokban bizonyította, hogy az erő elsősorban belülről fakad, a személyiségből és a jellemből.

Azután nem volt tovább – Litván talán nem alulmaradt, hanem csak engedett egy hatalmasabb szükségszerűségnek. Ahogy korábban is többször – előbb, amikor bekapcsolódott a történelem alakításába, majd amikor annak írását választotta, végül pedig azzal a bölcs, olykor harcos rezignációval, amellyel az elért szabadságot fogadta – fogyatkozó illúziókkal, ám időről időre szembesítve saját korát és kortársait a legfontosabb imperatívuszokkal: sajtóban, vitákban, fontos beszélgetésekben. Hogy mennyire látta és tudta követni mindazt, ami végül az emlékezés terét a fél évszázados évfordulón elhomályosította – az erőszak, a politikai gátlástalanság, Árpád-sáv és becsapott szimbólumok nyomán egészséges felháborodása felhevíthette-e beteg testét, aligha tudható, de egy alapvető szókapcsolatnak életével és műveivel adta vissza eredeti, autentikus és megrendítően személyes értelmét.

Annak, hogy történelmet írt.

Nagy András