

HOLMI

XXI. évfolyam 1. szám

2009. január

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

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

TARTALOM

- Rába György*: A szókincs tilalmai • 3
Felsült varázsló • 3
A bonyodalom hallgatása • 4
- Tatár György*: Átváltozások • 4
Kun Árpád: Homokóra • 13
Tízezer • 14
- Győri László*: A Holló • 15
Rapai Ágnes: Feltételes mód • 16
Cseke Ákos: Titkos élet • 17
Imre Flóra: A kötőszövek mögött • 27
- Balázs Zoltán*: Politikai nevetés • 27
Gődény Balázs: Testcsele • 36
Kőríz Imre: Képezzé, leblende • 38
Szolgálati közlemény • 38
- Lázár Bence András*: Akár egy karóra • 40
A nyár utolsó napja • 41
- Juhász Zita*: A per mint sorsszimbólum,
avagy az ember halála • 42
- Pór Katalin*: Nem elég magyarnak lenni...
(Szántó Judit fordítása) • 56
- Darányi Sándor*: Metszlap • 72
Gyorsfénykép • 72
- G. István László*: Nap-monológok • 74
Poós Zoltán: Házi áldás (Részlet) • 75

FIGYELŐ

- Sántha József:* Élet-képek (Juhász Ferenc: Pacsirta a szívben) • 86
- Kukorelly Endre:* Dalban elbeszélve (Szilágyi Ákos: Franci) • 90
- Varga Mátyás:* A bomlás felfoghatatlansága (Szilágyi Ákos: Halálbarokk – A semmi polgárosítása) • 92
- Bodor Béla:* Anti(pri?)vatesz 53+1 új dala (Jónás Tamás: Önkéntes vak) • 97
- Simon Ferenc:* A (le)leplezett (én)képek (Filip Tamás: Rejtett ikonok) • 106
- Dupcsik Csaba:* A hiányzó láncszem (Bihari Péter: Lövészárkok a hátországban) • 110
- Szűcs Balázs Péter:* Sherman Alexie és az indián irodalom (Sherman Alexie: Menekülés) • 117

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

Rába György

A SZÓKINCS TILALMAI

Költői fogalmakat ahogy
dűnéket a szél ellenállhatatlan
terelget széthord alakít
gondolkodás ízlés félresöpört
ki merné gyakran leírni *a szív*
s *a balsors* azt meg lényegére
dörzsölte csiszolta már csak *a sors*
néz vissza betűvetőre könyörtelen
mulandónak elég az szörnypofául
ma nem szükséges olyan fenevad
szemébe feledkezni mint *a végzet*
az alkotó képébe kénkövet
sem fűj többé *a pokol*
idomítatlan vicsorognak rá
köznapi bestiái *a baleset*
a lest vető *erőszak*
kaffognak rájuk a társadalom
nyomatott s elektronikus vérebei
teremtő emberé csak a szellemlátás
jó házi feladat rossz ez ki tudja

FELSÜLT VARÁZSLÓ

Nem azt mondják amit szeretnék
és azt szeretik amit én nem
ó hogy mindenki nem lehet
próbababum ikerfivérem
egy érintésre egy sóhajra
kényre-kegyre megmásíthassam
hétköznapi varázsütésre
hogy mint hús-vér eszményem hasson
nők férfiak mind élőlények
elszéledtek a tenyeremből
sok hét határon kóbor eb
elinalt ezt nem érhetem föl

és tükörből a fiús arc
merészen ami rám tekintett
fátyolos szemű beesett s nem
vethetem le mint szennyes inget

A BONYODALOM HALLGATÁSA

Honnan honnan nem
a mese így jelzi a fordulatot
az élet jelzés nélkül bicsaklik meg
a menetrend bukfcencet vet
a távfűtés váratlan áll le
tüntetőik akadályozzák a villamost
kedvesed egy reggel idegennek érez
tükörképedre döbbsened turistaút
egy idő után ki ne unná
ne sóvárogna különbre
cserélni mássá
honnan honnan nem
körülvesz a saját nyelveken szóló
természet részvétlen hallgatása
rókák vijjognak éhségükről
madarak csettegnék félelmükről
némán csupán az emberi arc beszél
ha lehetne csak úgy vállra kapni
a bonyodalmat mint egy zsák krumplit
vagy marokra mint egy kosár tűzifát

Tatár György

ÁTVÁLTOZÁSOK

Mitográfiai esszé

1

Amikor Orpheusz hajdanában megismerte Eurüdikét, semmi jel nem mutatott arra, hogy nimfával állna szemben. A nimfák sokan vannak, és nem különösebben eredeti lények. Isteni mivoltuk mindig számosságukban nyilvánul. Idővel lefoszlik róluk nimfatermészetük, s hajszolt családanyákként megtelnek csalódottsággal és kétségbeesés-

sel. De létezésük továbbra is számosságban telik, ha többé nem is a mitológia erdei tisztásain. Eurüdiké azonban nem volt átlagnimfa. Ő egészen különleges, mert magányos nimfa volt. Nem labdázott a többiekkel, táncolni és dalolni pedig kifejezetten nem szeretett. Tisztelet a kivételnek, a többi najád határozottan idegenkedett is tőle. Ahogyan az idővel magányossága elmélyült és rögződött, úgy növekedett idegenkedése is az őt körülvevő többi mitológiai lénytől, egyáltalán, az egész mitológiától. Megfoghatatlan eredetisége és halandósága is ebben a tulajdonságban volt elrejtve. Ez teljesen ellentétes a mítosz lényeinek szokásos természetével: az átlagnimfának, ha véletlenül szenvedés érné is, még keservei és panaszai is nyilvánosak, melyeket más, napsütötte mítoszok visszhangoznak. De mint mondtam, Eurüdiké különleges sorsú, magányos nimfa volt.

Szinte bizonyosra vehetjük, hogy Orpheuszban is valami mítoszidegenség nyűgözhetette le eleinte. A mitikus világ lényeitől egészen eltérően, Eurüdiké kristálytisztán értette Orpheusz énekét, sőt – magától Orpheusztól is eltérően – megsejtette e művészetnek a mitikus égbolton túli forrásait is. Úgy érezte, hogy a dalnok elfecsérlő művészetét, amikor abban tetszeleg, hogy az erdő vadjai a lábához gyűlnek, madárrajok telepednek körülötte a fák koronájára, halak szökellnek elő a kékellő mélységből, hogy tisztábban hallják, vagy amikor támadói kőzaporát költészetének erejével állítja meg a levegőben.

A najádokban eleve van valami mélyen infantilis, akárcsak a költőkben. Életüket a szüntelen játszadozás, a tánc és az ének s nem utolsósorban az erdők csendjét felverő, csilingelő kacagás tölti ki. Természetes közegük éppen nem egy Orpheusz, hanem a hozzájuk hasonlóan falkaéletet élő szilénoszok, szatüroszok és pánok. Eurüdikének azonban már a nevetésében is volt valami antinimfás. Felszínes szemlélő persze az ő nevetését sem tudta volna megkülönböztetni a források csörgedezésétől, akár a többi nimfáét. De ha igazi vidámság lepte meg, ebbe a finom csilingelésbe valami reszelő hang vegyült, mintha a forrás mélye kavicsokat rázna egymáson. Ilyen hangot egyedül a nevetésre fakadó magány adhat. Orpheuszt úgy megbűvölte ez a reszelő kacagás, mint másokat az ő költeményei.

Házasságuk bizonyára boldog volt, bár figyelemre méltó módon nem maradt fenn egyetlen elbeszélés sem, amely ezt választotta volna tárgyául. Tény, hogy nehéz elképzelni a magányos nimfa és a híres dalnok együttélésének fárasztó mindennapjait, munka és szabadidő monoton váltakozását, a többi mitikus lényvel való gyérülő társasági találkozásokat. A történetüket ránk hagyományozó elbeszélők ehelyett mind a végki-fejletre koncentrálnak, s az ezt megelőző, a gyásztól még érintetlen időszakot azzal a megjegyzéssel intézik el, hogy az igen rövid volt.

A nagy szerelem végéről szóló antik beszámolók csak kevés vonásban térnek el egymástól. Egyikük szerint a szépséges nimfa a folyó menti sás közt futott, amikor utolérte a végzete, míg mások úgy tudják, hogy virágokat szedve és bolondozva futkosott a réten. Mindannyiuk szerint eközben érte bokáján a halálos viperamarás. Ám nem csupán a kígyó a közös ezekben a beszámolókbán. Bármilyen különös is, valamennyi elbeszélő, anélkül, hogy ezt külön hangsúlyozná, futólag megemlíti, hogy Eurüdiké éppen a nimfák csapatával játszadozott, társnőinek körében gyűjtögette csokorba a mező virágait, mármint azoknál az elbeszélőknél persze, akiknél nem a folyó menti sás közt gázolt éppen leánycapatának gyűrűjében. Halála tehát, úgy tűnik, abban a pillanatban lepte meg, amikor – természetesen lehet, hogy csak kurta kikapcsolódásképpen – visszamerült abba a nimfák számára természetes létezésbe, amitől szokatlan magányossága, majd a dalnok iránti szerelme mindig is elkülönítette. Akárhogy forgat-

juk is a szót, úgy fest, mintha Eurüdiké éppen Orpheusz oldalán fedezte volna fel önmagában azt a nimfát, aki pedig sosem volt. Talán az átlagnimfák hegyen-völgyön csörtető, víg leányraja sodorta magával, s ébresztette rá nagy hirtelen addig elfeledett lényére. Amivel persze nem adtunk magyarázatot sem Orpheusz iránti nagy szerelmére, sem korábbi, oly mítoszidegen magányára.

2

Mint minden mítoszt, Orpheusz és a szépséges Eurüdiké történetét is sokféleképp mesélik. Tartja magát az a szélsőséges változat is, mely szerint Eurüdiké nem is halt meg. Akik így tudják, csak megvetően felnevetnek: „Még hogy vipera marta meg! Az egész kígyótörténetet a család találta ki, a költővel az élen, hogy leplezzék a tényt, miszerint a dalnokot egyszerűen elhagyta a hitvese.” Azt is mondják, hogy talán a korkülönbség is túl nagy volt Orpheusz és kedvese közt, és Eurüdiké ráunt arra, hogy a felülmúlhatatlan szerelem mitikus hősnőjeként tengesse életét, s hogy így magánya, mely korábban nimfatársaitól választotta el, most dalnok férjétől tartsa távol, akit egyébként is túlságosan lekötött az erdei koncertekre való állandó felkészülés. Mert bár Eurüdiké számára is megvesztegető látvány volt a lantpengetéstől megbűvölt állatok, faunok és nimfák csapatostul való érkezése a holdfényben fürdő tisztásokra, nem is szólva a gyökereik közül göröngyöket kirázva közeledő fákról vagy a nehéz dobbanásokkal köréjük gyűlő kövekről, sokadszor merengve el az éjszakai rendezvények felett, Eurüdikét már nyomasztotta a kérdés, hogy vajon mi lehet az ő szerepe mindebben a varázslatban.

Még javában élte Orpheusz szép hitvesének életét, még híre sem kelhetett a majdani kígyómarásnak, még senki sem hallott a rettentő végkifejletről, s a szépséges Eurüdiké máris úgy érezte magát, akárha surrogó árnyak közt lebegne egy vértelen lélekraj közepén.

Az mindenesetre nyilvánvaló, hogy ha a mítosznak ezt a változatát fogadjuk el hittelesként, akkor nem csupán halhatatlan kedvesének halála tekintendő Orpheusz kholmányának, de az egész alvilágjárás taglaló történet is. Ezzel az újabb költői művel a dalnok két legyet is ütött egy csapásra. Egyfelől sikerült Eurüdiké gyászos elvesztését összekapcsolnia egy hőstettel, tudniillik alászállásával kedveséért az alvilágba, amivel tovább gyarapíthatta már addig is örök hírnevét. Másfelől egy negatív esztétikában összegezhette a hellén ókor viszonyát a művészetekhez. Világosan megrajzolhatta benne ugyanis a költészet pogány hatalmának szabott, áthághatatlan korlátokat. Hogy tudniillik lebírhatatlan szépségével képes ugyan iga alá kényszeríteni az örökre elélettelenedett világ urait és őrizőit, képes pillanatnyi vigaszt nyújtani a gyász univerzumát lakóknak, s minden halotti áldozatnál biztosabban képes szemlélhetővé tenni a saját emlékezésre már nem képes emlékeket, ám az életre való megváltásukhoz minden eszköze hiányzik. Hogy az emlékekben emlékezés ébredjen, az meghaladja a lehetőségeit, noha egy röpké pillanatra ennek látszatát képes támasztani. Ez a látszat Orpheuszt magát is megvesztegette, lantját és énekét fegyverként forgatta költött alvilági előrenyomulásában, lépésről lépésre, fokozatosan építve fel a kudarc esztétikáját. Teljesítményén nem lehet nem meghatódni, de ott lenn, Hadész homályában immár nem akad senki, aki végső reményét Orpheuszba vetné. Pedig nagyon is valószínű, hogy a dalnok azzal a hátsó gondolattal koholta alvilágjárásának megható történetét, hogy a lentiek, ha nem hiszik is el, de hatása alá kerülnek, és felengedik Eurüdikét. Tulajdonképpen kudarcának remekbe költésével akarta ugyanannak sikerét elérni.

Ha így történt, Orpheusszal kapcsolatban nem mondhatjuk el, amit Kierkegaard mondott Ábrahámról, hogy tudniillik csodáljuk őt, és a földig hajolunk nagysága előtt, de nem tudunk mozdulatába hatolni, és nem értjük. Orpheuszt csodáljuk, porszemnek érezzük magunkat költészetének nagysága előtt, de túlságosan is értjük.

Ha két, egymáshoz oly közeli emberi lény közül az egyik számára immár múlt az, ami a másiknak jelen, akkor – még ha mindketten életben vannak is még – mégsem egy időben élnek. Valahányszor csak találkoznak, egyikük szemtől szembe emlékezik a másikra. Vagy még pontosabban: mindketten csak emlékeznek. Egyikük egy immár mocsaras folyóktól körülkerített, homályba hanyatló múltra emlékezik, ahol a másik lakik megközelíthetetlenül. A másik pedig szüntelenül arra kényszerül, hogy jelenéhez ne mint jelenhez viszonyuljon, hanem emlékezzék rá. Az egyik azért nem ölelheti át a másikat, mert keze a levegőbe markol, a másik saját keze után nyúlva is a levegőbe markol. Egymáshoz képest alvilági árnyak, bár mindketten elevenek. Nincsenek egyszerre. A külső szemlélőt megtéveszthetik, aki mindkettejüket látni véli. De akinek a lélekvezetés a mestersége, az átlát a szitán. Hermész ilyenkor ölti fel útitásakját.

Ha így történt, Orpheusz úgy járt el, hogy más nagy költőkhöz hasonlóan először ő is kilépett magából, odakint tett-vett, építkezett a szavakból, elrendezte őket, egyik szava életet lehelt a másikba. Más költő ezután magára hagyja alkotását, s hogy a nyomok ne vezessenek hozzá, mélyen lehajolva hátrafelé lépked, vissza önmagához, s mint gyermekkorunk indiánkönyveinek hőse, nyitott tenyérral elsímítja, elegyengeti a hozzá vezető nyomokat a porban. Orpheusz azonban bent hagyta magát művében. Nem ment haza többé.

3

Sokan mások úgy tudják, hogy Orpheusznak valójában sikerült felhoznia az alvilágból halhatatlan kedvesét, és azóta is boldog visszavonultságban élnek valahol a dalnok időközben felgyült jogdíjaiból. Hogy ez annak volt-e köszönhető, hogy a dalnok határozott léptekkel belülről odasietett a sötét kapuhoz, és karakterével szöges ellentétben, hátra sem pillantva belökte, majd valósággal átrontott rajta, arról nem beszél a mítosznak ez a kifejezetten lapos változata. A halandók közül azok, akik felemelőnek találják a régiek mondását, miszerint a szerelem mindent legyőz, nagyon szívesen emlegetik ezt a változatot, és mikor felidézik, elégedetten hordozzák végig pillantásukat a családjukon.

Megint mások azt beszélnek, hogy minden úgy esett, ahogyan Vergiliusnál, Ovidiusnál és Rilkenél van megírva, azzal a nem jelentéktelen különbséggel, hogy a nagy mű kudarcat igazából az okozta, hogy halála által Eurüdiké annyira kiábrándult Orpheusból, hogy már egyszerűen nem akart visszatérni férjéhez az alvilágból. Durcásan kiszakította karját Hermész hűvös kezéből, aki csillapítani próbálta, és ráförmedt a dalnokra: Te tényleg nem látod, kérdezte éles hangon, hogy csodálatos panaszkölteményeidben egyetlen hang sem esik énrólam? Minden terólad és a te halhatatlan szerelmedről szól bennük, úgy magadba vagy kábulva az ihlettől, hogy képtelen vagy rám is odafigyelni! Nagyon lekötelez, hogy így érzel irántam, de kizárólag a magad érzései léteznek számodra. Ide, Hadészba is csak azért szálltál le utánam, mert itt még senki sem hallotta az énekedet, még senki sem látta, mire vagy képes. Most nagyon elégedett vagy magaddal, hogy egészen új közönséget sikerült meghódítanod: felléphetnél a királyi pár, Hadész és Perszeophoné előtt, Ixiónnak még a kerekét is megállították, hogy jobban láthasson téged, Tantalosznak ételt-italt hozott a büfés, hogy

gyomrának korgása ne zavarja a bemutatót, Sziszüphosz pedig a legmagasabb páholyban felülhetett arra a kövére, amit az egész előadás alatt nem kellett görgetnie. Az Erinnüsöket még senki nem látta vérben forgó szemek nélkül, most meg végigzokogták a műsorodat. De én egyszerű átlaghalott vagyok, és semmi közöm ehhez a díszes társasághoz. Itt akarok maradni, te meg eredj haza.

Mert tételezzük fel, folytatta Eurüdiké kissé már lecsillapodva, hogy visszatérek veled együtt az életbe. Te beteljesítetted roppant művedet, és boldogan élünk, míg meg nem halunk. Pontosabban, tekintettel a köztünk fennálló korkülönbségre, hiszen csak mítoszunk örök, nem mi magunk, amíg meg nem halsz. Egyszer majd tananyag lesz az iskolában, én meg majd az özvegyedként mint halhatatlan kedves fogok járni megemlékezésekre és osztályfőnöki órákra. Erre az életre akarsz te engem visszavinni? Közlöm veled, hogy én Eurüdiké vagyok, a nimfa, már önmagamban is, ha sosem halottam volna Orpheuszról, akkor is.

Azzal Eurüdiké vértelen árnya tovalebber a testetlen fák valótlan sűrűjébe, öntudatlanul hordozva magában Orpheusz immár vértelenné lett árnyát is. A dalnok hosszú éveken át rengeteget mesélt hitvesének magáról, életéről, tájakról és barátokról. Eurüdiké áttetszővé vált lényén belül kivehetetlen füstképeként szálldogálnak Orpheusz holtá hígult emlékei.

4

Az alászállás nagy kalandját elbeszélve, különös módon sem Vergilius, sem Ovidius nem tesz említést Hermésről. Márpedig az utazás valamelyik pontjától fogva neki is jelen kellett lennie. Ezt nem csupán a Villa Albani-i márványreliefről és Rilke költeményéből sejtethetjük, de emellett szól a józan ész is. Semmi jele, hogy odalent egy lélek csak úgy foghatta volna magát, hogy elcsatangoljon, és végképp nem a felfelé kanyargó ösvényen, egyenesen a kijárat felé. Hogy az isten lefelé nem kísérte Orpheuszt, az igen valószínű. Egyrészt a dalnok elevenen indult a sötét mélybe, s ha Hermész netán odapillantott is, nyomban láthatta, hogy nem egy gazdátlan lélek tévelyeg elveszette az élők és a holtak közti homályos senki földjén. Odafelé bőven elegendő volt vezetőnek a feneketlen kétségbeesés, amely tévedhetetlenül mutatta az utat a felmeredő sziklák és a megvakult tavak között.

Eurüdiké Hadészba távozása, átváltozása testetlen árnnyá, kimutatható átváltoztató hatalommal bírt Orpheuszra is. A dalnok érezte, hogyan válik ő maga hitvese kialakuló szemében a kedves ismerősök egyikévé, bölcs, öreg dalnokká, egykori barátá, kihűlő emlékcseppé. A megváltozott tekintet tükrében arcvonásai mind többet veszítettek meghatározó élességükből, mintha valamelyest általánosodnának, s érzékelhette, ahogyan alakja lassacskán áttűnik más, nehezen felismerhető árnyak zavaros hátterébe. Mintha Hadész homálya ködként terjeszkedne, lassan, alig észlelhetően telepedve meg újabb és újabb emléktájak lapályain. Ahogyan Eurüdiké Orpheusztól kapott emlékei fakulni kezdtek, úgy fakultak vele Orpheusz emlékei is önmagáról. Láthatjuk, hogy az alászállás tehát valamivel korábban kezdődött, mint hogy megérlelődött volna a nagy elhatározás. Kezdetben talán jobban is illett volna rá az a kifejezés, hogy alávonozódás, árnnya ritkulás. Ennek a folyamatnak egy pontján figyelhetett föl hősünkre Hermész, s állapíthatta meg magában, hogy a dalnok immár – legalábbis részleges – vezetésre szorult.

Hermésről manapság a legtöbbet Kerényitől hallhatunk, de a személyes ismereteket Rilke költeménye jelenti. Már a címben való megjelenése is sokatmondó. Az ő

szeleme határozza meg, hogy a három nevet – ORPHEUSZ. EURÜDIKÉ. HERMÉSZ – pontok választják el egymástól. Nem szóközök, nem vesszők, hanem pontok. Mindhárom név önálló mondat. A mítosznak a régi költőknél fennmaradt változatai hangulatukban mind a Villa Albani-beli reliefét visszhangozzák. Az elmélyülő bánat, a lecsukló fejek és az aláhanyatló kéz mélabúja, a mindent lankadt hóhullásként belepő szelíd gyász. Eurüdiké keze vigasztalóan pihen férje vállán, a kar hajlása ugyanakkor kettejük vigasztalhatatlanságát köti egymáshoz. Orpheusz keze tétován nyúlna az asszonyé után, de félúton megáll, nem akarja elterelni érintését a válláról. Semmi feszülés, felindulás vagy szenvedély, csupa ellágyult beletörődés. Mivel nem a szerelem halt meg, hanem csak a szerelmesek egyike, ezért nem az elveszett szerelem feletti gyász uralja a dombormű csoportképét, hanem a gyásszá változott szerelem örök márványbánata.

A Rilke-vers címében megjelenő pontok jelzik, hogy a költő valamit mélyebben fog föl a domborműnél. A reliefen szomorú szerelmesek vesznek örök búcsút, vagyis az emberi idő szempontjából tekintve örökre válnak el egymástól, a mítosz időtlenségének szempontjából viszont búcsújuk az, ami örök. Az Eurüdiké karját gyengéden átfogó isteni részvét ott áll mellettük valami furcsa törekenységgel, végtelen türelemmel és engesztelhetetlenül. A dombormű egészét egyenletesen tölti ki a fájdalom, amely – ha talán különböző is, de – mindegyikükből egyformán árad. Nem valamelyikük emlékezik vissza elbúcsúzásuk jelenetére, hanem a búcsúban találnak örökre egymásra. Ha korábbi elképzelésünknek megfelelően Orpheusz maga énekelte meg ezt a jelenetet, akkor biztosan így énekelte meg. Egyetlen költői mondatban ér össze a három alak, a három név közti kapcsolat örökre felbonthatatlan. A búcsú minden szava egyetlen mondat szava.

Rilke címadása is Orpheusztól való, de már a Hadész kapuján ismét kívül került, hét nap, hét éjjel kétségbeesett gyászában emlékező Orpheusztól. Ha nem volna semmi írásjel a három név között, csupán szóköz, ez passzív készenlétüket sugallhatná, hogy talán még lesz valamiféle kapcsolat, neveik még egymás felé fordulhatnak talán. A szóköz nem legyőzhetetlen távolság, nem égig érő fal, nem zajló, híd nélkül áradó folyó. A szóköz egyszerűen semmi, a semmiről meg nem lehet tudni, kicsi-e vagy nagy. Inkább hajlanánk arra, hogy kicsi, s amikor nem néznénk éppen arra, a nevek apró, tétova mozdulatokkal közelebb is araszolhatnak egymáshoz.

Ha meg vesszők volnának a cím nevei között, a mondat felsorolássá válna, egyetlen csoportot alkotó személyek elsorolásává. Ugyan egyenletes távolságban helyezkednének el egymástól, de ez a távköz össze is kapcsolná őket. Szemük könnybe lábadna a vessző elválasztó tettétől, de megnyugodva sóhajtának fel mondategyesítő tette nyomán.

Rilke azonban pontokat cövekelt nevük közé. Ha ez a cím dombormű volna, egyik alak sem érne a másikhoz, egyikük arca sem fordulna a másik felé. Mindhárman lezárt szemmel állnának ott, örökre magukba mélyedve. Alakjukat belülről csak ugyanaz a márvány töltene ki, akár a köztük domboruló-mélyülő teret. Aki itt moccanni vágya – ami elképzelhetetlen – a másik alak felé, annak el kéne törnie a domborművet, de már ezt megelőzően kárt kellene tennie saját márványalakjában. Amikor Hermész felkiált, hogy „hát mégis visszafordult!”, s Eurüdiké halkán megkérdi: „ki?”, nem párbeszéd zajlik. Az isten nem az asszonyhoz szólt, Eurüdiké pedig már a kiáltás előtt is csak ezt az egy kérdő mondatot ismételte. Az egymásról mit sem tudó három mondat közé Hermész jóindulatú szigora helyezett pontokat. A visszafordulás büntetéseként örökre háttal állnak egymásnak. A búcsú maga is a múltba süllyedt, s a költemény szemlélője az egyetlen, aki hátrafordulva visszanéz rá.

Rilke versének kulcsmondata az első sor: „*A lelkek furcsa bányamélye volt az.*” Arról a homály lepte bányamélyről van szó, ahová minden lélek útja vezet végül, s egyszerűsmind arról, amelyet minden lélek magában hordoz, bárhol járjon is. Halottaink abba az alvilágba tűnnek el szemünk elől, amely egyetlen kontinuumot alkot a földmelyi sötét birodalomtól emlékezetünk éjszakájának lélekemléyéig.

Platón LAKOMÁ-jában Phaidrosz gúnyosan nyilatkozik Orpheuszról, amikor megjegyzi, hogy az istenek csupán hitvesének képmásával kápráztatták, mert puhánynak tartották, amiért nem akart meghalni szerelméért, hanem „*addig mesterkedett*”, míg élve szállt alá. Platón azonban alighanem Phaidroszon csúfolódik itt, hiszen mi egyebet is mutathattak volna az istenek Hadészban a dalnoknak, mint képmást. Egyformán képmások, vértelen árnyak lakják az alvilág mindkét felét: a háromfejű ebtől őrzött országot csakúgy, mint a még a napvilágon járó lélek emlékezetéét. S ezért a másik kérdés, amit illene Phaidrosz melléne szegeznünk, valami olyasmi volna, hogy egyáltalán igaz-e, hogy Orpheusz élve akart alászállni az alvilágba? Igaz-e, hogy ugyanaz a dalnok indult alvilági útjára, hitvesét felkutatandó, aki korábban együtt élt vele a napsütötte Rhodopé hegyei közt? Szegény Phaidrosz szemmel láthatóan Pügmalion művészetét tévesztette össze Orpheuszéval. A szerelmes szobrász egy világban és egy ágyban élt az életre kelteni vágyott szépséggel, s valóban, az istennek szóló könyörgésével sem kellett messzebbre mennie, mint Venus oltáráig. A nőszobor életbe hozása nem múlt az ő művészetén, s a nagy művet ha akarta volna, se rombolhatta volna le.

Orpheusz viszont az emléktelen emlékek birodalmába szállt alá, útja során maga is mindinkább emlékké vértelenülve. Az emlékezés birodalma apránként nyeli magába, ahogy tétova lépéseivel tapogatja maga előtt a lefelé vezető utat. Hiszen nem csupán arról van szó, hogy a halott kedvest úgy eltölti saját halála, hogy már egyáltalán nem gondol szerető férjére, hanem arról is, hogy Eurüdiké egész eddigi szerelme a dalnok iránt szintén öntudatlan árnyá változott, ami ugyan ott leng körötte, de ő maga immár semmit sem érez belőle. Egész napvilágon töltött egykori életük s a mindenüket összefűző szerelem maga is pusztá képmássá, emlékkáprázattá lett. Orpheusz nem egy valóságos szobrot akar – isteni segítséggel – életre kelteni, hanem lelkének alvilági bányamélyében kutakodva, az emlékezés birodalmának urait akarja költészetével leigázní, azt akarja, hogy a csak emlékeiben élő kedves szűnjön meg emléknek lenni. Éneklése semmi másra nem képes, csupán emlékezésre, szerelmének emlékező felidőzésére, ám úgy kell emlékeznie, hogy közben költészetének erejével megbénítja az emlékeket pusztá emlékként őriző erőket. Lefelé haladtában Orpheusz a tulajdon múltja felé lépked, ügyet sem vetve a veszedelemre, hogy múltja magába nyelheti. Áthalad az éjszaka magasába vesző kapuív alatt, saját maga számára is homályba vesző, távoli alakká válik, ahogy léptei felgyorsulnak a múltba iramodó lejtőn. Bőrén érzi az elsuhanó árnyak lágyan simító érintését, miközben Héraklész hajdani lábnyomait követve elhalad a rettentő eb mellett. A háromfejű kissé utána fordul, s így a szeme sarkából láthatja, hogyan vegyül könny a három kítátt állkapocsból alácsepegő nyálba.

5

Az alászállás során a hős megkísérel időbeli viszonyba kerülni önmagával, ami halandónak voltaképp sohasem sikerülhet. Szubjektív öröklétünk éppen abban áll, hogy önmagunkkal nem juthatunk jelen-múlt viszonyba. Nem tudunk úgy megfordulni, hogy magunkra nézzünk vissza. Orpheusz tehát valami olyasmit tesz, mintha két hegymá-

szó volna egyszerre. Keményen megveti a lábát Hadész kapujánál, miközben az emlékezés kötelén nagy óvatosan aláengedi másik magát a lenti homályba, oda, ahol alákúszó emlékmaga még egyidejű a kétségbeesetten keresett árnyal. Ez a lenti sötétben dolgozó sziklamászó az, akinek nem szabad visszafordulnia, mert immár maga is emlék, és az emlék nem emlékezhethet. Egyfelől azért, mert – mint már említettük – az alvilágban az emlékek laknak, nem az emlékezők. Másfelől – ezt könnyű belátni – ha ez a mozdulat elkezd ismétlődni, végtelen regresszushoz jutunk.

Az emléklény emlékké válását megelőző, eredeti élete immár lezárult. Nem történhet vele többé semmi. Árnyléte éppen ebben áll. A magára maradt halandót akkor is végtelen szájalom fogja el, ha egyébként a mítosznak azt a változatát tartja hitelesnek, amely szerint Eurüdiké talán nem is halt meg, hanem valahol másutt, másként, továbbra is él egy immár egészen más életet. A fájdalom annak szól, aki nincs többé. A lantját pengető Orpheusz nem azt a lényt keresi, aki az elvesztett kedvest túlélte, hiszen ahhoz nem sok köze van, talán nem is ismeri. A dalnok nem csak az ő Eurüdikéjét nem akarja túlélteni, de egykori kedvesével élő önmagát sem. Maga is emlékké vágyik lenni, ha egyszer nincs más lehetősége az „egyidejűségüknek”. Alámerülő jelenéből egyedül költészetét igyekszik megtartani, két kezében emeli magasra a felszín fölé, hogy annak erejével mindkettejüket felhozza a mélyből. Az élő Eurüdikének mindig lobogott a haja, teljes szélcsendben is, vagy mozdulatlanul is. Az emlékezés sírreliefjén, amely felé most Orpheusz közelít, már örökké lobog. Rettentő rezzenéstelenségben. Nem dobban meg tőle a szív, mert odalent már az is csupán örökre dobog. Platón Phaidrosza téved.

Kurta házasságuk alatt Eurüdiké létezése beleégett Orpheusz minden mozdulatába. Nem is annyira költészetébe, mint inkább saját jelen voltának tudatába, lantpengető ujjainak minden rezzenésébe. Egyáltalán, létezésének egyetlen nyilvánulása nem nélkülözte Eurüdiké létezésének állandó tudatát. Eurüdiké mégis panaszkodott, s talán joggal. Szerelmed nem közöttünk fészkel, magyarázta, hanem egyedül tebened, és csak lantod kapuján lép ki a külvilágba, hogy ott aztán a madarakat és a halakat boldogítsa.

Orpheusz gyakran elgondolkodott azon, nem éppen a különös, magányos nimfa magányossága-e szerelmének tárgya. Nem mintha e magányt fel tudta volna oldani, tisztában volt vele, hogy költészete – mint minden költészet – erre tökéletesen alkalmazható. De feloldhatatlannak is látta két mítoszbeli lény magába zárultságát egy olyan mitológiai világ közepén, amely világból – úgy tűnt – éppen a magány az egyetlen kiút. Örült, hogy végre nem egyedül magányos, hanem Eurüdikével kettésben. Egy más mellett ültek a trák hegyek közti palota tornácán, miközben Orpheusz időnként megpengette lantját, melynek dallamára roppant sziklatömbök igyekeztek fűgén fal alá kapaszkodni össze. Nézd, mit tudok, mutatott Orpheusz a művére, ugye szeretsz érte? Szeretlek, és büszke vagyok rád, hajtogatta ilyenkor Eurüdiké, és azon tűnődött, nem Hadészban volna-e az ő igazi helye.

Mióta egyedül maradt, a trák hegyek közti palota minden zugában Eurüdiké árnya lebben át. Orpheusz minden lépése az ő árnyát zavarja fel, motozásai nyomán alig észlelhető, nehéz testű, sötét madarak röpülnek nesztelenül a szobák közt. Bárhová tévedt a termekben, mindenfelé Eurüdiké mozdulatai úsznak a levegőben, holtan meredő tárgyak visszhangozzák érintését, hangjának csengése kis halmokban gyűlik a padlón. Amihez csak valaha hozzáért, minden örökre elmúlt érintését gyászolja. Ezt ő mind látta, gondolja Orpheusz, és a tekintete itt maradt, anélkül ment el. Talán nem is kell alászállnom érte, merengett. Hiszen már most is itt állok a legalján. Még egy lépés, és a Tartaroszhoz érek.

6

Van aztán a mítosznak egy másmilyen változata is, bár ezzel leginkább Orpheusz szeretne volna áltatni magát. Eszerint azért fordult volna vissza felfelé haladtában, a siker megkoronázása előtti utolsó pillanatban, mert Eurüdiké elvesztése feletti haragjában meggondolta magát. Vessünk ennek véget, gondolta állítólag magában, mögöttem Eurüdiké, előttem az élet. Ugyan már, intette le aztán Orpheusz ezt a változatot, csak a vak nem látja, hogy az alvilágjárás nem vendégszereplés. Az alászállás maga is művészet, és egyedül a szerelem indíthatja útjára. S a szerelemben eleve van valami művészerszerű, hiszen nyilvánvalóan az ihlet rokona. Egy anyagból való az életre keltéssel. Hiszen az alászállást éppen nem Eurüdiké eltűnése indította el egyedül, hanem mindannak a vele halása, amivé mellette váltál. A feladat nem egyszerűen a hitves visszahozása az életbe, a szeretett árny valóra álmodása egy merész vállalkozás keretében. Hozzá kell halnod, döbbsen rá, méghozzá élve, mert a hitelesség az egyetlen fegyver, ami talán lenyűgözheti a sötétségben uralkodó királyi párt. Ha könnyekkel meghathatóak volnának, már rég nem uralkodnának senkin odalenn. A panaszköltészet és a siratóének gyászja éppenséggel az az elem, amelyen létezésük alapszik. Abból készültek. Mítoszt csak mítosszal lehet leigázni.

Van némi igazság ezért abban a változatban is, miszerint a sötét pár szaván fogta a könnyelmű ígéreteket tevő dalnokot, aki ismeretes módon azt a feltételt szabta zokogva, hogy ha nem kaphatja vissza hitvesét, akkor gyarapodjék mindjárt két árnyal a rettentő alvilág. Rendben, bölintott volna rá a földmélyi Zeus, s bölintásától megremegtek a semmi fölött feszülő árnyékhidak körös-körül, amelyek már időtlen idők óta elfeledték, honnan hová vezetnek, és mit kötnek össze mivel. Így hát a dalnok és kedvese megint együtt vannak, együtt élnek odalent az árnyak emlékéletét, áttetsző fuvalatként hajladozva és ismételve egykor létük minden mozdulatát. Reggelente kiülnek palotájuk tornácára, hogy gyönyörködjenek a soha fel nem kelő nap hűlt helyében. Orpheusz pedig soha nem fordul meg, és soha nem néz vissza, mert ez sohasem történt meg, és ezért nem kerülhetett az emlékek közé.

7

Aztán már újra odafönt, a Tainarosz napsütötte bejárata előtt ülve a földön, miközben hallgatta a mélyből föl-fölszakadozó ugatást, amely jelezte, hogy nem vezet több út lefelé, Orpheusz eltűnődött lenti rögtönzésein. Különösen az a jelenet foglalkoztatta, ahogy szerelméről énekel a sötét királyi pár előtt. Minden szava Eurüdikének szólt, neki tett ékesszóló ígéreteket, de egész idő alatt arccal Hadész felé fordulva állt ott, hiszen úgy érezte, őt kell elkápráztatnia, egyedül tőle remélhet kegyelmet. Hiszen Eurüdiké most nem saját maga, hanem egyfelől az ő, Orpheusz emléke, másfelől egy árny a fekete sisakos úr kezében. S most, hogy mindenestül kudarcot vallott, vajon fájdalmas éneke, az egész panaszkozmosz, amit magában hordoz, szintén vértelen árnyként várja odalent, hogy majdan az ő árnya is csatlakozzék egyszer ehhez a fényképsereglethez Hadész sötét albumában?

A nem szűnő ugatást hallgatva egyszerre elmosolyodott. Ezek ott lent nem képesek felfogni, gondolta, hogy neki esze ágában sincs még egyszer aláereszkedni. Inkább ösz-

szüel Jób barátaival, akik persze majd arról akarják őt meggyőzni, hogy lehetetlen, hogy ne követett volna el valami vétket, amiért aztán Eurüdiké elment tőle. Mindhárom barátja ékesszólóan fogja bizonygatni, hogy *Eurüdiké*, akinek már a neve is annyit tesz, mint „széltében ítélkező”, igazságosan járt el, amikor távozott. Ő adta magát neked, fogják mondani, miközben ő egy szeméthalom közepén ülve a sebeit kapargatja, és ő vette el magát. Te nyilván azt hiszed, teszik majd hozzá – bár Orpheusz semmi ilyesmit nem hisz –, hogy a lantod adta, lantod vette el. De nem így történt. Mi szeretünk téged, és vigasztalunk, azonban Eurüdikével értünk egyet, már csak a neve miatt is, meg persze Hadésszal, aki nyilvánvalóan ugyanezen a véleményen van.

Ő pedig fel fog nézni majd a magasba, a kéklő égre, amely felülről ráborul erre az egész, nagy, mitologikus világra, valamennyi titokzatos lényével és rejtélyes történéseivel egyetemben, és érezni fogja, hogy választás előtt áll. Áldozza-e föl lelkében az ő „egyetlenét”, mert ezt írja elő neki a próbatétel parancsa, vagy arra használja fel költészetét, hogy szembeszálljon ezzel az érthetetlen és kegyetlen parancssal. Aztán majd arra fog gondolni, hogy a próbatétel biztosan nem arra való, hogy az tudjon meg valamit általa, aki próbára teszi. Neki saját magának kell valamit megtudnia belőle. A szépséges nimfa talán üzenet volt, s csodálatos magánya volt a magával hozott szöveg, amelyet Orpheusznak utóbb ki kell betűznie.

A dalnok életében Eurüdiké nem nimfa volt, hanem angyal, „küldött” a szó legszorosabb értelmében. Az üzenet elhordhatatlan súlya alatt roskadozó nimfa. És miután a rábízott üzenetet átadta, elment. Talán távozása volt a pecsét az üzeneten. A feladó pecsétje.

De hogy nézhet ki mindez Eurüdiké felől nézve? Talán megkönnyebbült. Már nem kell nehéz üzenetet hordoznia kedves vállán. Már felébredtetted Orpheuszt mitologikus álmaiból. Ő maga immár visszatérhet a mítoszba, ahol magányáról megfelelőképpen átadhatja magát a nimfalétnek. Forrásokba bukik alá, s más nimfákkal összekapaszkodva bukkan fröcskölve újból a felszínre. Forró sziklákra heveredve szárítgatja a haját, éjszakánként pedig a megbúvólt fák között táncol. Máshogy örök, mint az átadott üzenet. De örök.

Úz földjét pedig távoli kacagások járják be. Csilingelő hangjukat a mélyben nedvesen összezördülő kavicsok reszelő hangja kíséri.

Kun Árpád

HOMOKÓRA

Australopithecusként halom csont
lennék a korom szerint, idősebb Catóként
viszont tejfölös szájjal mennydörögnék
a karthagóiak ellen. A valóságban északi

matuzsálemekkel tegeződöm, ahogy
itt mindenki a havas esőtől az óvodásokig.
Ófelsége, a cilinderes norvég király
nem számít, ahogy a korom se. Élem

szimultán mindhárom gyerekem korát.
Jóllehet öt- és hároméves nem vagyok,
se két hónapos, éveim mégis
összevissza telnek-fognak,

ahogy a tekervényes, többcsövű
homokórában tévednének el a
homokszemek. Csakhogy ezt
az órát valaki régen ügyetlenül

fordította meg, eltörött. Az egyik
időm rohan, sőt biciklizik, a másik
csodálkozva megállt, a harmadik
megtanult nevetni. Negyven múltam.

TÍZEZER

Tízezer mozdulattal nevelem
a gyerekeinket, vezetem a háztartást.
Egy mozdulattal poharat török, egy
másikkal porszívó után nyúlok.

Az üvegszilánkkal együtt a gégecső
az anyámat szippantja be. Azt
mondta, a végtelen mosogatásból
elege van, istenit pihen majd

a temetőben, és tessék, egy gép
torkán csikorgó porként akad meg.
Nem tárgy – se növény, se állat, se

ember, semmi, csak halott. Minden
mozdulattal enyém az örök élet.
Meghalni igen, elmúlni nem.

Győri László

A HOLLÓ

Hogyha hívom akárhányszor, az hallatszik onnan távol:
 – Halló, holló! – Így dörmög a telefonba, szinte fáj.
 Mélyen, mélyen, fülrepszton, mintha szólna rémes erdön,
 mikor minden fénytelen lőn, csak bolygótűz fénye jár.
 Ő lehet, a rengetegben csakis az ő fénye jár,
 ő a holló, tudni már.

– Halló, holló! – Újra hallom egyazonos méla hangon,
 mint aki a Magyar Posta címerébe tett madár.
 Ablakomon nem kopogna, ajtómon be nem dobogna,
 olyan messzi, mint Bologna, csak ha hívom, szól, akár
 Edgar Allan Poe hollója, olyan zordan szól, akár
 az a régi „Soha már!”

Egyszer aztán csak meguntam, bár dolgozom egyre túlhan,
 hatvanhatomon is túlon, beláttam, hogy várni kár.
 Megnézem már ezt a hollót, máskülönben nem kapok jót,
 csak örökös félbolond szót: – Halló, holló! – Mit csinál?
 Azt gondoltam, csak megnézem, hogy a Holló mit csinál,
 ügyis ingyenjegy dukál.

Felültem a villamosra, a városon át a Moszkva
 térig könyvbe málltam, s hogy kiszálltam, fölöttem a Budavár
 sejlett, onnan bár nem látszik, de azért, habár parányit,
 az érckakas cikornyázik, csikorog a vasmadár.
 Úgy hallottam, egyre jobban csikorog a vasmadár:
 – Mindörökre, soha már.

Rám csikordult az érc kontya, sarkantyúzott pléhporontya,
 el innen, el, de hová visz a villamos, ugyan hova jár?
 Jóra szálllok? Temetőbe, egészen odavivőre
 kéne szállnom jó előre, az visz oda, csak megáll
 ott, a Királyhágó téren, úgy remélem, csak megáll.
 Holló uram odavár.

Ahogy vártam, úgy adódott, betapintottam a kódot,
 utcazajba ért a hangja, szólt a Holló: – Tág a zár!
 Elindultam a lépcsőkön, térdem reccsent minden rőfön,
 csonton járok, de még győzöm, nem mos el a tengerár.
 Víz morajlott, ahogy mentem, emelkedő tengerár,
 így röpült az agg sirály.

Magamban így móríkáztam, az vagy, az vagy, agg a házban,
beléd metsz az aggérintő, köröd bárha móríkál.
Holló úr vár; ifjúságod, ami aztán, az a száz bog
le van vágva, lombhullásod várja pázsit, hó sikál.
Le van vágva, beforratlan, az avarban hó sikál,
nincs a csonkra jó bazár.

Holló úr várt az ajtóban: – Itt a Holló! – szólalt nyomban,
helyben vagyunk, erre vártam, e nélkül a lét kopár.
Jó, de hol a zöld golyóstoll, a hajdani versíró, s hol
jár az új? De van piros bor, ahogy látom, van pohár.
Az asztalon ugyanúgy ül, gubbaszt, moccan két pohár,
lélek ülte félhomály.

Piros borba beleharsant gyerekkora, az a farsang,
Holló urat meséltettem, végre minden összeáll.
Parázslott az ismeretlen, ültünk, ültünk egyre ketten,
ketten ültünk, nem kilencen, kopott csőrű, vén madár.
Kilenc hollóból két holló, kopott csőrű, vén madár,
ideje lesz menni már.

Elindulok hát a lépcsőn, elindulok már a végsőn,
csikorduljon bár fölöttem akármilyen ércmadár.
Kódot már be nem tapintok, jajra-bajra hiú titkot,
egy ajtón se szól a kipp-kopp, úgy nyílik az égi zár.
Elcsuklott a holló hangja, elroppant a régi zár:
mindörökre, soha már!

Rapai Ágnes

FELTÉTELES MÓD

Már fáradó szememmel
Aligha tűbe céna
Kinek szabó az ember
Eszembe jutna néha
Például most de hagyjuk
Pedig oly fess lehetne
Mindenki őt csodálná
A nászmenet követné
Tartást adna a forma
Abban szeretne hinni

Megint feltételes mód
 Nyolcvan felé ez így megy
 Leül a zongorához
 Nem hallja hogy melléit
 Esetleg nyitna ajtót
 A parkba kimehetne
 Ha jó cipője volna
 Vagy fáradó szemével
 A múltra visszanézne
 De képe elmosódik
 Nem baj esetleg holnap
 Talán talán talán majd
 Talán talán talán még
 Meleg maradt az ágya
 Esetleg visszabújna
 És hinné hogy elalszik
 Vagy főzne még egy kávé
 Kezdődik a Napkelte
 Nem nézné csak hallgatná
 Itt hagyná ezt a verset

Cseke Ákos

TITKOS ÉLET

Hol volt, hol nem volt, volt egyszer egy Pascal Quignard nevezetű fiatalember, aki beleszeretett egy nála idősebb, férjes asszonyba, virtuóz muzsikusba és lelkes zenetanárnőbe, akitől előbb zenélni, majd titokban szeretni tanult. Kilencvenhat napnyi titkolt és titokzatos, csodálatos és letaglózó szerelem után az asszony elhagyta őt. A Quignard által Némie Satler-nek nevezett nő (Vivaldi egy Satler nevezetű szállásadónál hunyt el 1741-ben, Bécsben, innen az álnév) ma már halott. A vele töltött három hónap és tíz nap kitörölhetetlen emléket hagyott Quignard-ban, aki évtizedekkel később, egy súlyos betegségből való felgyógyulás után egyszerre írni kezdett a titokzatos Némie-ről és a még titokzatosabb M.-ről, a nőről, aki megtanította szeretni és a nőről, aki szeretete s szereti őt, az elveszített szerelemről és a szerelemről egyáltalán, a vágyakozásról, az elválásról, a találkozásról, a titkos életről. „*Szükségem van arra, hogy megértsem, mi a szerelem, a csönd, a cinkosság, a vágy. Szükségem van arra, hogy megismételjem, megértsem az életemet, azt, amit nem értek*” – nyilatkozta 1998 elején, a szerelemről szóló nagy könyv, a TITKOS ÉLET¹ megjelenése után nem sokkal a *Lire* magazin riporterének. Fontos a je-

¹ Lásd: P. Quignard: *VIE SECRÈTE*. Gallimard, Paris, 1998. (A továbbiakban: VS.) A könyv első kiadása egy évvel korábban, 1997-ben jelent meg.

len idő használata: ezen az alapvető szükségesen a könyv megjelenése mit sem változtatott. Szükségem van most és mindig, amíg élek, megtudni, mi történik az emberrel a szerelemben, mondja Quignard. Ezért ír. Nem azért, mert tud valamit, amit fel kell jegyeznie, hanem azért, hogy megtudjon, szinte kicsikarjon magából valamit abból, amit soha nem fog megérteni. A hazug embert jobban áthatja a hazugsága, mint a legtöbb gondolkodót a saját gondolata, mondja Quignard, aki többek között Lévinasnál és Ricoeur-nél hallgatott filozófiát, mielőtt végleg abbahagyta volna ilyen irányú tanulmányait. „*Azt a gondolatot keresem, mely olyan mélyen átítatja gondolkodásomat, mint az alvó embert az álom.*” (VS, 421.) E gondolkodás nagyszabású kísérlete ez a töredékekben formálódó, csapongó, költői, vallomások, titkos, gyönyörű olvasmány: a TITKOS ÉLET.

Egyik filmjében Jean-Luc Godard úgy képzelte el a szerelem dicséretét, hogy azt mutatta be, ahová a szerelem elvezet, azt a mást, amire akkor gondolhatunk, amikor a szerelemre gondolunk (A SZERELEM DICSEÉRETE, 2001). A TITKOS ÉLET-ben Quignard arra tesz kísérletet, hogy elgondolja nem mindazt a mást, ahová a szerelem gondolata elvezet, hanem mindazt, ami a szerelem maga, kulcsszavait. Ehhez hívja segítségül élményeit, emlékeit, a legszemélyesebbeket éppúgy, mint képzetét vagy lebilincselő tudását és ismeretét kedves latin, görög, olasz, német és francia szerzőiről. Elmereng az ODÜSSZEIA egy mondatán, felidézi Stendhal, Héloïse egy-egy gondolatát vagy a KI-ÜZETÉS A PARADICSOMBÓL-t, Piero della Francesca festményét, mesél a Némie-vel töltött napokról, M. egy gesztusáról, a megismerkedésről és az elválásról, meghatározza a szerelem nyolc következményét és négy jelét, felgöngyölti az EZEREGYÉJSZAKA MESÉI-ben szereplő történet egyik lehetséges értelmét; keresi, kutatja, miért kell írnia a szerelemről, miért kell olvasnia, és miért kell szeretnie. Igazi florilégiuma ez a szerelemről való beszédnek, mely folyton definiálja a szerelmet, de éppen így tartja meg titkát: a definíciók végtelen sorát nyitja meg, az egyik meghatározást követi a másik, a tűnődést az elbeszélés, az elbeszélést a vallomás, a vallomást a leírás, így lesz a definíció *infinitivus*, a meghatározások végtelennek tűnő sora a végtelen meghatározásává és a titok, az éltető titok dicséző megőrzésévé. De miért ez az eruptív, kísérleti jellegű, mindig újratekintendő és mindig befejezetlenül maradó érvelésmód? Miért kerülnek egymás mellé teljesen különböző népek, szavak, művek, alakok, tájak, városok vagy saját élete történetei, eseményei mindenféle kommentár nélkül? Miért ott hagyja abba az érvelést, ahol más elkezdené?

„Az idő – mondja egy vele készült interjúban Quignard – *nem tart semerre. Az idő minden darabokra tép.*” Vissza-visszatérő gondolata ez a francia írónak: *előttünk nincs semmiféle irány, nincs értelem; a jövő felé nincsen másvilág.* „Az »egész«: illúzió. Az »értelem« az örültek álma. Mi már mindig »mindent« elvesztettünk, és »mindenünk« veszendőbe megy.”² „Az emberi idő az az ország, amelyben az Elvesztett uralkodik.”³ „Az ország nem ebből a világból való. Nem is egy rá következő világból származik, és tulajdonképpen nincs is kívül ezen a világon. Az ország ebben a világban »van« a múlt alakjában.”⁴ Quignard az elmúlt, az elvesztett, az elvesztegetett felé fordítja tekintetét: oly révülten ered az eltűnt idő nyomá-

² P. Quignard: PETITS TRAITÉS I. Gallimard, Paris, 1990. 217.

³ P. Quignard: LES OMBRES ERRANTES. DERNIER ROYAUME I. Gallimard, Paris, 2002. 23.

⁴ VS, 379. Vö.: „Minden ember életében eljön az a kor, amelyben már nem az étellel, hanem az idővel szembesül. Többé nem a maga életét élő életet látjuk, hanem az időt, mely magával rántja az életet. Összeszorul a szívünk. Apró fadarabokba kapaszkodunk, hogy szemügyre vehessük a világ egészét elborító pusztulást, és hogy még kívül kerüljünk rajta.” (TERRASSE À ROME. Gallimard, Paris, 2000. 108.)

ba, mint amilyen elveszetten keresték, kutatták egykor a szerzetesek istenüket. „*Dieu devint passé*”, „*Isten múlttá lett*”, mondja Quignard: az idő mélysége roppant isteni térre alakult át, amely az istenek helyére állt.⁵ Az írás és a szerelem forrása ez a megfeythetetlen, titokzatos, isteni messzeség, mindaz, ami volt és elveszett, mindaz, amit a szemünk előtt pusztít el az idő áradata. Írni ugyanazért kell, amiért szeretni kell: megmenteni valamit, magunkat, másokat, az idő elől, vagy legalább hű figyelemmel nyomon követni a folyton elveszőt s az elveszettet. „*Azt hiszem, mindent az elveszettre irányuló tekintetre vezetek vissza, és a szóra, ami ott keresi magát. Az elveszettet bámuló megkövült tekintetre, mert bennem minden ebből fakad. Írni annyit tesz, mint hallani az elveszett hangot. Időt találni arra, hogy megkeressük a titokra a szót, hogy felkészüljünk a válaszára. Az elveszett nyelv után eredni.*”⁶

Lehet-e szeretni „másvilág” nélkül? Más szóval: lehet-e szeretni úgy, hogy közben pusztán az érzéki valóság, a látható „evilág” keretei között maradunk? A nyugat nagy szerelmes történetei azt sugallják, hogy sok mindent lehet másvilág nélkül tenni, lehet jóindulattal és tisztelettel lenni mások iránt, lehet gyűlölni és boldognak lenni, élni és meghalni is lehet, szerelmesnek lenni azonban biztosan nem lehet. A RÓMEÓ ÉS JÚLIÁ-ban ez a másvilág a halál. Breton csodálatos könyvében, a NADJÁ-ban az örület. Paolo és Francesca történetében Danténál a Pokol. A CSONGOR ÉS TÜNDÉ-ben Tündérhon. Homérosznál és Vergiliusnál a görög-római istenek. „*Mindenki, aki kutat, hű marad ahhoz a titokhoz, amit nem ismer*” (VS, 404.) – mondja Quignard. Számára ez a szerelem „másvilága”: az elveszített, tehát a mindenkori valóság titokzatos messzesége, a múlt kiismerhetetlen titka, a Ferenczi-féle Thalassa-elmélet nyomán nem utolsó sorban az édesanya s az ölelés, amelyből születünk, a szeretkezés, mely létünk forrása, és a tekintet, a képzelet, a gondolkodás, a vágyakozás hűsége, mely visszakeresi, megkeresi az elveszettet, feloldja a veszteség fájalmát, megleti a búcsúzás örömét. „*Minden igazi szerelmet áthat valami, ami régebbi annál a kornál, amikor megszületett: az elválás, az éjszaka elvesztése, az egység elvesztése, amely megelőzött bennünket.*” (VS, 155.) A szerelemnek ebben a másvilágában lehet életünk egy pillanatra végső intimitás, amelyben minden szertefoszlik, ami másodlagos, hozadék, csalás és öncsalás, és amelyben közelebb kerülhetünk létünk titkához, a születéshez és azon túl az elveszethez. „*Faire lever l'autre monde sur cette terre*” (VS, 420.) – írja Quignard; a szerelem feladata az, hogy felnyissa előttünk a „*másik világot*”, az idő, az elveszett birodalmát. A születés nem más, mint búcsú: „*A kiáltással, amellyel lélegzethez jutottunk, búcsút mondtunk annak a világnak, ahol nem lélegeztünk.*” (VS, 392.) A múlt előtti múlt, a megszületés előtti ország életünk abszolút egysége, és minden későbbi szerelem feltétlen és döbbenetes igényű együttléte ezen az elveszett egységen, fúzió alapul. A szerelmes férfi nem akar kisfiú maradni, akinek kötelességei vannak szüleiével szemben, és nem akar illedelmes férj lenni, aki gyerekeket szállít a nagyszülőkhöz a vasárnapi ebédre. Más múltban él, abban, amit örökre elveszített, abban, amire nem emlékezik: saját eredetét, léte okát, titkát kutatja elveszetten. Ez a szerelem: „*Elveszni azzal együtt, ami elveszett.*”⁷

Lehetséges ez egyáltalán? Quignard tisztában van azzal, milyen értelmetlennek hat felvetése a világ szemében, de ő éppen a világ ellenében tartja egyedül lehetségesnek

⁵ P. Quignard: ABÎMES. Grasset, Paris, 2002. 215.

⁶ P. Quignard: LE NOM SUR LE BOUT DE LA LANGUE. Gallimard, Paris, 2002. 94.

⁷ P. Quignard: SUR LE JADIS. Grasset, Paris, 2002. 116.

a szeretést: éppen azért ír – és szeret –, hogy képes legyen eltűnni a világ szeme elől, és ami ugyanaz, kilépni a beszéd birodalmából. Nem véletlenül választja a szerelem és az élet titkáról való elmélkedése során az írás szerinte kifejezetten deszocializáló műveletét, mely lehetőséget ad arra, hogy kibújjon a pszichológiák, társadalmi elvárások, előírások, előfeltételek, tehát a nyelv és a beszéd uralma alól. Sajátos dolog, hogy a nyelv művésze, az író azt keresse az írásban, miként tud megszabadulni a nyelvtől, a beszédétől. Mégis értjük, amikor kijelenti: „*Haszontalan dolog olyan embereket hallgatni, akik tudják, hogy figyelemmel kísérik őket. Az ilyen ember nem beszél: azok beszélnek benne, akik rá szegeznek tekintetüket, és ő csak saját közönségének engedelmeskedik.*” (VS, 201.) Az írás csöndje megmentheti az íróat attól, hogy szerepeket vegyen magára, és beszédével részt vegyen a társadalom megszokott diskurzusában. Az írás az, ami – a beszéd, tehát a család visszautasításaként – a gondolkodás szinte egyedüli közege. „*Írni annyit tesz, mint mondani valamit anélkül, hogy beszéljünk.*” (VS, 307.) Ez a szerelemre – a másik nemi való felejtethetetlen együttgondolkodásra – is igaz: aki nem képes elfeledni, hogy valaki (anya, barát, idegen) nézi, látja őt, aki nem képes maga mögött hagyni a világot, a beszédet, nem tud szeretni. „*A szerelmes tekintetéből kivész a nyugtalanság, a sóvárgás, az őt meghatározó ember (a tiszta alter) iránti éhség, ha szerelme tanújaul hívja az embereket, ha arra figyel, hogy mit gondolnak róla, mert akkor elrejt szemérmertlenségét, és ijedten gondol bele, miként látják a többiek, tehát – ami ugyanaz – milyen ítéletet hoznak róla. Ha meztelen, pózolni kezd. Mivel elvesztette a titkot, színészkedik vagy hazudik. Ha felfedi magát, inkább válik teátrálissá, mint láthatatlanná; kialakít egy magatartásformát, maga elé helyez valami ruhadarabot vagy faágat.*” (VS, 263.)

A szerelem az, amikor az ember kikerül a közösség látóköréből. Vissza-visszatérő gondolat ez a TITKOS ÉLET lapjain. „*A szerelem a nem társadalmi kötelék.*” (VS, 243.) „*Ez a szerelem: a titkos élet, a szent és különálló élet, távol a társadalomtól.*” (VS, 93.) „*A szerelmesek el vannak vágva a világtól, és úgy kell élniük, mint egy nép tagja, akik már az időből is kihulltak.*” (VS, 76.) „*Minél inkább eltávolodnak a szerelmesek a nyelvtől, annál közelebb kerülnek egymáshoz, a titok hatására egyre inkább megnő bennünk egymás iránt a bizalom, és egyre felkavaróbb a meztelenség adománya. Minél inkább maguk mögött hagyják a társadalmat, annál határtalanabb lesz kapcsolatuk intenzitása.*” (VS, 202.) Izolda is ezt mondja: „*Elvesztettük a világot, és elvesztett minket a világ.*” (VS, 157.) A szerelem valóságát s benne a szerelem másvilágát, titkát kutató ember teljesen magára – saját szerelmére – utalt: a szerelemben egy más országban jár, de ha kifelé figyel, akkor sem a szerelem megélésekor, sem a rá való visszaemlékezés során nincs bátorsága belegondolni, merre tart, merre tartott, nem meri átadni magát ennek az új életnek, így aztán nemcsak a jelen adományát, de saját gyönyörű múltját és jövőjét is végleg elveszíti. Csak ha a szerelmesek el tudnak tűnni a társadalom elől, sikerülhet az, amit kevesek mondhatnak el magukról: megnemesülnek – a régiek azt mondták volna: istenülnek –, mert láthatatlanná válnak. Nemcsak a társadalom számára, mely így már nem „szól bele” szerelmükbe, és nem „mondja meg”, mi a szerelem, mit illik tenni, remélni, szeretni és mit nem, hanem önmaguk számára is. „*Nem biztos, hogy a szerelmesek valóban látják egymást. Amikor két szerelmes hirtelen egymásra támaszkodik, amikor felfedezik, hogy szeretik egymást, úgy tűnik, mintha folyton egymás szemébe néznének. Ha nevéükön szólítjuk őket, hogy kérdezzünk tőlük valamit, hirtelen felriadnak, mintegy »földet érnek«, zavartnak tűnnek, mintha álomból ébredtek volna. Egy biztos: mást láttak, mint amit láttak, és nem ugyanazt látták, mint amit mi látunk.*” (VS, 286.)

Ez Ádám és Éva története Piero della Francesca megdöbbenő képén, Quignard csodálatos elemzésében, aki szerint az első emberpár szíve, teste, lelke, szelleme az elveszett paradicsomi világgal telített: „szemeiket nem erre a világra függesztik”. (VS, 410.) A szerelmesek, a bibliai Péterrel ellentétben nem azt mondják: „*Domine, bonum est nos hic esse.*” (VS, 380.) A szerelmesek azt mondják: „Uram, nekünk nem jó itt. Zavarban vagyunk, ziláltak, megszállottak, bűnösök vagyunk, és nem találjuk többé a helyünket.” A szerelem kiűz a világból, mozdulatlaná dermeszt addigi tévelygéseinkben, rádöbben mindarra, ami s amink elveszett, és korlátlan vágyat ültet el a szívünkben és a testünkben, vágyat, melyről csak azt tudhatjuk, hogy célja nem az itt és most, nem a nő és nem a férfi, nem az identitás kialakítása és megőrzése, nem a szabadság és nem a szabadság hiánya, hanem valami egészen más, ismeretlen hatalom. Magunkra maradunk, átadjuk magunkat ennek az ismeretlennek, és megalkotjuk életünket, halálunkat s szerelmünket. Quignard azt mondja: nem ismerjük eléggé önmagunkat. Nem ismerjük eléggé sem a szerelem hatalmát, sem a vágy erejét. Ha megértjük, hogy a valóság, létünk, szerelmünk az, ami időtlen idők óta folyamatosan és feltartóztathatatlanul elvész, ez a belátás kitép minket önmagunk s a világ bűvöletéből. Ez a vágy születési pillanata. „*Vágyini annyit tesz, mint nem látni. Keresni. Sajnálni az elveszettet, remélni, álmodni, vární... Látni azt, ami nincs jelen abban, amit látok.*” (VS, 170–175.) A szerelmes nem látja, nem láthatja azt, akire vágyik. A szerelem nem a látottság, hanem a láthatatlanság öröme. Az eltűnésé. Lehunyjuk a szemünket, nem vagyunk tekintettel sem a világra, sem a jövőre, sem az értelemre, sem a jelentésre, egyedül erre a láthatatlan másvilágra ügyelünk, átlépünk az elveszett birodalmába. Ezt fejezi ki Quignard szerint A PÁRMAI KOLOSTOR tragikus vége vagy Ámor és Pszükhé története. „*Clelia azt mondja: kinyitni a szemet annyit tesz, mint nem érezni. Ámor azt mondja Pszükhének: Ha kinyitod a szemedet, elveszítesz.*” (VS, 420.)⁸ A szerelmesek visszautasítják a látás hatalmát: láthatatlanokká válnak a társadalom szemében, és láthatatlannak kell maradniuk egymás szemében is, hogy egyáltalán átérezhessék egymás jelenlétét, hogy egyáltalán láthassák egymást és azt a titkot, amely az együttlét alapja és csodája. Mint az ihletett zenészek, amikor játszani kezdenek, és lecsukják a szemüket, mint az olvasó, aki kizárja magát a körülötte levő világból, és a könyvre helyezi tekintetét, mint a vadász, aki csöndre inti társait, és óvatosan megindul áldozata felé. „*Nem szabad elhinnünk, amit látunk: túlságosan hasonlít arra, amiben reménykedünk. Be kell csuknunk a szemünket a liftben, a levélszekrény előtt, az utcán, az irodában, az étteremben, a moziban. Máskülönb mindenhol csak emlékezünk.*” (VS, 304.)

Nukar, a fókavadász idegenként él saját közösségében, elhanyagolja magát, mosdatlan, nem vadászik, és nem beszél, „*csak akkor, ha biztos lehet abban, hogy senki sem hallja*”. Egy nap tudomást szerez arról, hogy nem messze tőlük, egy másik közösségben él egy rendkívüli szépségű nő. Még aznap éjjel felkerekedik, megmosakszik a hóban, csónakba ül, és elindul hozzá. Amikor meglátja, szépsége láttán menten összeesik. Aztán magához tér, s a nő kedvesen és bátorítóan mosolyog rá, de amikor újra ránéz, megint elájul. Harmadszor ugyanúgy. „*Olyan szép volt, hogy azt hitte, meghal, hogyha ráemeli tekintetét.*” Mire összeszedi magát, már mindenki alszik körülöttük, a nő megvetette neki maga mellett az ágyat. Eloltja a fényt, és lefekszik mellé. Amikor az éjszaka csönd-

⁸ Vö.: „*Nyitott szemmel nem tudok elmélkedni. Nyitott szemmel nem tudok zenét hallgatni. Nyitott szemmel nem tudok szeretni.*” (VS, 394.)

jében Nukar magáévá teszi a nőt, nagyot kiált, amire a közösség tagjai felébrednek, és azt kérdezik: „*Mi történt?*” A kérdésre senki sem felel. Másnap reggel a nő felkel, és dalolva sétál egyet, de Nukar nincs vele, a sátorban sincs, a csónakja azonban még mindig ott áll a folyó partján. Eddig a történet (VS, 347–48). Felismerhetjük benne a szerelem Quignard által említett fontos összetevőit: a társadalmonkívüliséget, a beszéd teljes hiányát és az éjszakai sötétséget, a láthatatlanságot és a látás hiányát, amelyben a szerelmesek átadják magukat egymásnak. A férfi nem látja a nőt, akiben élete egész addigi tartalma összpontosul, a nőnek fogalma sincs, ki az a férfi, akinek feltétlenül és azonnal odaadja magát. A társadalom kérdésére nincs válasz, a szerelmesek között nincs beszéd, idegenek a nyelv világában, együttlétük mégis – vagyis inkább épp ezért – elementáris erejű: a nő énekelve hagyja el a sátrat, a férfi pedig egész egyszerűen megszűnik az élet számára. Kicsit később így magyarázza az író a mesét: „*Bizonyos szinten túl látni annyit tesz, mint eltűnni. A férfi, aki vágyódik, eltűnik abban, amire vágyik.*” A vágy eltüntet. A szerelmesek eltűnnek. Miért? Mit jelent a vágnak ez a fergeteges, feltartóztathatatlant hatalma? Hogyan értelmezzük ezt a névtelen, mosolygó, befogadó nőiséget, a vad, társadalmon kívüli férfi kiáltását és eltűnését és együttlétük szótlán örömet? Mi az, ami a vágyban nincs jelen? Mi az a kapu, ami a vágy, és mire nyílik meg, mit sejtet, mit vár?

Nukar története nem folytatódik, a kérdésekre itt nem kapunk egyértelmű választ, de az eddigiekből világos, hogy Quignard szemében a mese elsősorban a szerelmes férfi története, aki az elveszített, a múlt, a szerelem „másvilága” nevében eltűnik, láthatatlanná válik, kirajzolódik a fizikai-társadalmi világból. A férfi eltűnése azonban egy további szinten is értelmezhető: a szerelmes eltűnik, mert eltűnik a vágya, mert mélyebben vágyik megragadni a nőt, olyan mélyen, ami lehetetlen, amilyen mélyre egyik testrésze sem hatolhat. „*Mi a szerelem? Nem a szexuális felajzottság. Annak a vágya, hogy minden nap egy olyan test társaságában találjam magam, mely nem az enyém. Tekintetnek látókörében. Oly közel, hogy hangja elérhessen. A szerelem felfedezésének pusztító vadsága onnan fakad, hogy valaki más költözik a szívembe, és hogy erre a valakire nagyobb szükségem van, mint saját magamra, és hogy ez a szükség erősebb minden akaratnál. Semmim nem marad: ez az, ami felőröl. Ez fáj mindenekelett a szerelemben.*” (VS, 302.) A szerelem annyiban tűnik el szükségszerűen az olvasó és a mesélő – tehát a társadalom – szeme elől, amennyiben teljes viszony: a szerelmesek eltűnnek az abszolút együttlét gyönyörében, mert a szerelem közelséget teremt, amely kívül áll minden egyéb viszonyuláson. Ez a szerelem mindenki által ismert misztériuma: amikor két ember, akár legjobb barátaim, szeretettel fogadnak, körülölelnek, segítenek, kérdeznek, szeretnek, és közben mégis minden pillanatban az a jóleső érzés hat át, hogy nincsenek velem, hogy oly mérhetetlenül egymásba érnek, egymásba fonódnak, egymáshoz tartoznak, hogy alig van közöm hozzájuk, alig van közük hozzám. A szerelem a közelség öröme, szavak és mindenekelett saját titkos életünk elsuttogása az éjszakában, testünk, lelkünk megosztása, mindennek odaadása, egy élet, mely csak azé a kettőé, aki a szerelemben él. Ez az, ami eltölti a férfit vágyal, ami keresésre sarkallja, és előbb a látható, majd a láthatatlan birodalmába úzi, remélni, várni, álmodni készíti, ami rettegéssel tölti el a megpillantott nő szépsége miatt, letaglózza, és arra ösztönzi, hogy kilépjen önmagából, magáévá tegye, majd pedig az életnek nevezett valóságból is kilépjen, elveszítve identitását, szabadságát, életét, mindenét. Az ember egy olyan országgal találja szembe magát, amelyre nincs szava, amely értelmezhetetlen, láthatatlan, és amely minden szót, beszédet, világot, érzést semmissé tesz, majd pedig új értelemmel tölt el minden szót, gesztust, gondolatot. „*S ők ketten, miután szerelem gyönyörének örültek, egymással váltott sza-*

vakon kedvükre derültek” – idézi fel Quignard Odüsszeusz és Penelopé egymásra találását.⁹ A *desiderium* határélmény, mely elveszi és visszahozza a szavakat, az értelmet, a szenvedélyt, a világot, a szerelmet. Újra elkezdek szólni a sötétben, elmúlt az álom, elmúlt a világ, elmúlt a félelem, egyedül az együttlét feledhetetlen kizárólagossága marad, melyben férfi és nő megosztja egymással teste és lelke titkos életét. „A szerelem nyolc következménye: a szerelem felgyorsítja a szívverést, megszünteti a betegségeket, elhárítja a halált, kiiktatja a lényegtelen kötelekeket, meghosszabbítja a nappalt, rövidebbé teszi az éjszakát, bátorrá teszi a lelket, és beragyogja a napfényt.” (VS, 205.) „A szerelem négy jele: rábízom a másikra meztelenségemet, megmutatom az álomban öntudatlan testemet, megmondom a nevemet, és elmesélem a titkomat.” (VS, 317.)

Ami a meztelenséget illeti, „a Tóra azt mondja: »A meztelenség az, amikor nincs meztelenség.«... A meztelenség számunkra már mindig elveszett. Parler, c'est avoir perdu: aki beszél, elveszített valamit.” (VS, 179.) A meztelenség nemcsak annyiban vezet ki a társadalomból, hogy megszünteti a beszédet („Három kiút van az emberi beszédből: az álom, a csend, a meztelenség.” VS, 465.), hanem annyiban is, amennyiben beszédre készlet, és ezáltal felidézi az elveszítettet, azt, hogy a meztelenség észlelése megszünteti a meztelenséget. Veszteségünk oly mértékű, hogy nem tudunk meztelenek lenni, de le tudunk meztelenedni: „Mivel kulturáltak, műveltek, jól neveltek vagyunk, és beszélünk, már nem vagyunk meztelenek. Akárhogy szeretnénk is, nem tudunk meztelenek lenni. De le tudjuk mezteleníteni magunkat.” (VS, 181.) Át tudjuk adni magunkat a másoknak, testünket, lelkünket, nevünket, titkunkat, életünket, teljes mértékben kiszolgáltatottan. Ezért mondhatja Kírké Odüsszeusznak: „Nyoszolyámra lépünk föl ketten, hogy azon szerelembevegülve s együtt-hálva, meg is bízunk egymásban ezentúl.«... Nem a szexuális egyesülés hozza létre az igazságot, hanem az éjszakai vagy a több éjszakán át tartó együtt alvás. A bevallhatatlan megosztása, a levetkezés feszélyezettsége, a rejtetlenség és mindaz, ami a gyönyörben megmutatkozik, feltárul: ez az alétheia, ez a revelatio.” (VS, 310. és 315.)¹⁰ A szerelmi egyesülést latinul coitusnak mondják, ami szó szerint annyit tesz: együtt járás. A csönd, a vágy, a képromboló szerelem mozdulatlan rettenete és a lemeztelenedés kettős élménye után következik tehát az elindulás. „Aki szeretik egymást, kimennek ebből a világból”, írja Quignard, egy nyelvi fordulatra utalva, amely révén franciául azt mondják azokra, akik „együtt járnak”, hogy „ils sortent ensemble”, ami tulajdonképpen azt jelenti: „együtt mennek ki, együtt mennek el” (VS, 433.). Itt térünk vissza Nukarhoz, aki a szó szexuális és metafizikai értelmében egyaránt elmegy, eltűnik; a vágyakozók és a szerelmesek búcsút mondanak a világnak, elmennek, hogy megtalálják a másik világot, a kimondhatatlan, titkos életet. „Nem tudom, mi történik a nővel szerethezés közben, s hogy ő merre tart. A férfi megtalálja a helyet, ahonnan származik. Behatol a múltba.” (VS, 430.) „Az éjszaka megnyitja az ember tekintetét az elveszetre.” (VS, 283.)

„Ha felhagyunk azzal, hogy leírjuk azt, amit átélünk, mert minden szó feleslegesnek hat, akkor kezdünk el szeretni. Amikor olyan közel kerülünk a másikhoz, amennyire közel sem a nyelv, sem a kéz, sem a nemi szervek, sem a száj nem ér el, akkor szeretiünk.” (VS, 308.) Ez a kizárólagos, megszállott, mindenre kész, mindentől távoli közelség Quignard számára a szerelem. Itt ketten vannak, és mindenki másodlagos, még a legközelebb állók is. „Az elválaszthatatlan, láthatatlan, kibogozhatatlan, szentesíthetetlen kettős öröme: ez a legszebb a szerelem-

⁹ Homérosz: ODÜSSZEIA XXIII. 300. (Devecseri Gábor fordítása.)

¹⁰ A Homérosz-idézet Devecseri Gábor fordítása.

ben.” (VS, 327.) „*Mi ketten egyek vagyunk: ez a szerelem találmánya.*” (VS, 272.) „*Szeretni annyi, mint úgy függni valakitől, mint egykor az anyaméhben: abszolút módon. Ha szenved, én is szenvedek. Ha meghal, én is meghalok. Szeretni annyi, mint vállalni annak a kockázatát, hogy ne maradjak teljes mértékben önmagamban. Sebezhetővé válni.*” (VS, 155.) Ez az abszolút viszony olykor odáig mehet, ami az egészséges ember szemében betegségnek hat. „*Szeretni annyi, mint nem tudni eltávolodni. Szeretni azt is jelentheti, hogy már annyira szerelmünk nyomában járunk, hogy zaklatni kezdjük... Követjük a másikat. A szoknyájába kapaszkodunk. A kezét akarjuk. Nem tudunk meglenni látása, illata stb. nélkül.*” (VS, 425.) Az egységvágy olykor olyan fokú, hogy a szerelmes megtiltja szerelmének, hogy elaludjon, mert féltékeny azokra az álomképekre, amelyeket ő nem lát, hisz álmában szerelme nem oszthatja meg vele. „*Ha szeretsz, akkor nem alszol el.*” (VS, 387.) Az önátadás roppant erejéből egyenesen következik, hogy „*a szerelem a választás hiánya (hiszen a választás csak a házasságot érinti)*”.¹¹ Akinek van választása, nem szeret. Aki szabad akar lenni, nem szeret. „*Le désir, c'est le désastre.*”¹² Ezért rettenetes a vágy: minden eltűnik benne. Az elveszett, az elveszített, az elvesztegetett tapasztalata mindent felfüggeszt, minden szerepből, mindenhonnan kiűz. „*A szerelem a legintenzívebb fájdalom. A szerelem vigasztalhatatlanná tesz. A szerelemnek soha nincs vége. (Ezt jelenti az, hogy vigasztalhatatlan. Végtelen. A szerelem, szemben a szexualitással és a házassággal, végtelen.)*” (VS, 154.) Ez az a féktelenség, végtelenség, megszállottság, ami a látottság tudatában, a mások szemében való neveltségességtől való félelemben szétfoszlik: a szerelem illedelmes, jól nevelt marad, melyben a szerződő felek mindenáron megőrzik saját intim területet, szabadságukat: a párkapcsolatban, úgymond, meg kell tanulni távol lenni. De a szerelem nem éppen az a sürgető szükség, hogy közel kerüljek a másikhoz, egyesüljek vele, átadjam magam, megszabaduljak önmagamtól, a bennem saját magamról és saját szerelmemről alkotott képtől és a társadalom rólam, róla, rólunk alkotott képétől? S a szerelem diadala az, amikor közel tudok kerülni ahhoz, akit szeretek? „*Néha úgy érzem, sikerül közel kerülnöm hozzá. Nem úgy, hogy ölelkezni kezdünk... »Közel kerülnöm hozzá« azt jelenti: egymás mellett vagyunk. Ugyanazt érezzük. Ugyanazt tapasztaljuk. Ugyanazt gondoljuk. Arcom az ő arca. Hallgatok, de nem a csendet osztjuk meg egymással, hanem ezt az ugyanazt.*” (VS, 404.) „*Egymás karjában, amikor egymásról álmodunk, előfordul, hogy ugyanaz az álom vagyunk. Előfordul, hogy arról álmodunk, aki mellettünk alszik, és hogy ő is rólunk álmodik. A szerelemben a másik olyan kitörölhetetlen emlékként áll előtűnk, mint amilyen a halott emléke abban, aki gyászolja őt.*” (VS, 469.)

Nukar is úgy tűnik el, mintha meghalt volna. És az elveszített, az elmúlt idő rettenetében születő szerelem mi más, mint a halálnak, a lét elvesztésének megtanulása? Sőt, a szerelem tulajdonképpen még ennél a roppant feladatnál is – mely Szókratész vagy Montaigne szerint a filozófia maga – nehezebb feladat: „*Vannak, akik mellékes és lényegtelen dolognak tartják, ha valaki arról ír, mit jelent számára a szerelem. Mi a szerelem a karrierhez, a fegyverek erejéhez vagy a nagy erőfeszítések árán megszerzett vagyonhoz képest?*”

¹¹ VS, 240. Vö.: „*A szerelem súlyosabb kötelezettségvállalás, mint a házasság.*” (Uo. 202.)

¹² VS, 173. Quignard itt a latin „*desiderium*” és a francia „*désir*” szó etimológiájára utal, mely a „*sidus*” többes számú alakjából, a „*sidera*” (csillagképek, csillagok) szóból ered, és mely így hasonló a „*désastre*” (katasztrófa) szó etimológiájához, mely az „*astre*” (csillag) szó származéka. Vö.: „*A considerare őrzés, figyelés, a desiderare pedig ennek ellentéte: a látás megszűnése. A desiderium azokkal a csillagokkal kapcsolatos, amelyek hiányuk által ragyognak.*” Uo. 170.

Jóval több mindegyiknél. Az, hogy egy ember képes legyen átadni magát egy másik ember testének, hogy képes legyen megérinteni őt, messze meghaladja nemiségében rejlő sorsát, és nehezebb a halálnál is, ami csak személyes és elkerülhetetlen.” (VS, 477.) Cato azt mondja, a szerelem az, ami arra készíti a lelket, hogy ne a saját testében éljen. (VS, 397.) „A lelkem elhagyott, és immár veled él. Nélküled sehol sem lenne.” (VS, 271.) Amikor Nukar eltűnik, mert szeretet, tulajdonképpen búcsút mond a világnak: az elveszett révületében felkészül önmaga elvesztésére. Ha írni annyi, mint búcsút mondani (VS, 396.), akkor a szerelem is búcsút mond. „*Lamour est un adieu au monde.*” (VS, 472.) A szerelem nemcsak a mindent felemészítő végső múlt, hanem önmagam elvesztésének, elkerülhetetlen jövőmnek (halálomnak) is megisméltése, tapasztalása. A szerelemben „megházasodunk”, másik házunk, más otthonunk lesz; s a halál ugyanilyen „házasodás”, melyben elhagyjuk a régi házat, hazát, s új országba kerülünk.¹³

Ez nem a Júliák és Didók Quignard-tól idegen szerelmi mámora, akik elpusztulnak a szerelemben. Nukar története hasonló, mégis egészen más. Nukar nem hal meg, hanem eltűnik, mint minden igaz szerelmes – a világ számára. Meghódít egy olyan birodalmat, mely a legtöbb halandó számára ismeretlen. Átéli, a szívében hordja szerelme minden rezdülését, és gyönyörű közelében, kizárólagos együttlétükben magához vonja őket az elveszített messzeség. Ebben áll a szerelmesek irigylésre méltó szépsége, amivel persze szándékuk ellenére mégis kikerülhetetlenül részévé lesznek a társadalmi életnek: „*Semmire sem olyan féltékenyek a nők és a férfiak, mint erre a kötelékre, amely elválaszt mindentől (a valóságtól) és mindenkitől (a társadalomtól). Semmi sem olyan szép, mint két szerelmes.*” (VS, 480.) A szerelem többek között azért olyan ritka, mert nem merünk eltűnni, nem merünk kilépni szerepeinkből. Azt hisszük, hogy a szerelem is csak egy olyan szerep, mint a többi. Ha magával ragad bennünket vagy ismerőseinket ez a kiismerhetetlen szenvedély, rögtön vigyázba vágjuk magunkat, „vigyázunk” magunkra és szereteteinkre. Pedig a szerelem lényege épp az eltűnés, a láthatatlanná válás, az önmagunkról való megfeledkezés gyönyörűsége: a szerepekből való kilépés, melynek során egészen másra kellene figyelniünk, másra kellene kísérletet tennünk. Az együttlét, a közelség, a denudatio, a coitus, a „Zweismakeit” titkos egységében meg kellene hódítani a múltat, az elveszített, a tényeken túl a valóságot. Az időn túli birodalmat, a szerelem másvilágát; s onnan szeretni, minden nap újakezdve életünket. „*Az élet egyetlen hatalmas kísérlet arra, hogy megtanuljunk szeretni.*” (VS, 480.) Ezért írja és gondolja vagy álmodja újra a szerelem szenvedélyét, kulcsszavait, hatását, okait, „láthatatlan történetét” Pascal Quignard: hogy megmutassa és felfedezze a szerelem rettegett, éjszakai oldalát, hogy átjusson a másik partra a beszéden, a szavakon, a tekinteteken, a látottakon, az elvárásokon, a szerepeken és tulajdonképpen a „szerelmen” is túl.

1822-ben jelent meg A SZERELEMRŐL, amelyet Stendhal szerint 1822 és 1833 között mindössze tizenheten olvastak.¹⁴ „*Úgy látszik, szent könyv ez, jegyezte meg szarkasztikusan a kiadó, mert senki sem akar hozzányúlni.*”¹⁵ A TITKOS ÉLET, Pascal Quignard nagy

¹³ Franciául természetesen nem létezik ez a szójáték (spanyolul igen, lásd: „*casarse*”), Quignard azt írja: „*Lamour fait changer de maison... L'amour et la mort sont la même chose. L'un comme l'autre emporte dans une autre maison (l'un dans la maison de l'époux vivant, l'autre dans la tombe de l'époux mort).*” VS, 397.

¹⁴ Stendhal: A SZERELEMRŐL. Budapest, 1962. 29.

¹⁵ Uo.

könyve a szerelemről szintén alig több, mint tizenegy éve jelent meg, és bár azóta számtalan példányt eladtak belőle, csak remélni lehet, hogy a hírnév ellenére, melyet a *Tous les matins du monde* (MINDEN REGGEL) című regénye alapján készített nagy sikerű film és a 2002-es Goncourt-díj hozott el az írónak, akadt már ennek a rendkívüli könyvnek tizenhét valódi olvasója. Nem véletlen itt a nagy előd, Stendhal megidézése, akire Quignard többször hivatkozik könyvében: neki is megvolt a maga „titkos élete”. A Stendhal írói álnevet használó Henri Beyle 1818-ban szeretett bele Mathilde Viscontiba, a férjétől külön élő milánói asszonyba, aki *A SZERELEMRŐL* című műben „Léonore” álnéven szerepel.¹⁶ *A SZERELEMRŐL* tudományos elméletét és osztályozását adja a Franciaországban „oly ritka örületnek, a szerelemnek”, de egyben útinapló, mesék, történetek, vázlatok, megjegyzések sora, és mindenekelőtt vallomás a szerelemről, talán egyetlen, irdatlan hosszúságú búcsúlevél a szeretett Mathilde-hoz. Stendhal egészen másként gondolkodott a szerelemről, mint másfél évszázaddal később kortársunk, Pascal Quignard, de írásaiknak ugyanaz ad hallatlan erőt: az elmúlt szerelem általi megigézettségéből fakadó formátlan, töredékes, szaggatott, már-már dadogó gyónás, vallomás, mágikus reményű megidézés és a „tudományos” elemzés különös ötvözete.

Csodálatos és megrendítő könyv a *TITKOS ÉLET*: csodálatosan és megrendítően magányos. Férfikönyv a szerelemről, melyben a női oldal kevesebb szóhoz jut. „*A férfi és a nő szerelme nem egyidejű. Nem szimmetrikus*” (VS, 409.) – mondja Quignard lakonikusan. Azt is hozzátézi: „*Az igazi titoknak nem kell megvédenie magát. Ha már eleget éltünk, rájövünk, hogy senki nem érdeklődik senki iránt. Tudjuk, hogy szükségtelen elrejtőznünk ahhoz, hogy rejtve éljünk.*” (VS, 426.) Másutt megjegyzi: „*A kiáltásban rejlő felhívás abban a pillanatban, hogy dallá változik, nem szól többé senkihez.*”¹⁷ A szerelem könyve, a *TITKOS ÉLET* a saját múltját, titkát, szerelmét kutató férfi vallomása egy dallá vált kiáltás, mely valóban legalább annyira szól a szeretett nőhöz s nőről, mint egyáltalán a vágyról, a szeretéstől és arról, amire a vágy és a szerelem megnyitja a férfi szívét: az időről, a mindenségről, a lét titkáról, a titkos életről, mindenkinek, senkinek. A magány és a szerelem e nagy könyve mégis épp magányunkat oldja fel. Felhívja a figyelmet a szerelem ritka és minden mást felülíró adományára, hitet ad emlékeinknek és reményeinknek. Megtanít más szemmel látni a valóságot, és felkészít arra, hogy átadjuk magunkat a szerelem hatalmának, belevezzünk a szerelem titkos életébe, mely egy másik történet szereplőjévé tesz bennünket; hozzáállásunkat, a valóság, a szerelem, a múlt és a jelen átélésének módját változtatja meg. Quignard nem tud mindent a szerelemről, de sok mindent tud arról, hogy a férfi szívében milyen szerelem élhet. Bár születne könyv, melyben egy hasonlóan nagyszerű nőíró a nő szívéről, testéről, szerelméről és titkos életéről írna ilyen szenvedéllyel és tisztánlátással! Addig is marad az, amit Quignard így fogalmazott meg: „*Nem tudom, mi élt benne. Nem tudom, milyen volt valójában. Tudom, hogy soha nem volt az enyém, mert az embernek semmije nincs, amikor van egy asszonya. Semmibe nem hatol be, amikor behatol egy nőbe. Tudom, hogy nem értettem meg, amikor a karomba zártam. De szerettem őt.*” (VS, 69.)

¹⁶ Az életrajzi adatokhoz lásd H. Martineau: *DE L'AMOUR*. In: *L'OEUVRE DE STENDHAL*. Albin Michel, Paris, 1951.

¹⁷ *LES OMBRES ERRANTES*, 124.

Imre Flóra

A KÖTŐSZÖVETEK MÖGÖTT

a kötőszövek mögött
megrezdülnek a régi izmok
a meszesedő vércörök
meglódítják azt ami izzott
valaha megforrósodik
ami kihült a bőr a hús csont
valami furcsa második
atomi szintű ragyogást ont
legbensejére néz a test
már csak az eredeti gének
a romlás előtti terek
átéli még egyszer a lélek
elkészett képtelen esélyként
önnön szikrázó nőiségét

Balázs Zoltán

POLITIKAI NEVETÉS¹

A politikai humor nem szokatlan témája a politika világát tudósként vizsgálóknak, s talán még inkább így van ez Közép-Európában, ahol a vicc évtizedeken át maga volt a politika. Ez megfordítva nem igaz, a politika nem volt vicc, legalábbis nem úgy, ahogy gyakran ma az: azon, amit egykor közéletnek neveztek, lehetett ugyan röhögni, de aki politikálni akart, az egykönnyen megégette magát. Igaz, *ezen* is lehetett mulatni, ez volt az akasztófahumor meg az örkényi abszurd. Most azonban sem a politikai viccről, sem az akasztófahumorról, sem az abszurdról nem lesz szó. Nem a humor, nem a vicc, hanem maga a nevetés érdekel, s persze az, hogy van-e, s ha igen, milyen a politikai nevetés.²

¹ A Magyar Politikatudományi Társaság Elnöksége azzal tisztelt meg, hogy nekem ítélte az év legjobb politikatudományi publikációjáért járó Kolnai Aurél-díjat. Ennek átvételekor rövid előadást szokás tartani. Erre készült ez a szöveg, amelyet a folyóirat részére természetesen átdolgoztam.

² A nevetés és a humor közötti kapcsolat nem szükségszerű: nem minden vált ki nevetést, ami humoros, és a nevetésnek sem csupán a humor lehet az oka. A szakirodalom ezekre az eltérésekre esetenként fel is hívja a figyelmet, de a kelletnél talán kevésbé veszi őket komolyan. A magam részéről *teljesen* figyelmen kívül hagyom azt a kérdést, hogy a humornak milyen formái vannak (szellemesség, vicc, tréfa, geg, bolondság stb.), hogy hogyan kapcsolódik a jellemhez, az erkölchöz. Itt és most a nevetés mint jelenség, viselkedés értelmezése érdekel.

1. Mit is csinál az, aki nevet?

Az eseményeket a legkönnyebb úgy megfigyelni, ha a leendő nevető felkészülhet. Ehhez az kell, hogy tudja, meg fogják nevetetni. Kisgyereknél elég, ha a csiklandozás vagy önfeladt ugrándozás szertartását bejelentjük, felnőttek előveszik Rejtőt vagy Jeromeot, ráhangolnak a kabaréra, vagy egyszerűen csak meghallgatnak egy viccet („*hallottad a legújabbat?*”). Így, ha odafigyelünk, látjuk, hogy amikor az ember kimondja egy anekdota vagy vicc első szavait, a hallgatónak az arcán is látszik a felkészülés a nevetésre.³ Kitágul a szem, felfelé görbül a szájszél, még a testtartásban is apró változások állnak be. Ha jól sikerült a poén, eltorzul az arc, kinyílik a száj, megráncosodik a bőr; a nevető többnyire hátradől, és fura hangokat ad ki. Intenzívebb nevetésnél az egész test rázkódik, még a könnyek is potyognak; van úgy, hogy az ember gurul a nevetéstől, vagy éppen fetreng, szinte görcsbe rándul, rekeszizma pedig már fáj. Ebbe az állapotba persze ritkán kerülünk, nem csak azért nem, mert kevés a jó vicc, hanem azért is, mert rendszerint fegyelmezzük magunkat. Megtörténhet, hogy a poén nem is volt túl jó, vagyis váratlan, meglepő, abszurd, ellenállhatatlan, de úgy illik, hogy nevesünk. Vagy talán nagyon is jó volt, de a jó ízlésbe vagy az erkölcsbe ütközik, mondjuk egy szaftos rasszista viccnél, ezért visszafojtjuk a jókedvet, és rosszállóan vagy éppen feszengve kuncogunk. Egyszóval a nevetést általában beillesztjük a társadalmi normák közé, ritualizáljuk, legömbölyítjük, hosszát, mértékét, intenzitását az adott alkalomhoz szabjuk.

Mindazonáltal a nevetés tele van veszélyekkel. Aki nevet, elveszíti az arca fölötti uralmat. Megfordítva: a nevelés csúcsteljesítménye a nevetés fölötti uralom. A síró arckifejezést könnyebb kontrollálni, de talán még a fájdalmas is, mint a nevetőt. Cipolla sátáni nevetése rettenetes hatalom jele, de a tanulság nem az, hogy még ezt az erőt is képes saját szolgálatába állítani, hanem az, hogy az általa megidézett világ ura, a nevetés őt is eltiporja. A torz, nevetésre ingerlő test hatalmas erőfeszítéssel fordítja visszájára ezt az elemi erőt, s az ép és szép testet kényszeríti torz viselkedésre, mintegy ráhelyezve, afféle bűnbakként, a kiközösítés átkát: a közönség nevetése elátkozás, anatómia. A nevetéssel folytatott gigászi harcban a varázsló (*lovag* Cipolla!) mégis alulmarad. A nevetés fölötti uralom élet és halál kérdése.

A nevetés nem is a mosolygás felsőfoka. A mosoly a jellemre vall, és bonyolult lelkiállapotokat tükröz. Ezért van olyan gazdag jelzőtára a mosolynak. A mosoly lehet fölényes, önhitt, lenéző, kihívó; lehet pajkos, kacér, dévaj; lehet ijedt, nyugtalan és megkönnyebbült; lehet beletörődő, bölcs, elnéző; lehet titokzatos, átszellemült, éteri; lehet jóindulatú és rosszindulatú, sőt gonosz és kárörvendő is, meg ki tudja, még hányféle. A nevetés ellenben a jellemnél mélyebbre világít, és nem éppen lelkiállapotok vagy hangulatok tükre, hanem elemi erők kitörése. A nevetés, bár mélyen emberi,⁴ mégis mintha túlnyúlna rajta. Valahová, ahol nincs uralom, nincs hatalom, ahová sem

³ Éles Csaba (2006) sok érdekeset mond az arcról, és Hegel meg Dosztojevszkij véleményét is idézi a nevetés és a jellem kapcsolatáról, de az egyébként szintén idézett Levinas-féle fenomenológiai megközelítést, amely az arcnak transzcendens jelentést tulajdonít, nem mélyíti el a nevetés elemzésénél, illetve ennek irányába.

⁴ Ami nem zárja ki, hogy nevetésszerű viselkedéssel az állatvilágban is találkozunk (lásd Pfeifer, 2006). Nem is az a baj azzal a néha hangoztatott véleménnyel, hogy a nevetés az ember kiváltságos képessége, hogy antropocentrikus (ez, ha morális éllal mondják, magában véve is neveléses érv), hanem az, hogy nem veszi elég komolyan az állatvilág *talányát*: miért *hasonlít* sok állat (és állati viselkedés) annyira az emberre, ha mégsem ember?

az ösztönök, sem az érzelmek, sem az értelem nem ér.⁵ Henri Bergson, akinek híres műve a nevetésről érdekes módon szintén nem a nevetésről, hanem a nevetségesről szól, ugyancsak észreveszi, hogy az érzelmek és a nevetés között kapcsolathány, sőt ellentétesség van. A nevetés, hogy úgy mondjam, saját jogú emberi megnyilvánulás, amely nem az emberalattiba, de nem is az emberfelettibe világít, hanem az emberen túlba, ahol az „alul” és a „fölül” összeér.

Marais, XIII. Lajos francia király udvari bolondja egyszer így szólt őfelségéhez: „*Két olyan dolog jár a maga foglalkozásával, amit sose tudnék megszokni.*” – „*És mi volna az?*” – kérdezte minden franciák ura. – „*Egyedül enni és társaságban szarni*” – felelte Marais.⁶

Itt együtt van minden, a legalacsonyabb és a legmagasabb szint. Egyrészt általában: itt van az ösztön, amely a tápcsatorna elejét és végét üzemelteti, és a kifinomult társadalmiság, az étkezés és az ürités szertartása. Másrészt konkrétan Lajosban, a főszereplőben, aki gyarló emberi test, ugyanakkor szimbólum és a legfőbb e világi hatalom. Harmadrészt magában a viccben, mint nyelvi aktusban, a legelvontabb fogalmak és a vulgáris szavak között. De figyeljünk jól: itt nem az az érdekes, amin és amiért nevetünk,⁷ hanem az, hogy *nevetünk*. Az éteri és az alpári közötti ellentét drámai is lehet,⁸ de itt nem megrendülünk, nem elgondolkodunk, nem kétségbeesünk, nem zavarba jövünk, hanem nevetünk.

Mit teszünk tehát, amikor nevetünk? Erre, azt hiszem, a legjobb meghatározás az, hogy elváltozunk.

2. Elváltozás

Az elváltozás tulajdonképpen teológiai műszó. Rokona az átváltozásnak, a metamorfózisnak, amely az ókor pogány vallásának nagy teológiai témája volt, s amelyből Ovidius csinált költészetet. De nem azonos vele, mert az átváltozás mindig ismert formáról egy másik ismert formára (leggyakrabban fára, kőre, csillagra) történik. Az elváltozás – transzfiguráció – azonban nem várt és nem kiszámítható alak fölvételét jelenti, s mélyén a keresztény teológia van. Az a teológia, amely a hitet irányított, de végső soron ismeretlen cél felé vezető útnak fogja fel. Az út tele van meglepetésekkel, s a legnagyobb meglepetés maga a cél – amiről alig tudunk valamit.⁹ A történet nevetéssel kezdődik: az ördög röhög a markába az almafa alatt, miután jól átverte az embert. Az első nevető a sátán: tudjuk, van sátáni kacaj is. De a történet végződni is nevetéssel végződik: a keresztel Isten csapja be az ördögöt. A végső ítéletet fölötte mondják ki,

⁵ Az embernek erről többek között Nietzsche juthat eszébe (túl jön és rosszon, ahol a nevetés kezdődik), róla pedig a klasszikus páros, Apolló, akihez a mosolyt s Dionüszosz, akihez pedig a nevetést társíthatjuk. (Nietzsche és a nevetés kapcsolatáról lásd Marmysz, 2001; Pappas, 2005.)

⁶ Lever (1989).

⁷ Vagyis nem az az érdekes, hogy mi váltja ki a nevetést. A filozófusokat, pszichológusokat ez érdekelte: Hobbes szerint az uralomvágy (a nevetés végül mindig *kinevetés*), Freud szerint a megkönnyebbülés tudat alatti vágya, Kant és Schopenhauer szerint az „inkongruitás” felismerése (– ez a magyarázat a legintellektuálisabb, szinte csak a humortól kiváltott nevetésre megfelelő). Kant szerint a nevetés a várakozás semmibe hullása, Schopenhauer szerint a fogalmak és a tárgyak közötti eltérés. (Lásd Brown, 2005; Lewis, 2005; Morreall, 1982; Schopenhauer, 1991.)

⁸ Ezért nem kielégítő sem Kant, sem Schopenhauer elmélete. A „semmibe hullás” rettenetes csalódás is lehet, a fogalmak és tárgyak, dolgok közötti inkongruencia pedig nem csupán nevetést, hanem letaglózó, fölvillanyozó, elgondolkodtató fölismerést, intellektuális élményt vagy éppen undort, viszolygást, rezignációt, csalódást is kiválthat.

⁹ A Föltámadott jelenéseinek történetében szinte mindig hangsúlyos elem a föl nem ismerés és a fölismerés közötti határ átlépése.

s az ítélet egyetlen harsány és féktelen nevetés, az üdvtörténet talán egyetlen gigantikus tréfa. Erre Goethe jól ráérezett a FAUST-ban. Mephisto így dühöng a Faustot mennybe mentő angyali sereg távozta után:

*„Mi történt? – Vajon hova tűntek?
Rajtam ütöttél, éretlen sereg!
Most zsákmányukkal ég felé repülnek;
ezért kerengtek hát a sír felett!
Páratlan kincstől fosztottak meg engem,
a nagy lelket, mely zálog volt kezemben,
kicsempésztek a pernahajdereket.
Most hát kihez menjek panaszcra?
Szerzett jogom ki védi meg?
Így lettél vénségedre megcsalva,
s méltán; keserves élet a tied.”¹⁰*

Az utolsó nevető, a legnagyobb nevető az Isten. Húsvétvasárnap a középkorban a papok vicceket meséltek a szöszékről, hogy a gyülekezetet nevetésre, szent örömré, szent örületre biztassák és késztessek. A középkor Nagy Húsvéti Nevetése, a risus paschalis a sátán irgalmatlan kikacagása. A nevetés nem ő, de nincs tekintettel sem érzelmekre, sem érvekre, sem normákra, sem az életre, sem a halálra, mindezekén túl van. A nevetés irrelevánssá teszi, akit kinevetnek, ebben Hobbesnak és Bergsonnak igaza van – ugyanakkor elváltoztatja azt is, aki nevet. A nagy és végső elváltozás természetesen a halál pillanata, s nem véletlen, hogy vicceinkkel igyekszünk a halál utáni világba is belepillantani. S közismert, hogy előszeretettel küldjük politikusainkat is Szent Péter elé.¹¹

A nevetés tehát elváltozás, valamilyen mezsgye átlépése, egy olyan világba történő átlépés, melynek törvényei mások, mint az ismert, rendezett világéi. A nevetés mindig a tébollyal határos. A téboly pedig, az antropológiából jól tudjuk, rendszerint titokzatos állapotnak számított, afféle mezsgyének evilág és másvilág között. A nevetésben mindig van valami túlvilági. Ezt érzékeltette a görög bacchanália, a római szaturnália, a velencei karnevál, a rengeteg középkori bolondünnep is, és hadd tegyem hozzá, a francia forradalom nemkülönben; s ennek mintájára azóta is a legtöbb igazi, utcai forradalom magán hordozza az irrealitást, az eszelősséget, a téboly s végső soron a nevetés jegyét. Igen, a forradalomnak több köze van az ősi karneváltudáshoz, amely a társadalmi ritualizált elváltozása, mint a nagy műgonddal kidolgozott ideológiákhoz és eszmékhez. Az igazi forradalmárnak pedig mindig több köze van a bolondhoz, mint az értelmiségéhez.¹²

¹⁰ Jékely Zoltán fordítása.

¹¹ Az Írás és a nevetés, a humor kapcsolatát igen részletesen tárgyalja Th. W. Slater dolgozata (csak internetes, kéziratos változatát ismerem), s néhány fontos adalékot említ Kállay G. Katalin (2008) is.

¹² Ezért szerencsés újrafordítás Schiller himnuszának, az ÖRÖMÖDÁ-nak a Mezei Balázs által adott új címe, a MÁMORDAL (Kairoosz, 2006). Az egyetemes testvériség mint politikai gondolat a forradalmi mámor szülötte. 1918 és 1956 őszének levegőjében ugyanez az ittasság, mámor volt. A Legfőbb Lény ünnepe a Mars-mezőn műfajteremtő mámoraktus volt, amelyet különösen a baloldali mozgalmak kultiváltak (amelyekben a vallási hagyományok közismerten elhanyagolható tiszteletben részesültek): elég csak a kommunista hősök *ikonjai* alatt vonuló, jelszavakat skandáló tömegekre vagy a bedrapériázott, magában véve is tébolyító látványt nyújtó 1919-es Hősök tere-panteonra gondolni. A náci politikai szimbolika nem ilyen volt: abból hiányzott az öröm, a mámor minden mozzanata, helyette a halál és a vér – nem kevésbé ősi szimbólumok – orgiáit stilizálták.

3. A bolond

A bolond a megtestesült vagy megtestesített nevetés, a két lábon járó finton, az elváltozott ember. A bolond ruházata, viselkedése nem paródia, nem karikatúra, nem zagyalék, nem eltúlzás, hanem maga a túl-levés. Ismerjük a népmesei fordulatot: a táltosképeségekkel rendelkező szereplő „átbucskázik a fején”, és máris valami más lesz belőle. A bukfenc, az ugrás a már említett kettősséget jelképezi, a normális világ „alatti” és „fölötti” szintek összekötését. A bolond, akiből a cirkuszi bohóc lett, a megjósolhatatlan, tüneményszerű viselkedés alakja. A francia kártya dzsókere, azaz tréfacsinálója a váratlan, előrejelezhetetlen s egyik-másik játékban a felhasználó tetszésétől függően bármilyen alakot felölteni képes lap, a szerencse és a fenyegetés közös képviselője.

Aki tehát nevet, elváltozik. Ez nem tett vagy cselekedet, nem szó, nem érzés, nem indulat, nem gondolat, nem döntés. De azért egyszerűen eseménynek sem mondanám, hiszen a nevetés nem megtörténik velünk, hanem azt valamiképpen mégis mi „csináljuk”. Mi nevetünk, s nem általunk történik „a” nevetés.¹³ Furcsa dolog a nevetés, hogy pontosan micsoda, Platónnak is földadná a leckét, főleg, hogy a legenda szerint sohasem nevetett. Mindazonáltal a barlangba visszatérő, az igazság fényétől elvakított filozófus Platón halhatatlan hasonlatában vakon tapogatózik, nem ismeri ki magát a sötétben, s elképzeltük, amint a barlanglakók teli szájjal röhögnek rajta. De nevetésük vészjósló, mintha saját nevetésük dühítené őket. A bolond tehát veszélyes foglalkozást űz, mert a nevetés ugyan még nem gyilkosság, de arra is ingerelhet. Persze feloldhatja az indulatot. Talán ezért kötelező eleme a bohóc műsornak az egyensúlyozás, és talán ezért elmaradhatatlan tréfa a borotválás. A borotvaél, amelyen táncolni ugyebár az egyensúlyozás művészetének netovábbja, ha szabad némileg bolondhasonlattal élnem, a bolond munkaeszköze. Bergson szerint a nevetés utóíze keserű.

S ha a nevetés olyasvalami, ami nehezen sorolható be azokba az emberi funkciókategoriókba, amelyekkel a társadalomtudományok, a lélektan, az ismeretelmélet is operál, akkor érdemes más, hasonlóan nehezen besorolható dolgokkal összevetni. Olyanokkal, amelyeknek hasonlóképpen közük van az elváltozás eseményéhez-cselekedetéhez. Az egyik ilyenre az imént utaltam: Szókratész, a barlangban talán vakon tapogatózó filozófus a klasszikus példája az igazságkeresőnek. Aki a dolgok mögé akar látni, aki az erőn kívül a szépben, a jóban és az igazban hisz, az – véli Traszümakhosz, a szofista – kereső soron bolond, akire azonban jó lesz vigyázni. Az igazság, azaz a valódi valóság végsőképpen ugyanúgy nem érzelmi, indulati, ösztönös és morális-közösségi tett vagy megnyilvánulás, mint a nevetés. De még csak nem is értelmi tevékenység, hiszen az esztét ugyan mindenki használja, de csak kevesen *élnék vele*. Az igazságkeresés elváltozás, s ezért az igazság keresésének több köze van a bolondsághoz, mint az ésszerű életvitelhez, a konvenciók követéséhez, a logikához.¹⁴

¹³ A csiklandozás rendszerint nevetésre készítet, sokszor még akkor is, ha éppen nincs jókedvünk. Ez merőben biológiai reflexre vall. Ugyanakkor közismert tény, hogy ha például egy kisgyermeket egy ismeretlen felnőtt kíván megcsiklandozni, nagy valószínűséggel nem nevetést, hanem sírást vált ki (vö. Lewis, 2005). Ahogy a humor is minden bizonnyal lényegileg relatív (l. LaFollette–Shanks, 1993), s kell hozzá valamilyen érzék is, úgy a nevetés sem elemi reflex, még olyan értelemben sem, mint az éhség, amelyet megnevelni meg lehet ugyan, de leszokni róla nem – a nevetésről viszont valószínűleg tényleg le lehet szokni.

¹⁴ Nem csupán a filozófiai, de mindenféle igazság keresésének köze van a nevetéshez. Ahhoz, hogy érdekeljen bennünket az igazság, kíváncsinak kell lennünk; kíváncsinak lenni pedig annyit tesz, mint felkészülve lenni a meglepődésre, a váratlannal, szokatlannal, érthetlennel, furcsával való találkozásra. Descartes is kétféle „csodálkozást” különböztet meg: az egyik a dolgok (az igazság) léte fölötti csodálkozás, a másik a dolgok éppígyelése fölötti csodálkozás. Az egyik a felfedezést, a másik a megértést vezérli (vö. Brown, 2005).

Az igazságkeresőhöz hasonlóan a hívő ember is elváltozott ember. Olyan, aki szintén a bolondhoz, a balgákhoz hasonlít. A nagy misztikusokkal furcsa dolgok történnek, a nagy szentek pedig hajlamosak fölöttébb furcsán viselkedni és örült túlzásokba esni. Ilyen volt Assisi Szent Ferenc, a Poveretto, meg Néri Szent Fülöp, Isten római bohóca. Azt, hogy a hit olyasféle elváltozást okoz, mint a nevetés, talán Gilbert Chesterton értette meg a leginkább. Szatirikus-metafizikus regénye, *AZ EMBER, AKI CSÜTÖRTÖK VOLT*, a rend és az anarchia, az erőszak és a fanatizmus ütközéseinek örvényei mélyén ugyanarra az emberfölötti nevetésre lel, amely túl van a felforgatáson, és túl van a dolgok normális rendjén egyaránt, amely más mértékkel mér, mint a megszokott – ahogyan a nevetést is igyekszünk ugyan megszelídíteni, de az mégis kiforgat minket önmagunkból, kiszolgáltat a másoknak, hiszen minden nevető ember egy kicsit nevetséges; mégsem tud megalázni, és mégsem vet alá bennünket senkinek és semminek.

4. Nevetés és politika

Elváltoztat-e a politika? – tesszük föl most már a kérdést. Azt hiszem, igen. A politológia mint társadalomtudomány persze csak azt tudja vizsgálni, amit a többi tudományág: érzelmeket, politikai személyiséget, a politika sajátos normáit, az eszmék és elvek szerepét, a tömegindulatokat és ösztönöket elemzi és boncolgatja. Pedig a politika világa mindenekelőtt – *más*. A másság világa, különös-furcsa és kiszámíthatatlan világ, amit ugyan minduntalan vissza akarunk húzni saját, megszokott világunk fogalmaiba és viszonyaiba, szakértők, tudósok és moralisták dolgoznak ezen éjt nappallá téve, de éppen ez bizonyítja, hogy a politikában van valami nyugtalanító másság, amely éppúgy ingerel, mint a nevetés: együtt nevetésre vagy mélységes idegenségérzésre. A politikus nem csupán gondolkodik, érez, indulatai, érvei és normái vannak, hanem megmámorosodik. S ez nem csupán a forradalmárra igaz. Ezt gyakran hatalommá-mornak, hatalomittasságnak nevezzük, amiben most nem annyira a hatalomra, hanem a mámorra és az ittasságra hívnám fel a figyelmet. Nem véletlen ugyanis a szóhasználat. A hatalom megrészegíthet, és eszelőssé tehet, eltorzíthatja – elváltoztathatja! – a személyiséget, ismerjük a hatalmi téboly kifejezést is, de ezek mögött a rettegetes és rettegett állapotok mögött nem egyszerűen az emberi természet rosszra való hajlama van. Ott van annak megsejtése is, hogy a politikai cselekvés, helyesebben a „politizálás” ugyanúgy nem írható le kimerítően a megfontolás és/vagy indulat, majd a belőle következő döntés logikájával, mint ahogy a nevetésről sem állíthatjuk, hogy cselekvés – de azt sem, hogy esemény. Amikor politizálunk, nem egyszerűen csinálunk valamit, mint ahogy nem egyszerűen megtörténik velünk valami. Egy biztos: viselkedésünk megváltozik. Arcunkra a fontosság és a felelősség, a cinizmus és a feszült figyelem, a mérlegelés és a számítás, a föltárulkozás és a leselkedés elegyes kifejezése ül. Max Weber híres hasonlatában azt mondja, hogy a politika kemény deszkák átfúrása – szenvedéllyel és szemmértékkel. Képzeljük el most magunkat, amint fúrjuk a deszkát vagy akár a betont. A szemmérték, ugyebár, evidensen fontos – de hogy valaki szenvedéllyel fúrjon? Persze lehet szenvedélyesen – mondjuk ki: hideg gyűlölettel – *is fúrni*, de hogy jön ide a szemmérték?! Ha a szenvedély átveszi a politika fölötti uralmat, megszűnik a politizálás, mint ahogy a nevetés vége is lehet gyilkosság. S ha a politikát merőben eszmék és érvek keretei közé szorítjuk, ugyanúgy halálra ítéljük, mint ahogy a nevetés is átadhatja a helyét a mosolygásnak, ami azonban, ahogy írtam, már valami más.

Ezek szerint a politikus – vagy a politizáló ember – hasonlóképpen hasonlít a bolondra, mint az igazságkereső és a szent?

Emlegettem már az udvari bolondot. Bár a történelemkönyvek ritkán emlékeznek meg róluk, olykor politikai szerephez is jutottak. A százéves háborúban történt, hogy a franciák hajói súlyos vereséget szenvedtek az angol flottától. A francia hadvezetés félt közölni a hírt a királlyal, s rávették az udvari bolondot, hogy tegye meg helyettük. A bolond így számolt be a királynak az ütközet eredményéről: „*Az angol tengerészek nagyon gyávák voltak, mert nem mertek olyan bátran úszni a tengerben, mint a franciák...*”

A nevetésbe csomagolt igazság állítólag kevésbé fáj, ámbar ki tudja... Persze az udvari bolond nem politikus, mégis kötelező helye van a király oldalán, előtt, mögött, egyezőval körül – ahogy a dzsóker is bárhol fölbukkanhat a pakliban. Miért fért meg a bolond gyakran testben is torz, de mindenképpen rendhagyó, a normákat szóban és tettben rendszeresen átlépő figurája a hatalom méltóságával?

Nyilván nem a pusztá szórakoztatás okán. A talán leggyakrabban említett magyarázat szerint azért, mert a hatalomban érdekelt udvaronc, tanácsadó, kisebb hatalom elrejtí az igazságot, s a király csak a bolondban bízhat (ha nem bízik, még zsarnoknak – hatalomtechnikusnak – is rossz). A bolond tehát a valóság és az igazság letéteményese, ahogy az iménti anekdotában is hallottuk. Ha a politika, a dolgok politikai kontextusba helyezése valamilyen módon eltorzítja a valóságot, s a politikus elváltoz(tat)ott ember, akkor meg kell találnia az utat vissza a valóságba, amelyet végső soron irányítania és alakítania kell. A bolond az összekötő kapocs a valóság és a hatalom között, a politikus aranyhídja a józan ész felé.

Ez a magyarázat tetszetős és plauzibilis. A bolond mint a józanság jelképe – elegáns paradoxon, amely alátámasztja azt is, hogy a politika valamilyen elváltozást vagy elváltozottságot okoz. De a bolond mégiscsak az, aki, az elváltozottság, a másság jele, s így bölcsességét mégsem értékelhetjük a lapidáris józanság szinonimájaként. A bolond nem a közönséges érzékenységek és hétköznapi igazságok embere, legföljebb akkor, s ez a fontos, ha maga a politikus – a király, azaz a fejedelem – bolondul meg. Ez volt az iménti kérdésem is: bolond-e a politikus?

Vélhetően az olvasó jól tudja, hogy koronánkon a kereszt ferde. Az okát nem ismerjük, de jelentése a mondottak alapján legalábbis kiegészíthető ezzel az utalással: ami nem egyenes, ami ferde, hogy ne mondjam, csálé, az valahogy vicces. Szegény IV. Károly király a koronázási fotóján, amit talán sokan föl tudnak magukban idézni, elég komikusan néz ki, meg a filmen fönnmaradt koronázási menetbeli alakja is bizony elég vicces a sok tollas főveg, mitra között, ráadásul a korona – nyilván méretei miatt – igencsak nem illik a királyi fejre; mégis, így lesz a király *egyszerre* fenséges és nevetéses s ezzel együtt túlvilágibb, mint akárhány kifogástalanra szabott öltönyű (vagy akkoriban fényesre suvickolt díszmagyart viselő) tucatpolitikus. Lehet, hogy az udvari bolond titokban maga a király, a király pedig a bolond?

Nos, a hatalom csúcsán köztudottan igen ritkás a levegő, az oxigénhiány könnyen megszedíti az embert. Megittasul, ahogy már írtam: megrendül biztos tér- és időérzéke, egyfajta másállapotba kerül, amelyben maga is érzékennyé válik a mezsgyén túli dolgok iránt. Olykor úgy érzi, víziói vannak – ha nincsenek, azt ma már egyenesen bajnak tekintik –; máskor meglepészik azzal, hogy vizionáriusokkal veszi körbe magát, legyen az Raszputyin vagy jobb híján egy think tank lövegkezelője. Ezért az udvari bolond talán nem annyira a hűvösen számító hatalom csodafegyvere, amellyel az intrikák ellenére is eljut az igazsághoz és a valósághoz, hanem inkább a *király mása*, mélyebb énje, a hívő, az igazságkereső és a politikus *közös jelképe*, s ezt a jelképet a nevetés

teszi elevenné. Azért nincs helye a bolondnak a király mellett úgy, mint a különböző méltóságoknak, mert a bolond a fejedelem homunkulusza, a politikusi lélek kicsinyített mása. Nem *ellentét*, hanem mélyebb *azonosság*.

Garrett Mattingly híres 1958-as tanulmánya alapos érveket sorol föl amellet, hogy a politikatudomány egyik legrejtélyesebb műve, A FEJEDELEM, valójában szatíra. Itt nincs hely arra, hogy Machiavelli írását részletesen elemezzem, de az udvari bolondról és a politika meg a nevetés kapcsolatáról elmondottak alapján, szintén csak az utalás szintjén, érdemes egy pillanatra eltűnődni azon, hogy Machiavelli pontosan milyen szerepben írta meg művét. Persze már mások is olvasták zsarnokellenes pamfletnek, a nagy leleplezésnek, olyasminek, amelyhez hasonlóan gyilkos gúnyig csak Jonathan Swift MÉRSÉKELT JAVASLAT-a ér fel. Ebben az esetben Machiavelli végső soron nem ravasz tanácsadó, hanem valójában udvari bolond. Csakhogy egyrészt nem tudjuk, kinek a bolondja: a *fejedelemé-e* vagy a *népé*; másrészt már nem számíthatunk rá, hogy ez a szerep egyértelmű eligazítást ad a mondanivaló tekintetében. Mint a fejedelem udvari bolondja, az emberi (alattvalói) természetéről ad elő kellemetlen igazságokat; mint a nép bolondja, a fejedelem hatalmának valódi természetét gúnyolja ki. Ugyanakkor ha igazi bolond, akkor mégiscsak a politikus mélyebb énje is, legyen a politikus akár a fejedelem, akár a nép. Persze bármilyen szellemesen érvel is Mattingly, s bármennyire igaz van is abban, hogy a szöveget a kortársak saját történelmi ismereteik alapján egyszerűen nem vehették egészen komolyan (vagyis a Machiavelli-féle eseményleírások nyilvánvalóan eltértek a valóságtól), azért Machiavelli mégis újszerű módon beszél a politikáról, úgy, ahogy előtte még senki sem beszélt. De a szöveg végkicsengése megint zavarba ejtő: ha a politika Fortunával való szüntelen birkózás, amelyet soha nem lehet egészen komolyan venni, s amely állandóan nevetésre ingerel, akkor mégiscsak van abban valami, hogy a politika bolondság, vagyis másállapot.

Cipolla mestert ezért talán nem is valami más, tőle idegen, ám általa uralni kívánt erő győzi le, hiszen *ő maga* volt ez az erő, ő volt a bolond és a zsarnok egy személyben, akinek nincs is halála, csak vége. A politika túl van rajtunk, nem győzhetjük le, legföljebb véget vethetünk neki, de mihelyst nevetni kezdünk, máris újrakezdtük. S ez elég ijesztő tud lenni, ahogy a varázsló nevetése és nevetetése is rémítő. A bohóc álarca gyakran lárvaszerű, mely mögött sírás és düh egyaránt lehet. S lehet valami, aminek még a körvonalait sem sejtjük, ami a megszokott mértékeken túl van, de amiben nagyon is otthon érezzük magunkat. Kant a nevetést a szépséghez társította, amennyiben a magábanvaló (érdekmentes) élvezet és gyönyörködés mint a szépséghez társuló attitűd és a nevetéssel együtt járó hasonlóképpen „érdekmentes” és örömteli föltárukkozás egyazon tőről látszanak fakadni. De maga Kant is érzekelte és érzékeltette a különbséget a nevetés „műveletének” egyáltalán nem kontemplatív jellege és a szépség csöndes és nyugodt élvezetének jellege között. A nevetésnek természetesen köze van a vidámsághoz és az örömhöz, amelyek igazán ártatlan állapotok; de Rabelais vidámsága nem annyira gyönyörködteti az embert, mint inkább lenyűgözi, sőt el is tiporhatja. Egyszóval nemcsak a széphez, hanem a fenségeshez is köze van a nevetésnek, a fenséges pedig Kantnál a transzcendens, nomikus erkölcshez, E. Burke-nél pedig egyenesen a politika világába vezet.¹⁵ Ám míg a fenséges megrendülést, tisztele-

¹⁵ E fejtegetésekhez lásd Marmysz (2001) tanulmányát, aki a nevetés és a fenségesesség (sublimity) közötti kapcsolatot maga is észleli, de nem meri igazán komolyan venni.

tet vált ki belőlünk, addig a nevetés aligha tesz ilyet – vethetjük ez ellen. Nos, kétségtelen, hogy a görcsös, az üres, a gonosz nevetéssel szemben sem megrendülést vagy tiszteletet, hanem meghökkenést, viszolygást vagy akár iszonyt érzünk; de végül is ki lát a fenséges mögé? Mona Lisa állítólag rejtélyes mosolya kellemes titok, afféle szalonprobléma ahhoz képest, amivel Hieronymus Bosch festményei előtt találjuk szembe magunkat. A képek végtelenül komikusak, minden részlet nevetésre ingerel, de nehéz elképzelni érett ítélőképességű embert nevetni a tobzódó szürrealitás láttán. Bosch nevetésre ingerel, de azt rögtön le is tiltja; a bugyborékoló vidámságot rezzenéstelen, sötét-puha felszín borítja, a végtelen keserűség elegyedik a legédesebb gyönyörrel. Egyszerre nevetünk és megrendülünk. A fenségesség és nevetés talán mégis találkozik valahol. A tisztelet és a röhögés összeérik. Az igazságban, a vallásban – és a politikában.

Irodalom

- Bergson, Henri: A NEVETÉS. Gondolat, 1986.
- Brown, Deborah: WHAT PART OF 'KNOW' DON'T YOU UNDERSTAND? *The Monist* 1. 88, 2005. 11–35.
- Chesterton, Gilbert Keith: AZ EMBER, AKI CSÜTÖRTÖK VOLT. Helikon, 1987.
- Éles Csaba: SZEMTŐL SZEMBE AZ ARC TITKAIVAL. *Világosság*, 2006/6–7. 73–83.
- Freud, Sigmund: A VICC ÉS VISZONYA A TUDATTALANHOZ. In: Freud: ESSZÉK. Gondolat, 1982.
- Kant, Immanuel: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA. Osiris, 2003.
- Kállay G. Katalin: A HUMOR SZABAD ÉS SZEMÉLYES ANATÓMIÁJA. *Liget*, 2008/1. http://www.epa.oszk.hu/01300/01348/00067/08_01_11.
- LaFollette, Hugh–Shanks, Niall: BELIEF AND THE BASIS OF HUMOR. *American Philosophical Quarterly* 4. 30, 1993. 329–339.
- Lever, Maurice: KORONA ÉS CSÖRGŐSIPKA. AZ UDVARI BOLONDOK TÖRTÉNETE. Európa, 1989.
- Lewis, Peter B.: SCHOPENHAUER'S LAUGHTER. *The Monist* 1. 88, 2005. 36–51.
- Lippitt, John: IS A SENSE OF HUMOR A VIRTUE? *The Monist* 1. 88, 2005. 72–92.
- Marmysz, John: HUMOR, SUBLIMITY AND INCONGRUITY. *Consciousness, Literature, and the Arts* (3), 2001.
- Mattingly, Garrett: MACHIAVELLI'S PRINCE: POLITICAL SCIENCE OR POLITICAL SATIRE? *The American Scholar* 27, 1958. 482–491.
- Morreall, John: A NEW THEORY OF LAUGHTER. *Philosophical Studies* 42, 1982. 243–254.
- Nelson, John S.: FORTUNATE FOOLS IN LITERATURE AND FILM. INVERTIN EVERYDAY POLITICS FOR TIMES OF TROUBLE. http://www.allacademic.com/meta/p_mla_apa_research_citation/0/6/0/9/5/pages60957/p60957-1.php
- Pappas, Nickolas: MORALITY GAGS. *The Monist* 1. 88, 2005. 52–71.
- Pfeifer, Karl: FROM LOCUS NEOCLASSICUS TO LOCUS RATTUS: NOTES ON LAUGHTER, COMPREHENSIVENESS, AN TITILLATION. *Res Cogitans* 3, 2006. 29–46.
- Schopenhauer, Arthur: A VILÁG MINT AKARAT ÉS KÉPZET. Európa, 1991.
- Slater, Theodor Wolfgang: HEART, ATTITUDE, FREEDOM AND PERCEIVED GLORY AND THE NATURE OF LAUGHTER IN THE SCRIPTURE. http://www.ijot.com/papers/thesis_slater_laughter.pdf

Gődény Balázs

TESTCSEL

– Hozok még egy kört – mondja apa, és feláll az asztaltól. Nem értem, mit akar, de nem tudom megkérdezni, már el is tűnik a tömegben. Mennék utána, de a nő átnyúl az asztalon, megsimogatja a fejem, és mosolyog.

– Ne félj, kisiú, mindjárt visszajön.

Nem szeretem, ha kisiúnak szólítanak, apa mindig rendesen a nevemen szólít.

– Hogy hívnak? – kérdezi.

– Tamás.

– És az apukádat?

– Őt is.

Ezen nevet, nem tudom, miért. Szép hangja van, amikor nevet, mint a vadgalambok nagymamáéknál. Sokat kérdez, amíg ketten vagyunk. Milyen Tamás vagyok? Mindig együtt megyünk a meccsre? Nagyon szeretek focizni? Apát is nagyon szeretem? És anyukámat? Miért, mi történt anyukámmal? Akkor is szép a hangja, amikor kérdez. Amikor apa is itt volt, nem beszélt, csak mosolygott.

– Miről beszélgettek? – kérdezi apa. Nem is hozott kört, egy tálca van nála, nekem egy kólát vesz le róla, a nőnek egy kis pohár fekete gyógyszert, magának egy üveg sört. Máskor nem szoktunk kettőt inni a meccs előtt. Meg akarom kérdezni, nem késünk-e el, de a nő már válaszol.

– Rólad.

– Szép témát találtatok – mondja apa, és ő is nevet. – Mit mondtál rólam, te gazfickó? – kérdi, és hátra ver. Kicsit fáj, és köhögni kezdek. Nevetnek.

– Hol hagytam abba? – kérdezi apa, mikor leül. Orromba ment a kóla, nem tudom abbahagyni a köhögést. Biztos nem késünk el, apa tudja, mikor kezdődik a meccs.

– A focinál – mondja a nő.

– Igen. A legcsodálatosabb, legnemesebb játék. Mert nem elég a technikai tudás, korántsem. – Apa néha olyan szavakat használ, amit nem értek. Ilyenkor mindig sörszaga van, és hadonászik is. – Figyeljétek meg, a legjobbak nem egyszerűen technikás játékosok, hanem egyéniségek, intellektusok, zenik. Kreatív emberek. Művészek. De ez még mindig kevés. Szív is kell, szeretet és tűz. Lehet, rosszul mondom, ezek túl nagy szavak.

– Nem baj. Nagyon szeretem, amikor valaki lelkesedni tud valamiért – mondja a nő. Közelebb hajol hozzánk. Jó illata van. – Amikor valaki hevülni tud.

Apa sokáig a sörét nézi, forgatja a poharát. Feltérdelek a székre, megnézem, nem látok benne semmit.

– Igen, a fociért lehet lelkesedni. A látvány, a szépen nyírt gyeppel, a tarka zászlók. És a hangok is, talán azokat szeretem a legjobban. A labda puffanása. A szotyola géppuskaropogása a lelátón. És a gól, amikor ezer torokból árad az öröm. Nincs ennél szebb a világon.

– Nincs? – nevet a nő. Apa megint a sörét nézi, aztán ő is felnevet. Velük nevetek én is.

– És a cselek, a szép megoldások. Ahogy régen csinálták a csatárok. Áll, lába a labdán, és vár. A hátvéd nem mozdul. A csatár tesz egy kis mozdulatot, próbálja beugratni, játszik vele, incselkedik.

– Huncutkodik?

– Huncutkodik. – Megint nevetünk. – Kacérkodik. Még kivár, nem mozdul. Tele van feszültséggel ez a pillanat. Egyszer csak a hátvéd nem bírja tovább, ugrik, de elkésett, a csatár egy gondolatlanul hamarabb indul, és elszárgul az egyensúlyát veszített hátvéd mellett. Ez a legnagyobb élvezet.

– Ó, szegénykém. Valóban? – Amikor a nő nevet, érzem a gyógyszer szagát, amit iszik.

– Igen. Igaz, kisöreg? Talán még a testcsel.

– Mesélj.

– Te már tudod, hogy merre akarsz menni, de a másik még nem. Lendületet veszel valamerre. Egy tétovának tűnő, még semmire nem kötelező mozdulat az egyik irányba. Egy kis körív a lábbal, a váll alig észrevehető játéka. Vagy a csípővel, mint a brazilok a karneválon. A másik is arra indul, de nem tudhatja, hogy mennyire veheti komolyan a jelzést, ezért az ő mozdulataiban mindig ott a kétely, a bizonytalanság. Pillanatról pillanatra mérlegelni kell, vajon akkora-e már a lendület, hogy az visszafordíthatatlan, hogy azt már nem lehet félremagyarázni, arra már válaszolni kell, vagy még mindig minden megváltozhat.

Apa sokáig beszél erről. Fáradt vagyok, és félek, hogy elkésünk a meccsről. Menni kellene már.

– Nem értem – mondja a nő. – Vagy indul, vagy nem. Vagy jobbra megy, vagy balra. Olyan bonyolult ez?

Apa sokáig nem válaszol. A buborékokat nézem a sörében. A poháron tükröződik a gyertyafény. Gyógyszerszag és galambbúgás. A pohár szélénél gyorsabban szállnak fel a buborékok.

– Talán igaza van – mondja végül. – Jobbra vagy balra. Sosincs olyan, hogy a csatár azt mondaná, álljunk csak meg, és előhúzná, teszem azt, egy nyulat a sportszárából. Vagy legalább egy laposüveget. Vagy csak számárfület mutatna, barackot nyomna a hátvéd fejére, és vigyorogva otthagyná az egészet.

Ezen én is nevetek. Furcsa lenne.

– Innék még egy Unicumot – mondja a nő. – A sportszár az a zokni, ugye? Egyáltalán nem iszom, csak ha nagyon jól érzem magam.

– Hozok – apa felemelkedne, de a nő átnyúl az asztalon, kezét az apáéra teszi.

– Ezt most én. Ragaszkodom hozzá.

Ölébe veszi a táskáját, kinyitja, kotorászik benne. Ilyen táskája volt mamának is.

– Nem kell pisilni? – kérdezi apa. Nem kell. – Sok lesz a két kóla. Gyere, próbáljuk meg.

A WC-ben csak egy fülke van, de beférünk mindketten. Igaza lett apának, tényleg jó, hogy kijöttünk.

– Kardozzunk? – kérdezi apa. Egyszer már játszottunk ilyet, a temetés után. Két sörszínű sugár cikázik, mint a lézerkardok Jocó dartvéderes matricáján. Úgy nevetek, hogy egy csomó mellé megy. Papírt tépnék, hogy feltöröljem.

– Hagyd.

Furcsa, hogy nem engedi, otthon mindig fel kell törölni. Kezet mosunk, kimegyünk. A nő már visszaért az italokkal. Látszik a hátán meg a vállán, hogy megint a táskájában keres valamit. De apa nem arrafelé indul. Kérdezném, hogy nem megyünk-e vissza, de a számra teszi a kezét, és a lépcső felé terel. Odakint süt a nap, hunyorgok.

– Fussunk – mondja apa.

Szeretek apával futni.

– Gyerünk, Tomi, gyorsabban. Még gyorsabban!

Vágtatunk le az utcán, a sarkon élesen balra fordulunk. Innen már látszik a stadion.

Kőrízs Imre

KÉPESSZÉ, LEBLENDE

Szabó Csabának

A ralielithez tartozom, bár síműltam is jelentős. De ez csak a felszín: szívem szerint alliterátor és pegazusbokrosító vagyok – ó, létegeész, ó, versestek –, szakmámra nézve szakács. Halízeltítő, malackaraj, morzsalék és borzselék – ez nekem elég, bár a tejbojkott óta vajrózsáim valahogy túlkészültebek, és a rizsár sem épp nekem dolgozik. Ráadásul a heccsajtó is kikezdett a vendégedényzet miatt: körverbunk, bálnanász – ezeknek mindegy, csak kitehessék nagy betűkkel a hajtás fölé. (Bár én hideg vagyok, mint a krómaccél konyhafrontok vagy a fenőárúk.) Egy időben érdekelt a tájanatómia is, de ki szeret tanásni? Bémásolás, fabrikett – egy rosszul elsült kémper után ilyenekkel is próbálkoztam, a májdonorom javaslatára. De most már csak a korpótlékra hajtok, szemesőben bolyongva egy vakárkásor labirintusának lekopott falazúru kulisszái közt. A falak mentén néhány molyette plüssülés, zsíros bőrszöllye, zongoraszékek, fafúvósok, doberdó, de hanginger semmi, lépészajom is elhaló. A fogszínkulcs nem nyitja semminek. Sellőkék zubbonyom hóna alatt sófoltok, szívemben magmató. Képezzé. Leblende. Legjobb barátaim: egy dzsinn, a gin és egy anyagnemfelelős. Ez utóbbi néha egykedvűen megkérdezi: „Van önnek valami étterme?”

SZOLGÁLATI KÖZLEMÉNY

Imreh Andrásnak, a kamionosért

A költő mindig költő, a focista mindig focista – egy beszélgetésben egy ismert költő-író magyarázza személyre szabott ontológiánkat. Vagyis – továbbgondolva – a büfés csak a büfében büfés, és a taxis csak a kocsiban taxis, máskülönben

anya, ügyfél, beteg, panaszos, vádlott,
hívó, néző vagy ebtulajdonos.
De hát valahol mind anyák vagyunk,
betegek, panaszosok, vád alatt,
ügyfelek, hívők (vagy nem – ugyanaz),
nézők, hallgatók, s ha nincs is kutyánk,
azért volna hozzá koncepciónk:
hogy mekkorát is tartanánk panelban,
hogy rácson át nem dughatná ki a
fejét, hogy – kulcskérdés – hová szaratnánk.
Vegyünk, mondjuk, két fiatal cigányt.
Lássunk köröttük pályázati pénzt,
uniós utófinanszírozást,
tehetséges, szorgos vállalkozót,
egyáltalán: sikerágazatot.
Egy guanófeldolgozóban állnak,
a tartály mellett, ahova bejön
az anyag, és ami mellésik
(akár a poros délutáni élfény),
konkrétan az ő vállukra, fejükre,
azt ők dobják a konténerbe vissza.
Igaz, csak napi nyolc órában, úgyhogy
délutánonként levedlik a munkát,
s mennek mozgalmasabb életet élni.
Persze ne menjünk ilyen messzire.
Vegyük a kimart kezű kőművest:
hátát kérgesre égette a nap,
cementes haja akár a paróka,
szája sarkában száraz hab a nyál,
szempilláján a malter pöttyei,
s a nép, a nép, az istenadta nép
az este eláll mellőle a metrón.
Vagy vegyük ezt a fáradt és elállós
népet, amelynek nehéz élnie:
nehéz a megállóban reggel várni
a buszt, ezt a tömött, párás karámot,
s boldog, ki villamossal is mehet,
oda, ahova nem kívánkozik.
Vagy ott van a biztosítási alkusz,
aki megszokta, hogy nem osztzik,
csak bortippeken és golfoktatókon,
és szombat-vasárnap is oszt, szoroz, hogy
megnyerje a nem élet üzletágban
kialakult jutalékhaborút.
Jó, hogy csak a költő önazonos,
s a többi, ki a hobbijának él.
Kik önfeledten nyilatkozzuk azt, hogy

mi bizony nem tudnánk dolgozni jární,
nyolc órát ülni (ülni!) fenekünkön,
és közben azt hisszük, hogy ez dicsőség,
vagy hogy tiszteletre méltó adottság
a többi elfáradt ember szemében.
Az élet nekünk city tour ad astra,
könnyen jön, könnyen megy a bánatunk,
mert hiszen minden kiheverhető
egy-egy ihletett, lusta délutánon,
csak vigyázni kell, nehogy elaludjunk,
mint a sztrádán a kamionsofőr,
illetve – a mi dolgunk ennyivel
nehezebb – fölébrednünk sem szabad.

Lázár Bence András

AKÁR EGY KARÓRA

*„Mondd el milyen egy frissen
festett szoba illata.”*

Anyám kérte, hogy fessük újra,
fehérre a szobákat, hogy kezdjük
a nappalival.

Apámat láttam, hogy nem kíváncsi
a fóliával leborított bútorokra, ecsetre,
kihagyott tévésorozatokra.
Pedig ő nem is volt sokat otthon.

Emlékszem, ősz volt, talán szeptember,
nem voltak még kopaszak a fák,
és emlékszem, épp a melltartót
rángattam le rólad.

Én féltem az egésztől, szerettem
a régi falakat, szerettem azt a szagot,
ahogy megnyugtat, akár egy karóra
ketyegése.

Aztán jöttek a festők, nagy lavórral,
ecsettel, vizet ők kértek tőlünk,
ma már ez így szokás.

Két hét, s újra szögeket verhattünk
a falba, újra a festmények, a bútorok,
apámnak a tévésorozat.

Most el kéne mondanom,
milyen egy frissen festett szoba illata.

De úgyis elmúlik, s csak néha érzem,
ha rád gondolok, ahogy bugyit húzol,
és megakad az egyik lábodon.

A NYÁR UTOLSÓ NAPJA

A nyár végét feltöltik
most az utcaseprők.
A leveleket gondosan
egy kupacba gyűjtik,
majd idővel mind
eltűnnek.

Emlékszem, nagyapámmal
jártunk el sokat, ki a gátra,
szedtünk falevelet.
Majd betettük egy könyvbe,
precízen, rázártuk a lapokat.

Aztán újra egy ősz,
és könyveinkben szárított
gyűjteményünk. Így tettük
ezt minden évben.
Így készültünk a télre.

Jó lenne téged is így
berakni egy könyvbe.
Aztán meg elővenni,
megnézni a tested,
hol száradt el a legjobban,
hol szakadoznak az izmaid.

Majd visszazárnálak
a lapok közé,
megjelölném a helyedet,
lehetnél középen.

Vagy egyszerűen csak
odadobnálak abba a kupacba,
nem vennélek észre többet,
hisz úgylis tél lesz, majd tavasz,
és újra nyár.

Most leveleket ragasztok
a családi albumba,
a nyár utolsó napja van,
kinn hideg, rám zárták az ajtókat,
és már te sem kopogtatsz.

Juhász Zita

A PER MINT SORSSZIMBÓLUM, AVAGY AZ EMBER HALÁLA

I

Kafka háromszor fogott neki, hogy megírja az ember halálát: először 1912-ben Karl Rossmann kallódásában, majd 1914-től Josef K. perében, végül pedig 1922-ben a földmérő K. alakjában. Kezdetől ráérez az európai kultúra kardinális gondjára: Kierkegaard észreveszi, hogy *keresztények nincsenek*, Nietzsche pedig, hogy az Isten vagy *a nagy Pán halott* – ám a végső konzekvenciát, *az ember halálának* agóniáját Kafka szenvedí végig. E végső küzdelemben az örök orvosságot, az egyetlen átmeneti ellenszert, a léte-remtő és valóságmímélő írást választja, nem hogy a halált megírva, kiírva eltörölje, hatástalanítsa, hanem hogy írva róla, tükröztesse, s e tükröződések tükröztetéseiben figyelmesen szemlélhesse a legvégső szembenézésig. Minthogy azonban őszinte ember, valóságos halála közeledtét érezvén, meghagyja Max Brodnak, hogy minden írását égesse el. Mert a halál éppen az, hogy nincs megváltás, nincs feltámadás. Kafka éppen nem a Max Brod által ábrázolt „*korunk szentje*” Garta. Nem akar a halálon túl írásai-ban fennmaradni. Nem akarja ezt a személyes halhatatlanságot. Nem áll szándékában a halálon túlról kommunikálni az elkövetkezendő korok haldoklóival, nem kívánja a halált túlkommunikálva legyőzni. Az európai ember évszázadokon átívelő bódulata a megváltás és a feltámadás. Kafka nem pusztán a felvilágosult és nagykorúvá eszmélődő, önismeretében előrehaladó európeér, hanem az a bátorságában szükségszerűen magára maradó individuum, aki nemde vallja és szeretné hinni Maimonidész TIZENHÁROM HITÁGAZATÁ-nak megfelelően a késlekedő Messiás eljövetelét és a holtak feltámadását a Teremtő akarata szerinti időben, ám a mélyen átélt jelenben, a mindenkori pillanat megéltségében a halál véglegességét, feltartóztathatatlanságát és magányát érzi. Az örök megváltatlanság kétségbeejtő, mert egyszersmind a megválthatatlanság ré-

mével fenyegető egyetlen irreális, irracionális, kegyetlen valóságosságát. Kafka nem az európai felvilágosult zsidó, hanem *az ember*. Az élet egyetlen és végső kérlelhetetlen igazságával, a halállal farkasszemet néző ember. Akinek van bátorsága, aki szembe mer nézni az elkerülhetetlennel. Mi sem idegenebb hát tőle, mint hogy megváltást üzenjen, kiváltképp a halálon túlról. Számára az írás nem az élet elorozása a halál karmai elől, hanem szüntelen *exercitium spirituale* a halálra. A lappangó halál alvilági létmódjából, „*a teljes ürbe bámulásból*” az írás által lehetséges a reflexió, az önmagával folytatott párbeszéd, ezért jegyzi be naplójába: „*Csak ezen az úton jöhet számomra javulás.*” (NAPLÓK, LEVELEK [1981]. 412.) „*Ki-ki a maga módján menekszik fel az alvilágból, én írással. Ezért én, ha már így kell lennie, csak írással, nem pedig pihenéssel és alvással maradhatok idefent. Sokkal előbb jutok pihenéshez írással, semmint íráshoz pihenéssel*” – vallja meg 1914-ben. (385.) Az általa „*önfenntartási harcént*” (410.) megélt írás által „*a legmélyebb sötétekig*” (403.) ereszkedik le, s hozza felszínre mindazt az illogikumot, mely Freud óta újra logikus, mégpedig a tudattalan értelme. Tökéletes precizitással reflektál önnön alkotói lélektanára, módszerére naplója tanúsága szerint, mikor is így ír: „*Az irodalom felől nézve a sorsom nagyon egyszerű. Álomszerű belső életem ábrázolásához való érzékem minden mást háttérbe szorított, és mindaz ott szörnyen elsatnyult, és egyre tovább satnyul. Soha semmi más nem elégíthet ki. Mármost azonban erőm ehhez az ábrázoláshoz teljesen kiszámíthatatlan. [...] Mások is ingadoznak, de alsóbb tájakon, nagyobb erők birtokában; [...] Én azonban ott fenn ingadozom, ami nem halál sajnos, de a meghalás örökös kínjaival egyenlő.*” Az írás paradoxona, hogy egyfelől e reflexivitás által lehetséges pusztán valóban élni, másrészt e reflexió a halálra irányul. Ezért retteg Kafka Felicéhez írott levelében a házassággal járó látszatélettől, a bolt, a lakás, a család rutinizált nyűgétől, a házassággal jóllakottság „*többiekre*” jellemző érzésétől, a házassággal járó lelki elhújasodástól, eltunyulástól, a szükségszerűen hazug társas élettől. (424–430.) Azonban ez valóban egy „*másik per*”, mert a valódi per téje a halál. Az írásban rögzített, objektivizált álom, a dupla tükör, melyből az élet és a halál, a szabadság és a szükségszerűség szétbogozhatatlan csomója, múlt és jövő metszetében a sors tragikuma rémít. Spinoza a szükségképpen egyetlen, ugyanazon, ellentmondásmentes igazság filozófiával egyenrangú tapasztalataként ismerte el a profetikus révületet, mint a kinyilatkoztatás értelemmel ekvivalens formáját, hisz „*mindenki csak a képzelet segítségével [...] fogadta Isten kinyilatkoztatását*”. (TEOLÓGIAI-POLITIKAI TANULMÁNY [1984]. 27.) Ám Kafka számára ez a kinyilatkoztatás mindenkor hangsúlyozottan az azt befogadó ember korlátaihoz mért és önmagára vonatkozó igazsága. Nem az értelem, de az álom és a képzelet, „*az írás megvilágosodása*”, melyre „*ha egyszer szert tesz az ember [...], semmit sem hibázhat el többé, semmi sem süllyed el, de az is ritkán történik meg, hogy valami a szokottnál magasabbra csap*”. (NAPLÓK, LEVELEK [1981]. 383.) A képzelet és az álom a transzcendens revelációjának kitüntetett tapasztalati formája, a transzcendencia antropológiai jelzése. Ám az álomban a maga transzcendenciájában megmutatkozó világ egyszersmind saját világ, ahogy a homályos Hétrakleitosz rávilágít: „*Az ébren levőknek egy és közös a világuk, az alvóknak mindegyike pedig külön világba lép.*” (92. B 89.) Ám ez nem a partikularitás önkényére utal. Az álomban a világ szabadsággá, a szabadság pedig világgá válik. Az álom megmutatja a jövőt, a sorsot, de pusztán, mint a múltba ágyazottat. A szabadságom által teremtett világom, szabad tetteim végtelennek hitt sora, mint megannyi lépés köröket rajzol a porba, s körbezárja szabadságom. Saját szabadságom rajzolja ki önnön végzetem szükségszerűségének ívét. Álomban, mint legsajátabb világomban önmagamra és végzetemre ismerhetek: hogy szabadságom beteljesedett vagy elidegenedett. Álomom legmélyén

önnön halálommal találok szembe magam: mely tőlem elidegenedett brutális véres vég vagy szabadságom kiteljesedése; szabadságom tagadása vagy megbékélés a sorsal. Az alvás nem látszólagos halál, hisz épp az életet szolgálja. Az álom az alvás ellentéte, az életet szolgáló alvás gyilkosa, s az álom értelme a halál. Az álom nem feladat, hanem megoldás. Nem etika, hanem analitikus-szintetikus interpretáció. Nem a múlt lezárása, de nem is a jövő alakítása vagy a szabadság szabadítása, hanem a jövő alakulása, a szabadság szabadulása. A halál álma, az öngyilkosság álma, nem az én vagy a világ tagadása, hanem a differenciák negligálása, én és a világ eredendő egységének helyreállítása. Ez az eredendő szimbiózis iránti vágy sikolt Az ÍTÉLET-ben az öngyilkos Georg Bendemann alig hallható végső kiáltásában. Ezt ábrázolja „anatómiai” pontossággal, háromszoros tükrözéssel az ÁLOM című novella, mikor is az álmában séta közben hirtelen a temetőbe tévedő Josef K. egyszer csak megérti, hogy saját temetése közepébe csöppent, s önmaga temetésén tíz körömmel fáradozva, a sír mélyéről még utolsó pillantásával felismerheti önnön nevét a sírkövön, s e látványtól elbűvölten felébred. Maga Kafka is szimpla tükrözéssel naplójában úgy véli, a megváltás „akkor jön majd, ha az ágyban leszek, és a hátamra fektet majd, szépen, könnyedén, és ott fekszem kékesfehéren, más megváltás nem jön számomra”. (NAPLÓK, LEVELEK [1981]. 434.) Nincs tehát megváltás a haláltól, mert maga a halál a megváltás én és a világ hasadtságából, szétkülönböződéséből, elidegenedettségeből.

II

Kafka Prousttal, Joyce-szal, Thomas Mann-nal vagy Musillal szemben nem intellektuális író. Ő a Spinoza által egyenrangúként elismert másik úton jár: a képzelet kinyilatkoztatását követve. Nála az álomszerű képzelt belső élet írásbeli rögzítésében az ősi szóbeliség kollektív és eleven emlékezete jut újra szóhoz. Profán kinyilatkoztatása lefedi a kanti transzcendentális eszmerendszer hármassztruktúráját: az én, a világ és az Isten problematikáját.

Én és a világ antinómiává erősödő dichotómiáját ábrázolja már A KALLÓDÓ FIÚ-ban vagy az AMERIKÁ-ban. Karl Rossmann az ártatlan és büntetlen hős, akit a világ szüntelen elbukásra ítél. Már A FŰTŐ-ben megjelenik A PER előképe, a *per, mint kitüntetett élethelyzet*, egy munkaügyi vitában, melyben Rossmann pusztán az igazság melletti őszinte elköteleződése, valamint az elesettekkel és kiszolgáltatottakkal való együttérzése okán, az igazságtalansággal szembeszállva védelmezi a fűtőt, szenvedélyesen harcolva annak igazáért, a jóért. Am hiába derül ki, hogy a szenátor a nagybátyja, mégis eltávolítják az útból, s kioktatják, hogy „talán az igazságról van szó, de ugyanakkor a fegyelemről is”. (AMERIKA. A KALLÓDÓ FIÚ [1971]. 28.) Az igazság tehát fegyelmi kérdés, melyről a kapitánynak áll hatalmában adott esetben dönten. Mert a fegyelmezés kérdése mindig a hatalmi struktúra függvénye. Így válik az igazság centrális problémája metafizikai kérdésből mindig az adott aktualitásban leledző szociológiai faktummá. Miközben nagybátyja társadalmi helyzetéhez illő viselkedésre intve elvonja a kapitányi szobából, az ajtóban már gyülekeznek a fűtő ellen fogadott hamis tanúk, s Karl végül közvetlenül a csónakba szállás előtt, „még a legfelső lépcsőn, heves sírásban tört ki” (30.). Ez a fiú még nincs antagonisztikus viszonyban a világgal, csak a rosszal, a gonosszal. Számára húsz évvel idősebb csábítója nem gonosz, „úgy érezte, mintha a lány neki magának lenne egy része”, s a lány sűrűn ismételt kívánságára „Karl sírva bújt ágyába” – Rossmann szerint nagybátyja túlzásával szemben „ez volt minden”. (25.) A nagybácsiról viszont kétli, hogy

valaha is pótolhatná számára a fűtőt. Karl Rossmann tehát ricoeuri értelemben az ártatlanul tragikus hős őstípusának megjelenítője, az igazságról tanúságot tevő és tanúsága miatt vértanúvá előlépő hős, ki tanúból – adott esetben védőből vagy fogadatlan prókátorból – kvázi vádlottá, de mindenképpen elítéltté lesz (Paul Ricoeur). Hisz ahogy Kafka írja: „*Rossmann és K., a büntelen és a bűnös, végül mindkettőjüket elveszik láb alól, a büntelent finomabban, inkább csak félretolják, mint agyoncsapják.*” (NAPLÓK, LEVELEK [1981]. 459.)

Karl Rossmann kallódásainak történetében még pusztán egy külön elbeszéléssé önállósuló fejezet A PER előképeként megjelenő munkaügyi vita motívuma. Ezzel szemben Josef K. története már nem más, mint perének története. Josef K., az ember története és perének története egybeesik. A per, az a kitüntetett élethelyzet és *sorsszimbólum*, melyben én és a világ szélső értékei oly antagonizmusként jelennek meg, mely már antinomikus. Jog és erkölcs disszonanciáját én és a világ feszültsége generálja. A perben, mint sorsszimbólumban a jog a világot, az erkölcs az ént reprezentálja. A jog mint külső fórum, mint világment egységfrontba tömörülő sokaság konfrontál az eggyel, igényt tart az énre, bekebelezni, kisajátítani igyekszik annak legbensőbb fórumával, az erkölccsel egyetemben. Ebből az ütközésből, mint legkiélezettebb konfliktusból a legvégtetesebben pusztán két konzekvencia adódhat: az én totális eltörléseként az önkéntes vagy önfeláldozó halál mártíriuma mint egyedül autentikus válasz; vagy leginautentikusabb megoldásként a száműzetés, a világból kivonulás mint a világ negligálása. A per két nagy európai kultúrtörténeti előzménye, Szókratész és Jézus pere ezt példázza. Előbbi Platón és Xenophón elbeszélésében, utóbbi az evangéliumok beszámolója szerint. Szókratész daimónionja tükrében nem bűnös, a vele szemben felállított vádak igaztalanok és koncepciózusak. Mindemellett Szókratész mégis elutasítja a száműzetést, pontosan érezve annak inautenticitását, s hazája törvényei iránti hálából és hűségből önként aláveti magát a közösség ítéletének. Ugyanakkor az utolsó kívánsága értelmében az életből kigyógyulásért hálaképpen Aszklépiosznak áldozandó kakas tanúsága szerint számára a halál megváltás. Míg Szókratész perbe bocsátkozik, elmondja saját védőbeszédét, addig Jézus nemcsak az utolsó szó jogával nem él, de egyáltalán nem vesz részt a perben. Peren kívüli magánbeszélgetésben hozza Pilátus tudomására, hogy annak semmi hatalma sem volna felette, ha onnan felülről nem kapta volna. Ily módon alakja az abszolút hatalom birtokosává válik, aki onnan felülről jött, hogy tanúságot tegyen az igazságról, s aki épp ezért megtagadja a világ, az ítélező hatalom legitimitását. Akcentuált peren kívül maradása hatalom, jog és állam illegitimitásának hangsúlyozása, szemben Szókratésszel, aki mindezt legitímként akceptálja. Míg Szókratész alakja az *etikai paradigma* kezdete, addig Jézusé a *vallásié*. Jézus mint isteni figura esetében a per mint végső konfliktus sorsszimbólumában a halál legautentikusabb válaszához ellenpólusa a világ negligálásaként az apokalipszis: hogy minimum leszáll a keresztről, de leginkább elpusztítja ezt az egész „istentelen”, „istengyilkos” világot, hogy ő tart végítéletet. Amint ez a születő kereszténység parousziavárásában és apokaliptikus látomásaiban jól látszik, s a kereszténység történetében mindvégig dominánsan jellemző marad. Jézus azonban e várakozásokkal ellentétben kiszolgáltatja magát a halálos ítélet végrehajtásához, s az „*Atyám, bocsásd meg nekik, mert nem tudják, mit cselekszenek!*” szavakkal ajkán halála megváltást és feltámadást hozó halállá lesz az azt ekként értelmező emberiség számára, de nem az ő számára. Haláláért Jézus nem-hogy nem ad hálát Szókratésszel ellentétben, de az „*Én Istenem, én Istenem, mért hagytál el engem?*” felkiáltásban csúcsozódik ki magánya, szenvedése, Istentől elhagyatott-

ságában halálát értelmetlenségnek élve meg. Ám nem ez az utolsó szava, a végső lehetőséggel elsóhajtott „*Bevégeztetett!*” halálát sorsazonosságként, szabadsága beteljesedéseként mutatja meg.

Josef K. pere, harmadikként e sorban, a *modern* ember sorsszimbóluma. Túl az etikai és a vallási paradigmán, a felvilágosodott racionalizált bürokratikus *jogállam* paradigmája ez. Ama másik kettőhöz hasonlatosan ez is halálos végkimenetelű koncepció s per. Valójában a per mint sorsszimbólum sosem lehet más, mint koncepció s per. A világ, a sokaság nevében fellépő hatalom és jog az egy, az egyetlen, az én negligálására tör. A karkai hatalomábrázolás azonban továbbmegy a marxi elnyomó hatalom problematikájánál. Én és a világ hasadása nem egyszerűsíthető le elnyomók és elnyomottak osztályellentétére, sem pedig hatalom és tudás szembenállására. E hatalom olyan mindegyik jelen lévő „föld alatti” hatalom, mely minden padláson honol. Mert nem az elnyomók hatalma, hanem a valóság struktúrája. A hatalom az, mely valójában a valóságot konstituálja. Addig „föld alatti”, míg nem reflektálunk fakticitására. A társadalmat keresztül-kasul átjáró helyi érvényű racionális és teleologikus erőviszonyok roppant szövevénye. „Benne van” ebben az „összeesküvésben” a felügyelőn, az örökön, ügyvéden, bírácson, bírósági szolgálcon, bírósági festőkön, börtönlelkészekon és kivégzőkön kívül is mindenki, Grubachnétól, Búrstner kisasszonytól a három bankhivatalnokig s a legutolsó ablakból leselkedő szomszédig. Mert mindenki a maga lokális érvényű, számára értelmes és célszerű erőviszonyai közepette tör hatalomra. S az erőviszonyok szüntelenül módosulnak az állandó összeütközések közepette. A két órát például később megvesszőzik, még hozzá a vádlott szemé láttára. Josef K. pedig noha vádlott, ugyanakkor előzőleg és a per közepette is(!) hatalmi pozícióban levő bankhivatalnok, cégvezető. E mindenütt jelen lévő hatalom valóságteremtő hatalmi technikáján keresztül mutatkozik meg: amikor beindul a hatalom. „*Válaki megrágalmazhatta Josef K.-t*”, mert perbe fogják, vádat emelnek ellene, s rögtön le is tartóztatják. Valami beindította a gépezetet, a struktúra alakul. E bíróságot a bűn vonzza magához az egyik ór szerint, de hogy miben is áll ez a bűn, lényegtelen. A bíróság, a hatalom működése teremti meg a bűnt s ekként saját magát. A védőügyvéd sem más, mint a vád képviselője. Ugyanaz a struktúra, realitás „legitimításának ügynöke”, létben tartója. A hatalom valóságstrukturaló, valóságteremtő eszköze a bűn. S ha a hatalom megteremti, akkor valóban létezik. Josef K. bűnének fakticitását mindenki elismeri, s maga is azon kezd el gondolkodni, mit is követhetett el. Ebben a Kafkára Borges szerint oly igen jellemző végtelen hierarchiában – melyben még az alsóbb bíró sem ismeri a felsőbb bírácot stb. – nem az mutatkozik meg, hogy az *omnipotens principium* elérhetetlen, hanem hogy az *nem létezik*, s hogy ez a végtelen hierarchia mindig alulról építkezik – teremődik. Így aztán e végtelen hierarchia valójában pusztán *labirintus*. Fej nélküli Leviatán. Ez nem a matematikából jól ismert végtelen lánctört, mely határértékét sosem érheti el, noha afelel tendálva annak létét bizonyítja, hanem amelynek határértéke a lánctört minden tendenciózussága ellenére sem létezik. Ez nem a matematika ideális világa, hanem a valóság groteszk abszurditása.

III

Ha a karkai álomszerű ábrázolásmódból indulunk ki, akkor az álomban minden az én: az idő és a tér s a főhősön kívül is minden szereplő. Mert akiket álomban megjelenítek, álmom szereplőikhez fűződő viszonyulásaim, az én hiányaim. Akikről álmodom, akik hiányoznak nekem, nem róluk szól, hanem rólam. A PER-ben bejárt vidékről ki-

derül Josef K. számára, hogy bár ismerősnek hitte, valójában ismeretlen, s most kell felfedeznie, bejárnia. Ebben a térben csak most jönnek létre találkozásai, melyekből mégsem lesznek magányt feloldó valódi találkozások. Melyek csak végképp rázárják magánya kagylóhéját, s nem teszik intimmé a bejárt teret. Erről a térről minduntalan az derül ki, hogy nem áll hatalmában, hogy a legközelebbi tér a lehető legtávolabbi, hogy a legotthonosabb a legidegenebb, hogy nem hatalmának, de tehetetlenségének tere. Betörnek szobájába, megeszik reggelijét, Grubachné túlsúfolt nappalijában hirtelen kiderül, hogy csak egyetlen karosszék van, melyben a nyomozó ül, így Josef K. számára nem lehetséges otthonosan birtokolni a teret. Mert a tér birtoklása a hatalom jele. Legközvetlenebb terét vonják ki először hatalmából, majd maradéktalanul minden teret, melyet bejár: munkahelyét, útvonalait, mert mindig tudják, hol jár, s minduntalan a bíróságba, a világba ütközik. Saját szobájával szemben Bürstner kisasszony és annak szobája számára az otthonosság szimbóluma, az otthon szentélye. Ezért is éli meg szentségtörésként a kisasszony fényképeinek feldúlását, s ezért érzi olthatatlan szükségét, hogy e sacrilegiumról számot adjon és magyarázatot a kisasszonynak. A kisasszony azonban otthonos a világban, így számára az egyetlen gondot Josef K. okozza, akit aztán barátnője segítségével el is távolít világból. Josef K.-t Solness mesterrel ellentétben a padlásokig ívelő vertikális tengely nem a legfőbb bíróhoz vezeti el, pusztán azzal szembesíti, hogy létének nincs alapja, hogy minden a feje tetejére állt. Hogy az alap hiánya felülről szorítja satuba világát. Hogy fent nem a ráció uralkodik, hanem a tudattalan válik felettes énné. Hogy a lent van fent. Hogy a nietzschei hatalom akarása strukturálja a világot.

A perben, mint sorsszimbólumban felemelkedés és alábukás tragikus mozgása megy végbe. A per mint egzisztenciális határhelyzet épp azért lehet sorsszimbólummá, mert a temporalitás egzisztenciális lényegét, tragikumát, felemelkedés és alábukás egyetlen pillanatba sűrűsödött tragikus mozgását ritualizálja egyetlen mesterségesen megkonstruált fiktív élethelyzetről, Zénón apóriáihoz hasonlóan szakaszossá merevített idősíkká. Georg Cantor megszámlálható végtelenje jóval korábban a jog eszméjében jelenik meg. A jog eszméje éppen abból a mélységesen emberi vágyból születik, hogy a ritualizálhatatlant és legmélyebben atipikusait tipizálja és ritualizálja. A jog az egyetlenben foglalt végtelen megszámlálásának kívánsága és vakhite. Amiképpen Akhilleusz sohasem érheti utol a teknősbékát, ugyanúgy képtelenség, hogy az igazságszolgáltatás elérje az igazságot. Mert mesterségesen megkonstruált ritualizált fiktív idő, szakaszaira merevített egységnyi jelen. Az idő feletti hatalom által a tér feletti hatalommá lesz. Szándéka szerint duplum és tükör, ám valójában nem a valóság rekonstrukciója, hanem beavatkozás a valóságba, realitás és esemény. Nem érheti el az igazságot, mert látszólag, eredeti ártatlan intenciója szerint a valóság tükrözése, az igazságot pedig a valóságtól várjuk. Másrészt e második valóság válik egyetlen és kizárólagos realitássá, így szükségképp eliminálódik a valóságból a metafizikai igazság eszméje. A per mint szakaszaira merevített egységnyi jelen kezdete és vége: a vád és az ítélet egybeesik. Vád és ítélet köztes ívében valójában nincs elmozdulás. Minden mozgalmasságtól mentes statikusság. Miképp Zénón nyíl apóriájában, „*mely áll, mikor röpiül*”, s mozdulatlanságainak összege nem lehet mozgás. Halmazelméletileg modellálva, a jog is diszkrét halmaznak tételezi a kontinuumot, megszámlálhatónak a megszámlálhatatlant. Sosem tudja elérni az ember lényegét. A per dinamizmusa fikciónak bizonyul az egyén aspektusából is, hiszen már vádlottként elítélt. Az egyetlen lehetséges mozgás az én mozgása: sorsának felismerése és sorsként elfogadása. Már maga a vád elkerülhetetlen: az egyén

szabadságára adott szükségszerű válasz. Szókratész, aki a delphoi jósa orákuluma értelmében a legbölcsebb halandó, az ifjak tanítója, a haza önfeláldozó katonája és daimónionja hű követője, az ellene szegezett vádak értelmében istentelenné, hazaárulóvá és a fiatalság megrontójává bukik alá. Jézus az evangéliumi konstrukció fényében Isten fia, aki királyként, új Dávidként, Dávid házából való messiásként vonul be számárháton Jeruzsálembe, vétke tehát, melyért bűnözői halállal kell lakolnia: az istenkáromlás és a felségsértés bűne. Hasonlóképpen történik mindez Josef K. esetében is. Kicsoda Josef K.? Aki mindenekfelett hisz a jogállamban és semmi másban. „*Elvégre jogállamban él, mindeniütt béke van, érvényben minden törvény, ki merészel rátörni a lakásában?*” – morfondírozik K., aki a racionalizált kapitalizmus munkaszervezési elvének megfelelően az élet egy szegmensére minimalizált szaktudás birtokosa, de minden ízében racionális ember. (A PER [1986]. 7.) Ahogyan Grubachnének megvallja: „*A bankban például fel vagyok készülve, ott semmiképpen sem eshet meg velem ilyesmi, ott saját szolgálóm van [...] és elsősorban – ott állandóan a munkám összefüggéseiben élek, tehát nem hagy el a lélekjelenlétem, s éppenséggel élvezetet szerezne, ha ott kerülnék szembe egy ilyen ügygel.*” (21.) K. tehát nem különb vádlóinál, nem más, hisz ő is örömét lelné egy hasonló ügyben. K., aki „*már harminc éve él a világon, s egyedül kellett verekednie sorsával*”, már megedződött a meglepetésekkel szemben, „*s nem veszi őket nagyon a szívére*”. (13.) De talán K. mégsem ugyanolyan, pusztán csak ugyanolyan szeretne lenni, mint mindenki más. Ahogyan Tonio Krögerert vonzza ellenállhatatlanul a szókék világa, úgy vágyódik K. mindennél jobban a többiek életére. Mert K. más. Egyedülvaló. Épp ezért magányos. Ám Tonio Krögerrel ellentétben számára nem adatik meg a művészet reflexivitása. Nem, mert nem is identitása megteremtésére vágyik, hanem a hasonulásra. „*A bankban aránylag rövid idő alatt sikerült rangos állásig felküzdenie magát, s közmegebecsülésre be is töltötte ezt az állását.*” (113.) „*Neki a bankban is előszobás, nagy szobája volt, s az óriási ablaktáblán át a pezsgő főtérre nézhetett le!*” (55.) Mégis hiába becsületes úton-módon, tehetőséggel, munkával és szorgalommal küzdötte fel magát a cégvezetői pozícióig, és „*nem voltak megvesztegetésből vagy sikkasztásból eredő mellékjövedelmei, és nem is vitethetett szolgálja karján nőt a hivatalába*”, mégis a „*padláson kuksoló bírók*” és a „*hátterben rejlő nagy szervezet*” letartóztatja, vád alá helyezi. (55., 43.) Egy rejtett és alantas hatalom az ő dicső és nyilvános hatalmát megkérdőjelezi, semmibe veszi, tagadja és romba dönti. Bár e konfrontáció elgondolkodásra készíteti, mégis a legcsekélyebb olyan vétket sem leli magában, mely miatt vádolhatnák. Biztos önmagában, becsületességében és feddhetetlenségében, s mint jól megérdemelten kiküzdött társadalmi pozíciója tudatában megállapítja, „*ez is mellékes, a fő kérdés az, hogy ki vádol*”. (14.) Milyen hatalomnak van arra jogalapja, hogy az ő hatalmát és létének érvényét kétségbe vonja? Létezhet-e olyan legitím és legális hatalom, mely az ő legitím és legális pozícióját megtámadja, diszkreditálja?

IV

Josef K. élete letartóztatása pillanatában veszi kezdetét. E konfrontáció tükrében reflektálhatna önmagára, tehetne szert önismeretre, válhatna énné. Létének, mindennapjainak súlyát annak tagadása, megkérdőjelezése adja meg. Azonban e megkérdőjelezést tévedésnek, félreértésnek tartja. Persze, hiszen sosem törekedett másra, mint konformizmusra. Ám mivel valójában nincs identitása, élete pusztán látszatélet, *citoyenként burzsoá, burzsoáként citoyen*, személyisége pusztán szerepidentifikációk és én-

védő stratégiák kumulálódása, a vád szüntelen önmagával folytatott párbeszédre, önmagát önmaga előtt legitimáló monológra indítja. Így például elítéli a bírót, aki a törvényszolga feleségét a diákkal magához viteti, azzal a jóleső érzéssel, hogy erről ő, legalábbis ebben az életben, szívesen lemond; noha Bürstner kisasszonyról akképpen monologizál, hogy *„kis gépírólány, aki nem sokáig állhat neki ellen. S ebbe szándékosan nem számította bele azt, amit Grubachnétól tudott meg Bürstner kisasszonyról”*. (74.) Mind a hivatalsolga feleségének vonzalmát, mind Leni érthetetlen vágyát elfogadja és igyekszik kihasználni. Elza legnagyobb előnyét pedig abban látja Lenivel szemben, hogy az semmit sem tud a peréről. Előtte tehát még megingathatatlan a pozíciója. Megveti a korrumpálható bíróságot, ugyanakkor szívesen megjutalmazná a vesszőzöt, ha futni hagyáná az örököt, és egyébként sem vet el semmilyen kínálkozó lehetőséget, hogy kiismerhesse e rejtett hatalmat és hatástalanítsa. Ösztönös elképzelése értelmében néhány érette közösen dolgozó nő megmenthetné e szoknyapecér bíróságtól, hisz *„a nőknek nagy a hatalmuk”*. Első kétségtelen vereségének is azt tekinti, amikor a diák elragadja előle a bírósági solga feleségét, hogy a vizsgálóbíróhoz vigye. A PER-ben tehát nem az ártatlan és fegyvertelen igazság áll szemben az erővel. Josef K. pere nem az ártatlan és fegyvertelen igazság és az igazságtalan hatalom, az erő státusának kontrapozíciója. Josef K. ugyanúgy nem ártatlan, mint a vele szemben fellépő bíróság. Ugyanúgy stratégiákat gyárt e bíróság ellenében, mint munkahelyi küzdelmei közepette az igazgatóhelyetttel szemben. Igazsága ugyanúgy nem ártatlan és fegyvertelen igazság, mint a bíróság vagy a törvény igazsága. Egyképpen szinguláris igazságok. A szinguláris igazságoknak mindig elemi érdekük, hogy univerzálisnak, azaz ártatlannak és fegyvertelennek mutatkozzanak, mert így tehetnek szert a lehető legnagyobb játéktérre. Miként K. magának is beismeri, ahogyan önmagát instruálja: *„Ha el akar érni valamit, elsősorban is eleve el kell utasítania bármilyen lehetséges bűn minden gondolatát. Bűnről szó sincs. A per is csak nagy üzlet, olyan, akár a bank részére szerzett többi előnyös üzletkötése, s ahogy azoknál megszokta, itt is különféle veszélyek leselkedtek rá, ezeket el kell háritania. E célból persze nem szabad valamiféle bűn gondolatával játszadoznia, hanem lehetőleg szilárdan ragaszkodnia kell a saját érdekeihez.”* (114.) K. tehát, aki harminc éve harcban edződött, felveszi a küzdelmet. Korábban semmibe akarta venni perét, és megvetéssel gondolt rá. Hisz akkori önértelmezése fényében a harcot megharcolta, s cégvezetői pozícióba küzdötte fel magát, ahol már csak egyetlen komoly ellenféllel, a mindig lesben álló igazgatóhelyetttel szemben kellett védekeznie. Cégvezetői pozíciójában, az igazgatósági tagi státus felé közelítve, már éppen biztonságban kezdte érezni magát. És akkor szembetalálkozott e titkos nagy szervezettel, e másik bírósággal. Először szeretné tréfának hinni, majd nem akar róla tudomást venni, ám a nagybácsi a családi szempontokra hivatkozva elhurcolja az ügyvédhez. Mikor már úgy érzi, hogy az állása sem teljesen független többé a per lefolyásától, akkor ráébred, hogy nincs választása, nyakig benne van a perben, tehát védekeznie kell. Mert ez a fő szempont, ez az ő identitása, e kiküzdött cégvezetői pozíció, s ha már ezt veszélyeztetik, nem választhat. Ám ő vádlottként is tökéletes módszerességgel és minden erőfeszítésével ugyanolyan karrierre kíván törni, mint banktisztviselőként: *„hadd akadjon a bíróság egyszer olyan vádlottra, aki meg tudja védeni jogait”*. (114.) Nem szabad félúton megállnia, s az ügyvédre háritott védelmet végre magához kell ragadnia, még ha így teljesen prédául veti is magát a bíróságnak, s mindenféle közvetítő segítsége nélkül és a perbeli közvetlen részvétellel, sokkal nagyobb veszélyt vállal is, mint addig. K.-t tehát letartóztatása megingatja önértelmezésében, ám addig bevált stratégiáját, módszerességét, tisztánlátását kívánja erre az új

szituációra is applikálni. Ártatlanságának olykor jóleső, olykor reflektált hangoztatása nem identitás, hanem stratégia. S az örökös stratégia leplezi le, fedi föl identitásának hiányát, valóságos bűnét, az *asszimilációt*.

V

Josef K.-t már bemocskolta az élet, az asszimilációért folytatott szüntelen küzdelem. Már elveszítette Karl Rossmann ártatlan önazonosságát, ezért csak K., de még Josef. Mert „*nála az elvről van szó*” (77.), hisz a jogállamban, a törvény személytelen uralmában és a mindenekfelett való racionalításban. Mindent végtelenül egyszerűnek lát, (akárcsak Rossmann), ahogy erre megjegyzést is tesz a nyomozó. Ezért keresi az értelmezhetetlenben az értelmezhető, az abszurdban a racionalitást, a legfőbb bírót, a vizsgálóbíró könyveit, ahol csak pornográf rajzokra és könyvekre talál. Ezért nem tartja felelősnek az öröket, sőt, komolyan szívügye, hogy megmentse őket, pusztán a szervezetet, a magas rangú hivatalnokokat tekinti bűnösnek. Mert elvi szinten gondolkodik, s mert szíve a kiszolgáltatottakkal és perifériára szorultakkal vonja sorsközösségbe, nem pusztán pere miatt, hanem eleve adottan. Hiszen az ő pozíciója szüntelen reflexivitásból, racionalizáló stratégiákból születik. Így szánja az ostobákat, kiknek hiányzik az ő legfőbb eszköze a felemelkedéshez. Ám miközben szándéka szerint szünet nélkül racionalizál, mégis valójában mágikusan gondolkodik. Azt hiszi, Grubachné egész lakásában „*a rend helyreállításához épp órá van szükség. Ha pedig a rend egyszer helyreállt, nyoma sem marad azoknak az eseményeknek, minden a régi kerékvágásba zökken*”. (19.) Úgy véli, ha azonnal felkelt volna, és kivételesen a konyhában reggelizik, ha nem engedti, hogy megzavarja, hogy Anna nem ment be, „*egyszóval, ha ésszerűen viselkedem, semmi sem történik tovább; mindazt, ami készülődött, elfojtottam volna. De ha az ember annyira felkészületlen*” – magyarázza Grubachnének. (21.) Tehát egyrészt úgy érzi az események fényében, hogy ritualizált életmódja, mellyel otthonossá és biztonságossá igyekezett tenni életét, éppen az bizonyult esztelenségnek, kiszolgáltatva őt a letartóztatásnak. Az lett volna az ésszerű, ha otthon sem érzi otthon magát, ha szüntelen készenlétben áll. A letartóztatás új tapasztalata, hogy sosem lehet elernyedni, de szüntelen a harc feszültségében kell résen állni. Miközben attól szenved, hogy addigi otthonosságát elveszítette a világban, a szüntelen otthontalanság állapotát vállalja otthonaként, vágyott óhazaként. Mágikus gondolkodással úgy képzei, ha rögtön felkel, és távozik, ez az ismeretlen vádhatóság sem érhetne volna utol, hisz másutt mindenütt harcra készen áll. Amikor az első vizsgálatot követő vasárnapon is ellátogat az ismeretlen bíróságra, s első vereségeként éli meg, hogy a diák a vizsgálóbíróhoz szökteti előle a bírósági szolga feleségét, akként értelmezi a történeteket, hogy „*csak azért győzték le, mert kereste a harcot. Ha otthon marad, és megszokott életét éli, ezerszeres fölényben van mindegyikükkel szemben, s egyetlen rúgással eltakaríthatna útjából mindenkit*”. (54.) Egyszer tehát az az esztelenség, hogy otthon maradt, máskor pedig, hogy nem maradt otthon. Vagyis racionalizálása sosem szól másról, mint hogy beismeri, másként kellett volna. Hogy cselekedetei sohasem szabadságából fakadó szükségszerűségek, de önmaga által is szüntelen megkérdőjelezettek. Hogy valójában *sohasem önazonos*. Hogy *soha és sehol nincs otthon a világban*. Hogy mivel sosem önazonos, ezért nem lelhet otthonra sem a lakásában, sem a munkahelyén.

VI

Josef K. valódi tragédiája éppen ebben rejlik, hogy noha egész asszimilációja megkérdőjeleződik éppen az őt asszimiláló Törvény uralta közösség által, a Törvény nevében, mégis ő oly tökéletes asszimiláns, hogy inkább nem szembesül a valósággal, másik bíróságnak és nagy titkos szervezetnek képzeli, valamiféle második valóságnak, azt, ami az egyetlen realitás, és aminek létezéséről mindenki tud a nagybácsitól az őt az itáliai ügyféllel a dómba küldő igazgatóig. Az igazgató éppúgy érti a bíróságot, akár csak a délolasz dialektust. Egy ember van, aki e nyelvet nem beszéli, aki képtelen a megértésig elvergődni, Josef K., aki éppen Josef K.-ságát kockáztatná e megértéssel. Josef K., aki büszke arra, hogy megteremtette Josef K.-t, ám akiről most már mindenki tudja, kicsoda, s nem híressége, de hírhedsége okán. Aki arra gondol, „*hogy azelőtt milyen nyíltan mondta meg mindig a nevét; egy idő óta terhes lett számára ez a név, most már olyanok is ismerték, akikkel először találkozott; milyen szép volt, amikor még előbb bemutatkozott, és csak aztán ismerték meg*”. (186.) Mégsem képes önnön identitásának hiányával szembesülni. Hiába nyilvánítják bűnösnek, másnak, disszimilánsnak, mégsem képes lemondani az *asszimiláció álmáról*, s valódi tragédiája és egyetlen bűne, mert egyetlen eltékozolt utolsó esélye, hogy képtelen a per tükrébe nézve felismerni arca helyén a maszkot, s disszimilálódva identifikálódni. Egyetlen bűne ártatlansága, hogy hisz a jogállamban, a felvilágosodás új paradigmájában: a törvény személytelen uralmában és a ráció végtelen erejében. Hiába kénytelen újra meg újra szembesülni avval, hogy a hatalom legbensőbb lényege szerint a legmélyebben személyes, hisz mindenki a kapcsolati tőkéjével kérkedik, s ő maga is arra próbál szert tenni. Hogy a hatalom helyi érvényű és lokális racionalitású, s éppen nem univerzális igazsághoz kötött. Hiába, hogy ő is erejével próbálja érvényesíteni igazságát, s igazságának és ártatlanságának hangoztatásával próbál erőre szert tenni, hogy a küzdelmet megnyerje. Hiába, hogy mindenki a Törvényre hivatkozik, miközben „*Valaminek a helyes értelmezése és ugyanannak a dolognak a félreértése nem zárja ki teljesen egymást*”. (192.) Hiába figyelmezteti a börtönkáplán, hogy ne ámítsa magát a bíróságot illetően, s idézi a Törvény bevezető irataiból az önámításról szóló példabeszédet. Hiába érzi úgy ösztönösen, lenyűgözve a történet által, hogy „*A kapuőr tehát rászedte a férfit*”, a pap, azaz börtönkáplán hivatásos magyarázatát végighallgatva, készséggel visszazokzik: „*Te pontosabban és hosszabb ideje ismered a történetet, mint én.*” (190., 193.) Végül, az ugyanabból a szövegből kiolvasható sokféle s nemritkán túlzó nézet pap általi ismertetését befogadva, odáig jut, hogy a kapuőrt szedték rá, azaz mindkettőjüket, hiszen ez ugyanaz, mert a kapuőr akár csal, akár téved, „*tévedése szükségképpen átszarmazik a férfira*”. Josef K. tehát, amikor a jogállamban, a Törvény személytelen uralmában hisz, akkor hite szerint egy igazságos rendszerben, az egyetlen, rációval fel- és megismerhető igazság uralmában hisz, a haladásban, mely elérkezett az Igazságnak ehhez az átlátható, világos uralmához. Ám hite kevésnek bizonyul, hisz még az utolsó előtti pillanatban, a börtönkáplánnal szemben is pusztán azon gondolkodik: „*hogyan lehetne, mondjuk, nem befolyásolni a pert, hanem kitörni a perből, megkerülni, kívül élni a peren. Kell ilyen lehetőségnek léteznie, K. gyakran gondolt erre az utóbbi időben*”. (188.) S ehhez szeretné segítségül megnyerni a bírósághoz tartozó papot. Hiába szembesíti pere folyton-folyvást avval, hogy az Igazságnak, a Törvénynek ez az uralma éppen nem átlátható, éppen nem világos. Hogy a hatalom mindig létrehozza a saját tudásterületét, és fordítva, a tudás mindig hatalmi struktúrát képez. Hogy a pap sem alternatív tudás birtokosa, hogy ugyanazon szinguláris hatalom és a hozzá

tartozó specifikus tudásterület szolgája és magyarázója, aki szintén univerzalizált fényben tünteti fel igazságát, amikor K.-t rendre inti: „*Nem tiszteled eléggé az Írást, és megváltoztatod a történetet.*” (191.) Mintha nem volna minden kommentár és interpretáció az igazság nevében az igazságról folyó nagy nyugati diskurzus szüntelen elfojtása, épp az igazság eltávolítása (Foucault). Az univerzális igazság szingularizálása és a szinguláris igazságok univerzalizálása. Ahogyan a pap is felismeri: „*Az Írás változhatatlan, és e nézetekben gyakran csak az emiatt érzett kétségbeesés fejeződik ki.*” (193.) A pap nem is az Igazságban hisz, mint K., hanem a valóság struktúrájának, hatalom és tudás korrelációjának szükségszerűségében. Akárcsak az ügyvédek, akiknek a vádlottakkal ellentétben „*eszük ágában sincs, hogy bármiféle javítást akarjanak életbe léptetni vagy végrehajtani a bíróságnál*”, hisz „*a leghelyesebb, ha beletörődünk az adott viszonyokba*”. (108. k.) K. is végül, bár szembesülni kénytelen hite kontrapunktjával a pap szájából, miszerint „*nem kell mindent igaznak tartanunk, csak szükségszerűnek*”, s levonja a lehangoló konklúziót: „*A hazugságot avatják világrenddé*”; mégis túl fáradt már ahhoz, hogy minden következtetést levonjon, a szokatlan gondolatmenet következtében, s „*nem tudott mit kezdeni e nem valószínű dolgokkal*”, melyben „*az egyszerű történet formátlanná dagadt*”. (195.) K. ahogyan a peréből, úgy a perének értelmességet adható végső problémák végiggondolása elől is menekül, mert valójában nem kívánja saját maga megalapozni identitását. Ahhoz van szokva, hogy készen kapja azt. Ezért fordul vissza, s kiált a pap után, megkérdezve tőle: „*Nem akarsz még valamit tőlem?*” Ám a pap mint a bíróság tagja arra figyelmezteti: „*A bíróság semmit sem akar tőled. Befogad, ha jössz, és elbocsát, ha távozol.*” (196.) A valóság könyörtelen struktúrájának nem számít az egyén. Az ember berendezte világ éppoly könyörtelen, mint a természet. A személyes hatalmakkból kumulálódó szétbogozhatatlan komplexitásában személytelenként előálló hatalom és komplementer tudásterületei létének nem sine qua nonja az egyén. Az egyén pusztán a vallás és az erkölcs számára elengedhetetlen. Ám ha az igazság pusztán hatalom és tudás kéttagú azonossága, akkor ez önjáró, automata realitás.

VII

Josef K. abban különbözik másoktól, még vádlott sorstársaitól is, hogy ő szüntelenül reflektál, már perét megelőzően is. A reflexió síkja az, ami elválasztja mindenki mástól, ami őt kívülállóvá, egyedivé teszi. Amihez ő pusztán reflektálva tud és áhít hasonlulni, abban mások ösztönösen egyformák, azt mások ösztönösen cselekszik. Azonban hite a jogállamban és vágya az asszimilációra megakadályozza őt abban, hogy valódi identitásra tegyen szert. Az ő identitása az identitás feláldozása a közösség eszméjének oltárán. Pedig ez a közösség semmit sem akar tőle. Nem közösség, csak struktúra. Túl jón és rosszon, erkölcsön és valláson, K. a jogállamban és a rációban hisz. A jogállam igazsága, nem a vallás és az erkölcs transzcendens igazsága, hanem a struktúra immanenciája vagy transzdeszcendenciája (Foucault), hatalom és tudás funkcionális struktúrája és strukturált funkcionalitása. A jog uralma, a törvények személytelen uralma koncepció fundamentuma a racionalitás omnipotens princípiuma. Ha a ráció által el lehet jutni az igazsághoz, akkor nincs szükség a hagyományra, sem a hagyományt hordozó közösségre. A racionalitás az individuum trónra emelése. Az individuum lesz a kinyilatkoztatás hordozó közege. Az individuum mégis belevész a hatalom és tudás szétbogozhatatlan szövevényébe. Mert a hagyomány elsajátítása nélkül az egyén nem válhat individuummá. Nem lehet a kinyilatkoztatás letéteményese, hisz maga is manőverek,

a harc és a megtévesztés terepe. Mint a bírósági festő képén az Igazság: kötéssel a szemén, mérleggel s egyszersmind sarkán szárnyakkal és futva, „*voltaképp az igazság és a győzelem istennője egy személyben*”, mely végül már egyikre sem emlékeztet, „*inkább szakasztott olyan volt, mint a vadászat istennője*”. (A PER [1986]. 130–131.) Ugyanígy, amikor a jogállamban az igazság mint hatalom és tudás nem hivatkozik önmagán kívüli eszmére, önmagában alapozza meg önmagát, akkor önmagát zárja bikafejű szörnyként saját labirintusába, s végül az általa felmagasztalt individuum vadászává válik. A végtelen hierarchia, mely határértékének tagadása, pusztán labirintus, melyben tévelyeg, és végül Minótaurosznak esik áldozatul az egyén. Ha az Írás vagy Törvény pusztán a racionalitás kinyilatkoztatásán alapul, s nem az Örökkévaló kinyilatkoztatása, ha nem az Örökkévaló által megszólított nép minden egyes tagja által elsajátítottan őrződik meg és értelmeződik, nincs Ariadné fonala, mely kivezessen a labirintusból, a halálból az életbe, az asszimilációból az identifikációra, hogy az egyénekből valódi közösséget alkosson. Így bukik el Josef K., noha felteszi a döntő kérdést: „*Hogyan lehet egyáltalán bűnös az ember? Hisz mindnyájan emberek vagyunk, egyikünk is, másikunk is.*” (187.) Miképpen ítélhet hát ember ember felett? Mégis elfogadja az ítéletet, eljárása valóban maga válik lassanként ítéletévé, s azonosul vádlóival. Thészeuszként keresi Ariadnéját, ám az ő Ariadnéja kard helyett csak a következő fonallal szolgál: „*ne legyen többé olyan makacs, hisz ez ellen a bíróság ellen nincs védekezés, beismerő vallomást kell tennie. Legközelebb valljon be mindent. Csak akkor lesz rá lehetősége, hogy kicsússzon a kezükből, csak akkor*”. (98.) S milyen igaza is van Leninek, hisz K. önértelmezése fényében ártatlan, így tehát ha beismerné bűnösségét, nem mondana igazat. A perekre pedig bizton alkalmazhatjuk Pascal fogadásának logikai struktúráját: ha nincs igazam, csak akkor nyerhetek, akkor nyerhetem a legnagyobbat. Hisz ha igazam van, vagy nyerek, vagy veszítek, kétesélyes a dolog, ráadásul még ha nyerek is az igazammal, mindenképpen veszítek a perrel. Ellenben ha nincs igazam, csak nyerhetek: hisz vagy bebizonyosodik, hogy nincs igazam, amiről tudomásom van, vagy pert nyerek, és akkor a legnagyobbat nyerem, hisz nem is volt igazam. K. azonban túlmegey e tanácson, bár utolsó erejét megfeszítve ellenáll ítéletvégrehajtóinak, „*ráébredt, hogy ellenállása mit sem ér. Nincs abban semmi hősiesség, ha ellenáll, ha most nehézségeket okoz az uraknak*”. (199.) Végső célkitűzése, hogy mindvégig megőrizze mérlegelő értelmét. Értelme azonban pusztán e felismerésre, beismerésre vezet: „*Mindig húsz kézzel akartam belenyúlni a világba, s ráadásul nem is helyeselhető célból. Ez hiba volt.*” Már az ítélet végrehajtása előtt bevégeztetett az ítélet: töredékes identitását is feláldozta az asszimilációért. Nem akarja, hogy nehéz felfogású embernek tartsák, aki még egyéves peréből sem okult. Mindeközben valóban úgy érzi, hogy ez a saját véleménye, összegzése, s hálás azért, hogy hagyták, hogy e felismerésre önállóan tegyen szert! Ha erkölcs vagy vallás ütközik a joggal, létezik autentikus vagy inautentikus válasz. Ha a jogállam felvilágosult racionalizmusa ütközik a joggal, akkor csak inautentikus válasz lehetséges. Letartóztatásakor K. még elcsodálkozik, hogy őrei figyelmen kívül hagyják, hogy akár öngyilkos is lehetne. Elveti, hiszen a meghasonlott helyzetből ösztönösen menekülne, ám racionalitása fényében „*az öngyilkosság olyan értelmetlen lenne, hogy még ha akarná is, képtelen volna megtenni a dolog értelmetlensége miatt*”. (11.) Ugyanakkor a nagybácsi javasolta vidéki száműzetést sem preferálja. Nem akar menekülni, mert az büntudatról árulkodna. Kivégzésekor már „*pontosan tudta, hogy az ő kötelessége lenne megragadni és magába döfni a fölötte lebegő kést*”. Hogy ezt várják el tőle. „*De nem tette meg [...] Nem viselkedhetett tökéletesen, nem vállalhatta magára a hatóságok minden munkáját, ezért az utolsó hibájáért az felel, aki megtagadta tőle az ehhez szükséges erő maradékát.*”

VIII

Pere harmincadik születésnapja reggelén veszi kezdetét letartóztatásával, s a harmincegyedik születésnapját megelőző estén érkezik célba, kivégzésével. Egy teljes naptári év, mint a természeti körforgás ciklusa, a szüntelen visszatérő örök jelen, mint a pillanatok egysége, melyben felemelkedés és elbukás tragikumuma összpontosul.

A véghez közeledve, a homályos dómban, az örökmécs zavaróan rezgő fényénél az egyik oldalkápolna oltárképén zseblámpájával végigpásztázva egy őrt álló férfira lesz figyelmes, akiről aztán felismeri, hogy Krisztus sírját őrzi. A börtönlelkész a szószékre erősített kis lámpa fényénél szólítja meg K.-t, majd elmeséli az önámítás történetét a Törvény bevezetőjéből, melyben a Törvényhez igyekező, de oda soha el nem érő férfi halála előtt a sötétben a Törvény kapujából áradó kiolthatatlan fényt lát. Josef K. a holdfény természetes és nyugodt, semmi máshoz sem fogható fényénél érkezik el kivégzése helyszínére, a várost átmenet nélkül felváltó kopár kőbányához. A szomszédos ház legfelső emeletén felvillanó fényre, szétcsapódó ablakszárnyra s a párkányra kihajló férfira lesz figyelmes, és lelkét előnti a szomjúság a *másik* iránt, aki megváltaná a halál magányától, aki barát, vagy csak jólelkű, vagy akiben részvét él, vagy segíteni akar. Aki csak egyetlen ember vagy mindenki. Mert a kettő ugyanaz. S bár hitvallása a rendíthetetlen logika, élni vágyása mégis visszavezeti az irracionálisként megtagadott kérdésekhez: hogy mégis lehetett volna segítség, valamiféle elfelejtett ellenérv, hogy mégis létezik a sosem látott és elérhetetlennek tapasztalt felső bíró. E végső kérdést ölti magára teste felemelt keze és széttárt ujjai vertikális tengelyében. Lefogják és szíven szúrnak őt, aki engedelmeskedett, és hitt az értelemben. Szívében a kétszer megforgatott késsel még látja, ahogy kivégzői végvonaglását figyelik. S ő, aki mélységesen megvetette az ügyvédet és Block kereskedőt is, amiért hagyta, hogy úgy bánjanak vele, mint egy kutyaival, most maga is úgy végzi, „*Akár egy kutya!*”, „*s úgy érezte, szégyene talán még túléli őt*”. (201.) Mert az isteneszme felfüggesztésével eliminálódik az erkölcs. Így K. a jogállam polgáraként, akár egy kisgyermek, a megszégyenítés következtében csupán szégyent érez. Nem válhat azonban érett, kifejlődött személyiséggé, kinek bensőjében elsajátított normarendszer él, melynek fényében lelkiismerete felmenti vagy elítéli. Az Örökkévaló elidálásával nincs identitása, pusztán részlegesen reflektáló tudata. Mivel nincs identitása, nincs, ami fennmaradjon. Pusztán szégyene élheti túl. Csupán másolja, amit mondanak neki, akár egy engedelmes kutya. Az örök másolás az örök tett hiánya.

IX

Az európai kultúra a zsidó kinyilatkoztatásészme, a görög igazságészme és a római jog eszméjének összetalálkozásából születik. Mindig megújuló kísérlet e három összeegyeztethetetlen koncepció szintetizálására. Jézus autentikus válaszával ellentétben, a nevében fellépő kereszténység az általa elvetett inautentikus választ megtéve uralkodó paradigmájává, az egyházjog és egyházi hatalom rendszerében mutatja meg, hogy valójában képtelen mestere autentikus választ elfogadva, mesterével valóban azonosulni. A keresztény szintetizálási kísérletre válaszul születik meg hosszú vajúdásban az új felvilágosodott Európa koncepciója. Ennek az individuális racionális jogállam koncepciónak az aporetikusságával szembesít Kafka. Ahogyan a kereszténység nem tudta kereszténnyé identifikálni az embert, úgy képtelen a racionális jogállam identitásra

vezetni az individuumot. A karkai látomásból azért érezzük a náci haláltáborok próféciáját, mert a racionális jogállam magában hordozza önnön ellentétét, a végtelen irracionálisitást. Jogállam és fasizmus nem ellentétei egymásnak, hanem ugyanannak a szakasznak két végpontja. Ahogyan A FEGYENCGYARMATON-ban a racionalitás létrehozza a lehető legirracionálisabb kivégző gépezetet, úgy kerül hatalomra jogszerűen a náciizmus. A soá borzalma azért következhet be, mert az európai embert sem a kereszténység, sem a racionális jogállam nem tette emberré. Mert valójában az európai embernek nincs identitása. A jog uralmával sem vált nagykorúvá az egyén, hanem mindenél inkább alattvalóvá. Az identitásnélküliséghez asszimilálódott identitás nélküli asszimilánssá.

A PER-ben Kafka szándéka szerint két elem egyesül: A FÚTÓ-ban megjelenő permotívumban igazság és jog, tudás és hatalom kontrapozíciója és A FEGYENCGYARMATON-ban ábrázolt irracionális racionalitás, mely a büntetés-végrehajtásban csúcsosodik ki, ahol a halálos ítéletet végrehajtó gépezet a testbe vésett szavak által öl, a teremtő szót, a törvényt tetté, ítéletté téve, az ítélet szavait a testre jegyezve, kivégzéssé válva. (NAPLÓK, LEVELEK [1981]. 442.) E két elem egyesítésével mutatja fel az európai kultúra uralkodó paradigmájának aporetikusságát s végső soron az európai ember halálát. Ez az ő Bouvard és Pécuchet-je, az ostobák szentsége és az ártatlanok bűnössége. Az európai ember halála, aki tettekké akarja alakítani a könyveket, a másoktól kapott közhelyeket, s miközben így akarja megvalósítani önmagát, aközben távolodik legmesszebb önmagától. Josef K.-t a per megpróbáltatásai lemondásra kényszerítik: lemond még addigi töredék identitásáról is, arról, aki addig volt, és arról, amit addig tett. Másol, akár csak Bouvard és Pécuchet. Még önnön kivégzését is lemásolná, csak már ereje nincs hozzá. Akiből hiányzik a hit, hogy az igazságtalan bírától kierőszakolja igazságát. (459.) Aki mérhetetlen tettvágytól égve nem csinál semmit. A másolás nem tett. Csak a cselekedet mímelése. És K. az utolsó pillanat tükrében egyetlen bűnének azt tekinti, hogy mindig húsz kézzel akart belenyúlni a világba. Akinek egyéves pere az örök körforgás alapegysége. Az időben elhangzó kinyilatkoztatás helyett a szüntelen morajlás örök körforgása.

Kafka látomásának profán kinyilatkoztatásában a próféta övéiért érzett fájdalom a jaidul fel. Az ember arról ír, ami legjobban fáj neki. Karkának Európa, az ember halála a legkínzóbb fájdalom. Ő a legeurópaibb európai. Ezért is utasítja el kezdetben a cionizmust. Azonban a racionalizmus irracionálisitása, a jogállam aporetikussága szükségképpen más utak keresésére ösztönöz. Így jut el végül Kafka is az értékracionalizmus mint vállalt irracionálizmus, azaz a cionizmus alternatív modelljéig. Mely visszatérés az európai kultúra egyik gyökeréhez, az abból újjazöldülő lombos fa. Mely ébredés az Európát kísértő álomból, zsidó kinyilatkoztatás, görög igazság és római jog össze nem békíthető modelljeinek szintetizálásából. Mely a keveredés kísértésével szemben a hűség vállalása.

Számunkra is A PER az a tükör, melyből magunkat szemlélhetjük. Ha túlon túl magunkra ismerünk Josef K.-ban, ha perét együtt szenvedjük végig vele, mi sem vagyunk mások, mint pusztá állampolgárok, másolók. A per tükrében, az ő maszkjában saját maszkunk tekint velünk szembe. Ám ha a karkai fanyar irónián mosolyogni tudunk, van némi esélyünk rá, hogy e reflexivitás síkja által önmagunkká váljunk. Ha nevetethetünk a maszkot szétfeszítve lekényszeríti rólunk, a tükörben megpillanthatjuk végre valódi arcunkat.

Pór Katalin

NEM ELÉG MAGYARNAK LENNI...¹

Szántó Judit fordítása

A szellemes tábla, amelyet George Cukor az MGM bejáratára vagy – az anekdota egy másik változata szerint – az íróasztala fölé akasztott, szervesen hozzátartozik Hollywood „aranykorához” és mítoszának kialakulásához. A magyar emigránsok állandó és folyamatosan növekvő jelenlétére utal, amely, ha szétszórt volt is, de folyamatos forrásokból táplálkozott: a magyarok első, a stúdiókba már beilleszkedett nemzedéke megkönnyítette az újabb csoportok rendszeres érkezését. Miután közép-európai zsidó bevándorlók New Yorkból Los Angelesbe költöztek, hogy stúdiókat alapítsanak,² következik a második hullám, amely elsősorban a Tanácsköztársaság bukása után Magyarországról elmenekült művészekből és írókból áll – élükön többek közt Kertész Mihállyal, azaz Michael Curtizzal –, majd megjelennek azok az alkotók, akik az 1920-as, 1930-as években felváltva élnek és dolgoznak Európában és az Egyesült Államokban; közülük tartozik például Korda Sándor, Bíró Lajos vagy Fejős Pál.

Az a már-már tömegesnek mondható magyar jelenlét, amely a stúdiók „aranykorát” jellemezte, fontos és jogosult volt, ám egyszersmind valószínűleg elterelte a figyelmet a Hollywoodban érvényesülő egyéb magyar hatásokról. Budapest és Hollywood között ugyanis ez idő tájt nemcsak személyek kelnek vándorútra, hanem művek is. A magyar színművek, amelyekre az 1930-as években megannyi film épül, meghatározó szerepet játszanak a hollywoodi filmvígjátékok alakulásában, éppen akkor, amikor a hangosfilmre való áttérés miatt ez a műfaj teljes szerkezeti reformra szorul. A „sikerdarabok” behozatala és adaptálása természetesen összefügg a stúdiókban működő magyarok jelenlétével. A jelenséget részben az magyarázza, hogy a már kiépült magyar-hollywoodi hálózatokra támaszkodik, mint ahogyan az is nyilvánvaló, hogy ez a magyar személyi állomány különös figyelemmel kíséri szülőhazája termékeit. Másfelől az is bizonyos, hogy autonóm jelenségről van szó, amely, mint ilyen, megérdemli, hogy megvizsgáljuk és tanulmányozzuk.

1930 és 1943 között összesen húsz, 1909 és 1937 között íródott magyar „sikerdarabot” adaptálnak a hollywoodi stúdiók. Az első négy tulajdonképpen nem tartozik a „sikerdarabok” közé; ez a kategória csak az 1920-as években alakul ki. Mindazonáltal elegendő közös vonás köti össze őket az általuk előkészített és előrevetített mozgalommal ahhoz, hogy hollywoodi felhasználásukat ugyanehhez az áramlathoz soroljuk. Drégely Gábor két darabjáról, A SZERENCSE FIÁ-RÓL³ és A KISASSZONY FÉRJÉ-RŐL,⁴ valamint Molnár Ferenc két színművéről, a LILIAM-RÓL⁵ és A TESTŐR-RŐL⁶ van szó. Két, a következő évtizedben keletkezett és bemutatott színmű: Orbók Attila A TÜNEMÉNY-E⁷ és Fodor Lászlótól A TEMPLOM EGERE⁸ még a „sikerdarabok” első válfajához tartozik; a helyváltoztatás folyamatába bekapcsolódó színdarabok zöme azonban az 1930-as években születik és kerül színpadra. Ezek között szerepel Molnár Ferenc további három műve: A JÓ TÜNDE⁹, AZ ISMERETLEN LÁNY¹⁰ és a NAGY SZERELEM,¹¹ valamint Fodor Lászlótól is két újdonság: az ÉKSZERRABLÁS A VÁCI-UTCÁBAN¹² és az ÉRETTSÉGI.¹³ Bús-Fekete Lászlónak három darabja említendő: a SZÜLETÉSNAPOK,¹⁴ a SZERELEMBŐL ELÉGTELEN¹⁵ és a JÁNOS.¹⁶ László Aladár két

színművel jelentkezett: a Faragó Sándor társaságában írt EGY LÁNY, AKI MER-rel,¹⁷ valamint A BECSÜLETES MEGTALÁLÓ-val.¹⁸ Ezt a listát bővíti Lengyel Menyhért EVELYN-je,¹⁹ Békeffi István KOZMETIKÁ-ja,²⁰ Vaszary János ANGYALT VETTEM FELESÉGÜL²¹ című műve, valamint László Miklós AZ ILLATSZERTÁR-a.²² A felsorolt színdarabokból huszonhárom film születik, többnyire vígjátékok. Köztük van Ernst Lubitsch néhány jelentős alkotása (TROUBLE IN PARADISE, ANGEL, THE SHOP AROUND THE CORNER, HEAVEN CAN WAIT), William Wyler THE GOOD FAIRY-je, a főszerepben Margaret Sullavannal, több zenés vígjáték, mint az I MARRIED AN ANGEL (WS Van Dyke II), a THE CHOCOLATE SOLDIER (Roy del Ruth), valamint Marc Sandrich TOP HAT-je Fred Astaire-rel és Ginger Rogersszel. A belőlük készült melodrámák közül kiemelkedik Frank Borzage LILIOM-ja.

E homogén drámai anyaghoz járulnak más magyar szerzők, nevezetesen Bíró Lajos vagy Hunyady Sándor művei, amelyeket szintén filmre adaptálnak. Bíró Lajos több alkotását is felhasználják a hollywoodi és angliai stúdiók,²³ ő azonban ezen túlmenően közvetlenül is részt vesz az angol filmgyártásban, és Korda stúdiójában a forgatókönyvrészleg vezetője lesz. Hunyady darabjainak amerikai utóélete kevésbé jelentős, de azért jegyezzük meg, hogy a FEKETESZÁRÚ CSERESZNYÉ-t 1933-ban STORM AT DAYBREAK címen adaptálja Hollywoodban Richard Boleslawski. Ezek az utolsó példák megfelelnek ugyan a kulturális átvétel kritériumainak, formai átvételről azonban nem beszélhetünk, mivel az említett színművek nem igazán „sikerdarabok”; velük tehát tanulmányunk a későbbiekben nem foglalkozik. Hasonlóképpen a Magyarország és Hollywood közti kulturális átvételt azért tárgyaljuk, mert mind az elkészült filmek száma, mind nemzetközi ismertségük, mind pedig maradandóságuk tekintetében mennyiségi szempontból ez az áramlat a legerőteljesebb; vagyis a fenti közvetítéssel ezek a magyar színdarabok járultak hozzá a legmarkánsabban a filmművészet történetéhez. Hozadéuk azonban nem szorítkozik erre a kapcsolatra: az említett színműveket rendszeresen felhasználja a legtöbb európai ország (természetesen Németország, Ausztria, Franciaország, Anglia, de rajtuk kívül még Hollandia, Dánia, Svédország, Olaszország) filmgyártása is; maguk a szerzők pedig rendszeresen működnek együtt különböző európai stúdiókkal. Végül az átvétel jelenségét tanúsítja nyilvánvaló módon a drámai szövegek felhasználása, illetve szerzőik személyes részvétele – néha rendezői, sőt színészi, de legsűrűbben forgatókönyvírói minőségben – magában a magyar filmgyártásban is. Békeffi István, Bús-Fekete László, Orbók Attila, Vaszary János számos magyar filmben működik közre, Molnár darabjait pedig már az 1910-es évek óta használja a magyar film, mint ahogy László Aladár két színdarabját az 1930-as években adaptálják a magyar stúdiók, Garas Márton pedig már 1918-ban filmre viszi Lengyel A TÁNCOSNÓ-jét.

Tanulmányunk meghatározott időszakra vonatkozik, amely a hangosfilm általánossá válásától az Egyesült Államok második világháborús hadba lépéséig terjed; ez utóbbi esemény ugyanis gyökeresen átformálja Hollywood Európához való viszonyát. A magyar színművek hollywoodi adaptálásának jelensége már 1910 és 1920 között is érzékelhető, ekkor azonban még csak egy bizonyos mű vagy szerző iránti konkrét érdeklődésről van szó: így kerül fókuszba Molnár Ferenc, akinek AZ ÖRDÖG-ét Hollywoodban elsőnek Thomas H. Ince adaptálja 1915-ben, s őt követi 1921-ben James Young; a cím mindkét esetben THE DEVIL marad. 1921-ben jött létre a LILIOM első hollywoodi adaptációja is (Maxwell Krager: A TRIP TO PARADISE); 1930-ban következik aztán Frank Borzage már említett változata. A folyamat, ámbár szerényebb méreteken, a vizsgált időszak után is nyomon követhető: Bretagne Windust 1950-ben forgatott PERFECT STRANGERS-e éppúgy Bús-Fekete egyik színművén alapul, mint ahogy Richard Oswald 1942-

es ISLE OF MISSING MEN-je egy Fodor-darabon. Ugyanígy Molnár Ferenc művei továbbra is számos hollywoodi filmhez szállítanak anyagot: ilyen Richard Whorf BLONDE FEVER-je (1944), King Vidor A HATTYÚ-ja (1956) vagy Michael Curtiz A BREATH OF SCANDAL-ja (1960). Lényeges, hogy a hollywoodi magyar behozatal még változatosabbá válik, amikor az említett drámaírók közül többen is megjelennek Hollywoodban. Lengyel Menyhért, Fodor László, Bús-Fekete László az Egyesült Államokba vándorolnak ki, és szerzőként kapcsolódnak be a hollywoodi filmgyártásba: forgatókönyveket írnak, vagy filmek cselekményéhez – a *story*hoz – adnak ötleteket. Így például a LENNI VAGY NEM LENNI csakúgy, mint a NINOCSKA, amelyeket jogosan sorolnak a korszak legfontosabb filmjei közé, a forgatókönyvíró Lengyel Menyhért és a rendező Ernst Lubitsch szoros együttműködésén alapulnak.

Az 1930-as évek tehát a jelenség kiszélesedésének és rendszeressé válásának éveit. Míg a korábbi logika a szerzőt és a művet részesítette előnyben, ekkoriban a figyelem a színművek sorozatszerűségére összpontosul. Hollywood számára ebben az évtizedben az a legfőbb szempont, hogy a színdarabok egy magyar hullámhoz tartoznak, és ez a származás egyszerre számít a minőség biztosítékának és a propaganda egyik meggyőző érvének.

A magyar drámaszövegek gyakori felhasználása, valamint a belőlük készült filmek sikere arra utal, hogy a magyar művek hollywoodi felhasználása korántsem volt esetleges vagy konjunkturális jellegű. Az anyagok kitartó átültetése esztétikailag megalapozott döntések és választások sorozatán alapult. Ha megvizsgáljuk azokat a mechanizmusokat, amelyek a hollywoodi stúdiókat az irodalmi és művészeti alkotások kiválogatásában és megvásárlásában vezérelték, világosan megmutatkozik, hogy nem érték be a legkönnyebben hozzáférhető anyagok kiaknázásával, hanem a legnagyobb gonddal mérlegeltek. A szóban forgó színművek átvételének okát és a hollywoodi filmgyártáshoz való hozzájárulásuk természetét tehát, a történelmi körülményeken túl, e művek belső jellegzetességeiben kell keresnünk.

A „sikerdarabok”: egy budapesti műfaj európai gyökerekkel és nemzetközi elhivatottsággal

A „sikerdarabok” Bécsy Tamásnak köszönhető utólagos elnevezése²⁴ azonnal rávilágít a műfaj jellemzésének nehézségeire – hiszen legfőbb összetartó eleme eszerint terjedésének és fogadtatásának természetében keresendő – és egyszersmind kétes híreinek okaira. Ezeket a műveket általában inkább szociológiai, mint irodalmi természetű jelenségként fogják fel; erre vall, hogy Molnár és Lengyel darabjainak kivételével csak nagyrítkán jelennek meg könyv alakban, és csak a *Színházi Életben* látnak nyomdafestéket. A magyar színházi életben a francia vaudeville-ek helyét foglalják el, amelyek addig rendkívül népszerűek voltak;²⁵ átveszik és egyben időszerűsítik azok polgári problematikáját – a húszas években megpendített témák ugyanis a harmincas évekre érzékelhetően átalakulnak, alkalmazkodva a gazdasági viszonyokhoz és az ábrázolt társadalom körülményeihez – és helyhez is kötik: a színdarabok bővelkednek a budapesti életre vonatkozó utalásokban. A bemutatók jelentékeny sikert aratnak, sőt, ezekben az években pillérei lesznek a különböző színházak jövedelmezőségének, következésképpen a színházak közti vetélkedés első számú tétjeivé lépnek elő. Ha igaz is, hogy Molnár és sikerei viszik el a pálmát, a formát mégsem ő találta fel. Az első lépések megelőzték az ő pályakezdését: Drégely Gábor darabjai például néhány évvel korábban kerültek színre. Amellett problematikus, hogy Molnár (és kisebb mértékben Lengyel)

egyáltalán besorolható-e ebbe a csoportba. A kérdésben nincs is konszenzus: Bécsy Tamás például kizárja Molnár darabjait a „sikerdarabok” kategóriájából, míg más irodalomtörténészek, épp ellenkezőleg, „magyar iskoláról” beszélnek, amelyet Molnár nyitott volna meg.²⁶

Realizmus és látszatok

Mint arra Bécsy Tamás rámutat: az 1920-as években íródott színdarabok legfőbb összetartó eleme közös tematikájuk: mindegyikük az energia, a voluntarizmus és a munkaképesség apológiája. Ez áll szemben a szereplőket fojtogató társadalmi feltételekkel, és teszi lehetővé meghaladásukat. Bécsy Freud hatására utaló elgondolása szerint ezek a darabok a nézők „be nem vallott vágyait” dramatizálják, és a felismerés és a vágy közötti egyensúlyozás elve alapján működnek: az egyik póluson található a közönség kispolgári világának ábrázolása – és szatírája –, a másikon, szerepalak, szerző és néző fantáziájának közös termékeként, a színpadon ábrázolt képzeletbeli világ. Míg Molnár úgy támaszkodik erre a fantáziabeli építményre, hogy egyszersmind megcáfolja, és rámutat a társadalmi struktúrák erejére, az évtized egyéb színműveinek többsége a látszat apológiájába torkollik; ez a látszat ugyanis nemcsak szemfényvesztésként jelenik meg, hanem pozitív, mert termékeny értéként is. A misztifikáció, a képzelgés megváltoztatja a világot, tényeket teremt, lehetővé teszi a hős fejlődését. Azoknak a szereplőknek, akik a látszatokat sikerre viszik, közös vonása a becsvágy és bizonyos frusztráltság, amelyek valóságos motorként hajtják őket előre. Így például Lili, A TÜNEMÉNY fiatal titkárnője, A SZERENCSE FIA-beli szabó vagy az EGY LÁNY, AKI MER ÉVÁja elégedetlen a helyzetével, és jobbat talál ki magának. A misztifikációból végül minden esetben valóság lesz, a szereplők elérik céljukat: Lili feleségül megy a régensherceghez, a szabóból miniszter lesz, Éva hozzá megy a miniszterhez.

Ezek a színdarabok képesek rá, hogy bemutassák a kispolgároknak a maguk mindennapi életét, ábrázolják értékrendszerüket és bevallatlan vágyaikat, miközben szándékosan és nyilvánvalóan függetlenítik magukat a kor problémáitól, a valószínűség gondjától és a valóságnak való megfelelés kérdéseitől. Ez a kettősség teszi lehetővé, hogy az érintett művek paradox, de egyben sikerüket is megmagyarázó viszonyba kerüljenek a társadalommal, amelyben létrejönnek. Mivel erőteljesen függenek környezetüktől, az 1930-as évek folyamán fokozatosan módosulnak, nemcsak azért, hogy tükrözzék a környezet változásait, hanem azért is, hogy alkalmazkodjanak a közönség újabb igényeihez.

Ekként a következő évtizedben a valósághoz fűződő viszony komplexebbé válik. Az utalások pontosabbak és közvetlenebbek, a korabeli társadalom ábrázolása önálló tematikává alakul, míg a sztereotipizált alakok, valamint a kifejtet felé haladó mozgásnak alárendelt drámai dinamika a darabok világának autonómiájáról gondoskodik. Egyebekben az alakok eleve a személyes és kollektív (esetleg pszichoanalitikus és társadalmi) kényszerek bénító hálójának foglyai; messze vagyunk már a diadalmas voluntarizmustól és individualizmustól, sőt gyakran éppen ezek kudarcával kerülünk szembe. Az előző évtized témái és alakjai visszatérnek ugyan, de immár hanyatló változatban: az 1920-as években még győzedelmeskedő mitikus szerepalakok a következő évtized realitásaival szembesülve tehetetlenné válnak. Így például Molnár AZ ISMERETLEN LÁNY-ának Annija Hamupipókééhez hasonló utat jár be ugyan, de a végén lepleződik a származása, és az öngyilkosságba taszítja, mint ahogy a SZÜLETÉSNAP isko-

laigazgatója is azt képzei, hogy második ifjúságát éli, mígnem brutálisan vissza kell zökkennie az öregedő tanár helyzetébe.

A két évtized mindazonáltal nem állítható radikálisan szembe. Az állandóságról főképpen a színművek hangneme gondoskodik, amely, ha a mondanivaló kontrasztosabb is, ugyanolyan könnyed és derűs marad. Útkereszteződéshez értünk: míg egyfelől felbukkan egy újfajta szándék, amely a darabok világát be akarja oltani a kor realitásaival és nehézségeivel, tovább él az az igyekezet is, hogy a megörökített világ elemeinek egyedüli teleológiája az optimista kifejelet előkészítését szolgálja. Ekként az 1930-as „sikerdarabok” hangvétele két véglet: a kiábrándulás, illetve a szándékuknak immár nem megfelelő optimizmus és könnyedség között lebeg.

Európai gyökerek, nemzetközi pálya

Ha egy szegényes drámairodalmi hagyománnyal bíró országban, az európai színház lendületes megújulása idején, felvirágozik egy színházi műfaj, az nyilvánvalóan nem lehet a véletlen műve. A budapesti színházak műsorpolitikáját, a színigazgatók, a rendezők és a drámaírók, illetve európai kollégáik közötti levelezést vizsgálva felfedezhetjük, milyen szoros volt a kapcsolat az egész Európán végighullámzó modernista mozgalmak és az egykorú magyar színházi gyakorlat között. A színművek belső és csoportos összefüggéseik ellenére hibrid, inkább európai, semmint specifikusan magyar jelleget öltenek: olyan újításokat integrálnak, amelyek más alkotói feltételek között keletkeztek és vertek gyökeret, és ezek népszerűsített, tömegszínházi változatát kínálják. Virtuóz módon honosított irodalmi hagyományokra támaszkodnak: a francia mintákhoz szabják azt a referenciavázat, amelybe aztán beoltják Pirandello, a naturalisták vagy a bécsi drámaírók hozadékát. Ugyanígy integrálják a szöveg és a dialógus színházi pozíciójára avagy a színésznek és a rendezőnek az alkotási folyamatban játszott szerepére vonatkozó modernista scenográfiai elképzeléseket. Az európai, skandináv, bécsi vagy éppen orosz modernizmus tehát sokkal erősebben nyomja rá bélyegét ezekre a színdarabokra, mint azt üzleties és népszerű jellegük alapján feltételezhettük volna. Ez a hatás több szinten érvényesül: a bonyolult valóság viszonylatában a hű reprodukciós szándék és a valóság ábrázolásának problematikussá válása között; a mondanivaló megfogalmazásának átalakítása színész, szerző és rendező viszonylatában és a verbális, illetve nem verbális elemek közti dinamizmusban. Ilyen körülmények között a színdarabok sikere már nem olyan meglepő, mint amilyenek első látásra tűnhetett volna.

A „sikerdarabok” nemzetközi dimenziója szervesen hozzájárult pályafutásukhoz, formálta fejlődésüket és változásaikat, és így meghatározásukhoz is hozzájárult. Exportjuk kezdetét általában Molnár Az ördög-ének 1908-as bemutatójától keltezik, és a csoporthoz tartozó műveket el is nevezik „exportdrámáknak”. A színművek forgalmazása ettől fogva egy különböző országokban működő közvetítői rendszerhez kötődik: ide tartoznak a Vígszínház fiókiintézményei, a bécsi George Marton kiadóvállalat, valamint a New York-i Edmond Pauker-féle ügyvédi iroda, amely az Egyesült Államokra érvényes szerzői jogokat kezeli. Ezek a vállalkozások nem érik be a darabok terjesztésével: egyezményi és elővételi rendszereik segítségével már megírásukat is megtervezik, megszervezik és beosztják. A közvetítők kivétel nélkül a magyar diaszpórához tartoznak, és szorosan együttműködnek, nemegyszer a szerzők rovására: ez utóbbiak kénytelenek alkalmazkodni a mereven rögzített működési módhoz, feláldozva írói függetlenségük egy részét csakúgy, mint a műveik értékesítésébe való beleszólás korlátozatlan jogát. Ugyanakkor az is bizonyos, hogy a rendszer kivételesen hatékonyan bizo-

nyul, hiszen a húszas-harmincas évek folyamán a magyar színdarabok soha nem tapasztalt elismertségnek örvendenek.

A színházi ipar, amely a színdarabok létrejöttét ösztönzi, és a kész szövegeket színpadra segíti, szerencsésen elégíti ki az új közönség keresletét, sőt meg is szervezi és fenn is tartja azt, és a nemzetközi színtérre is bevezeti a „sikerdrámákat”. Ezek nemcsak sorozatszerűségükkel alkalmazkodnak az ipar logikájához, hanem azzal a képességükkel is, hogy rendkívül gyorsan igazodnak a kereslet változásaihoz.

Állandóság, utókor, minőség

El kell azonban ismerni, hogy napjainkban mind Budapesten, mind a nyugati fővárosok nagy többségében egyedül Molnár darabjai vannak még műsoron; és ha a SAROK-ÜZLET-et változatlanul rendszeresen előveszik, már nem László Miklós eredeti, AZ IL-LATSZERTÁR című színdarabjáról, hanem Lubitsch filmjének új, átírt változatáról van szó. A rendezők érdektelenségét (amelyért a szövegekhez való hozzáférés nehézségei is okolhatók) kiegészíti a kritika, valamint az irodalom- és színháztörténet közönye: Molnár és olykor Lengyel futólagos megemlítésétől eltekintve a szóban forgó szerzők nem jelennek meg sem a magyar irodalommal, sem az európai színházzal foglalkozó történeti művekben. Színdarabjaik mellékes jelenségnek számítanak, amely nem teremt hagyományt, nincs utóköre. E megállapítások nyomán óhatatlanul rá kell kérdeznünk minőségükre. Értékük véleményünk szerint mindenekelőtt abban áll, hogy össze tudták sűríteni koruk társadalmi és művészeti kérdésfeltevéseit azzal a céllal, hogy ezeket aztán népszerű változatban dolgozzák fel. Ez a vállalt küldetés azonban együtt járt műlékonyságukkal. Emlékirataiban Lengyel fájjalja, hogy az idő tájt mindig az igénytelenebb darabjai nyerték meg a közönség tetszését.²⁷ Molnár darabjait azért nem sújtja ez a törvényszerűség, mert egyedül ezek törekszenek időtlenebb kérdések felvetésére; így például központi szerepet tulajdonítanak a frusztrációk és tudat alatti vágyak problémájának. A többi színmű értéke elsősorban azon múlik, hogy milyen ügyesen valósítják meg közös becsvágyukat. Fodor László ÉKSZERRABLÁS A VÁCI-UTCÁBAN című művét vagy Faragó László A BECSÜLETES MEGTALÁLÓ-ját azért érezzük sikerültebbnek Békeffi István KOZMETIKA-jánál, mert bár vezérlő elvük hasonló, az előbbi kettő végig fenn tudja tartani a maga élénk ritmusát.

A sikerdarabok hozzájárulása a hollywoodi képzeletvilághoz

A szóban forgó színművek nem a cselekménytípusokat gazdagították elsősorban, inkább a fikció szerkezetének kérdésessé tételével hoztak újat. Túl a témákon, a szerepalakokon vagy a helyzeteken, amelyek nem sokban különböznek a népszerű európai darabok egyik vagy másik csoportjának hozadékánál, az adaptálókat az a szerkesztési elv érdekli, amely a valósághoz való viszony problematizálásán alapul. Ez az elv mélyrehatóan átjárja a hollywoodi vígjátékok képzeletvilágát, és ezzel a legfőbb adománnyá válik, amellyel a magyar drámaírók Hollywoodot gazdagítják.

A világ ingatagsága

A magyar darabok a Labiche–Feydeau-vonulat és a schnitzleri hagyaték kettős hatása alatt állnak. E kettős örökség közös ismérvként írja elő egy, a realizmus eszközeivel ábrázolt, de egyre ingatagabb környezet eszméjét. A magyar színművek áthangszerelik ezt a tétováságot: a díszletek csakúgy, mint a jelmezek az egykorú valóságot idézik, de egyszersmind színpompások és kissé aránytalanok. Ugyanígy a szerepek is az őket ala-

kító budapesti színészek személyiségére szabottak, és az utóbbiak játéka nagyrészt a Ditrói Mór által hirdetett „belső realizmusra” épül: a szerepalakok hibrid elgondolást fejeznek ki, és a valós meg a fiktív közti érintkezés különféle zónáit képviselik. A fiktív világ egyértelműen a nézők egykorú környezetéhez kötődik, anélkül, hogy azt tükrözni akarná. Genette kategóriájával szólva: a színművek valamennyi dramaturgiai elemének *extra-diegetikus* jelentése is van, tehát a darab elbeszélte cselekményén kívüli környezetre is vonatkoznak, nem annyira szilárd, rögzített kapcsolatként, inkább mint rezonancia-rendszer. Ez az ingatagság a hollywoodi adaptációkban is visszatér: a feldolgozók hiánytalanul átvették.

A „sikerdarabok” átveszik a realizmustól és a naturalizmustól örökölt módszert, vagyis a környezetet társadalmi miliók szerint dolgozzák fel. Ez a szerkesztési elv tér vissza a hollywoodi adaptációkban is, ezek azonban csak azért működtetik, hogy még inkább relativizálják. A hollywoodi látásmódban kevesebb a kényszerűség: a szerepalakokat gyakran csak átmenetileg tartja fogságban a milió. Válasszuk példának AZ ILLATSZER-TÁR-t. A színdarab tökéletesen zárt miliót ábrázol, amely teljes egészében magában foglalja a szerepalakok minden interakcióját és törekvését. Ezen a helyszínen játszódik mindhárom felvonás: Kádár itt bonyolítja le kalandjait az elárusítónőkkel, mint ahogy Hammerschmidt a boltban is alszik, mivel tudomást szerezve felesége hűtlenségéről, nem hajlandó a szállodába menni. Amikor a szereplők végre elhagyják a boltot, a darab is véget ér. Lubitsch filmjében a bolt lesz az a helyszín, ahol a vágyak és az érzelmek megszületnek, ezek azonban továbbterjednek a külvilágra. Az adaptáció kinyitja a teret, és megszervezi a kapcsolatokat a zárt környezet és a külvilág között; ezt tanúsítja az első és az utolsó képsor, amely egyaránt az üzlet előtt játszódik, vagy a telefonhívások gyakorisága. Ugyancsak változatosabbá teszik a teret az új miliók – a kávéház, a kórház, Klára szobája –, amelyek között a szereplők jövés-menése teremt folyamatosságot.

A darabok merev és kényszerítő erejű környezetét a filmváltozatok rendszeresen anyagtalan és felcserélhető díszletté alakítják. Az EGY LÁNY, AKI MER például egy nagy budapesti szálloda bárjában kezdődik, ám ezt a fényűző környezetet máris ellenpontozzák Éva irigy, keserű megjegyzései – a lány ironikus lenézéssel idézi fel a vidéki környezetet, ahonnan származik –, majd nagynénjének köznapian banális lakása, ahol a második felvonás játszódik. A darab a miliók illetően szembeállításából meríti drámai feszültségét. A magyarok által készített német adaptáció²⁸ átveszi ezt a szerkezetet, de a hollywoodi változat, a TOP HAT minden kontraszthatást kiküszöböl, és általánosítja, illetve egyetemessé teszi azt a fényűzést, amelyet az eredeti változatban csak néhány gazdag ember élvezhetett. A forgatókönyv egy korábbi változata ironikusan emeli ki e helyszín mesterkéltességét: amikor Jerryt és Hortont az olasz vámosok feltartóztatják, ők egy, a Lido mulatót népszerűsítő óriásplakát alatt várakoznak, amely hirtelen megelevenedik. Egy másik verzió a környezet cseppfolyós jellegét domborítja ki, hogy ezzel utaljon anyagtalanságára: abból a képsorból, ahol Jerry egy londoni színpadon táncol és énekel, áttűnés vezet egy másikba, ahol a Lido zenekara ugyanazt a számot játssza. A forgatókönyvnek ezeket az elképzeléseit végül elvetették, de a vezérelv megmaradt: Rick Altman joggal jegyzi meg, hogy a környezetnek sokkal több köze van egy operett-díszlethez, mint a valóság-hű rekonstrukció szándékához.²⁹

Hasonlóképpen kérdőjeleződik meg az elbeszélés helye a fiktív környezet megszerkesztésében. Magyar drámakészletünkben, melyet a voluntarista ideológia fémjelez, a megtévesztés és a csalás témái meghatározó szerepet játszanak. A KISASSZONY FÉRJÉ-ben éppúgy, mint az EGY LÁNY, AKI MER-ben az elbeszélés hamissága mozgatja a cselekményt.

A hősnő egy állítólagos találkozást eszel ki és beszél el közte és a miniszter közt, az utóbbi azonban saját csapdájában fogja meg, mert úgy tesz, mintha ő még további részletekre is emlékezne. Ugyanez a jelenség tér vissza A JÓ TÜNDÉR-ben, ahol Lu egész életrajzot talál ki Konrádnak, vagy AZ ISMERETLEN LÁNY-ban, ahol a gróf eszel ki minden ízében hamis múltat Anninak. A hollywoodi adaptációk jórészt átveszik ezt a folyamatot, mivel segítségével jól érvényesülhet az elbeszélés mint olyan: gazdag, termékeny jelenséggé tűnik fel, miközben folyamatosan emlékeztet a maga törekeny, ideiglenes és viszonylagos mivoltára. Említsük meg további példaként az ANGEL kifejeletét: az Angyal által költött elbeszélés erősebbnek bizonyul a fizika törvényeinél, amelyek azt írják elő, hogy a szereplő egy időben csak egy helyen lehet. Ugyanerre a végső következtetésre jut a SAROKÜZLET is. Klára és Kralik egyaránt a maga hazug és kitalált változatát akarja elfogadtatni a Mathias Popkinsszal való találkozásról. Ehhez képest az eredeti színdarab úgy végződött, hogy egy üres, tehetetlen frázist állított szembe a mindennapi valóság ciklikus ismétlődésével: Asztalos újra megfogadja, hogy mindent bevall Balázs kisasszonynak, de soha nem tudja rászánni magát. A filmben viszont a két elbeszélés ereje lehetővé teszi, hogy a képzeletbeli alak testet öltönn Kralikban.

A hazug elbeszélésekhez társul egy további jelenség: a cselekményre élődi módon mitikus vagy legendabeli alakok települnek. A magyar színművek szerepalakjainak pályája ekként gyakran követi a mesealakokét: a darabok cselekményét Hamupipőke- és tündérszerű figurák tarkítják. A hollywoodi adaptációk a színdaraboknál is látványosabban játszanak el ezzel a képi világgal. Az utalások és célzások több filmben is valóságos jelentéshálává szövednek, egyszerre erősítve és a maguk képére átformálva a bonyodalmat. A mítoszok, mesék, legendák változatos módokon épülnek be a darabokba: lehetnek sejtető, parodisztikusak, vagy hordozhatnak mögöttes jelentést, de általában nem módosítják mélyrehatóan a cselekményt, inkább a hangot módosítják. Említsük meg példaként A TÜNEMÉNY két adaptációját, a MY LIPS BETRAY és a THIN ICE című filmeket. A színmű narratív szerkezete a Hamupipőkééhez hasonlít: a régensherceg a mesebeli királyfi metamorfózisa. Mindazonáltal a figura csak a darab végén jelenik meg, mégpedig eléggé realiztikus ábrázolásban, megcáfolva a cselekmény folyamán róla elhangzott fantasztikus képzelgéseket. A két adaptációban viszont a királyfi már hamar megjelenik, és a hozzá társuló képi világ félfúton van a mesék, illetve az európai királyi házak folklorisztikus megidézése között. A MY LIPS BETRAY-ben a királyfit a palotájában ismerjük meg, tanácsosaitól és a zsarnoki anyakirálynétól körülveve, éppen akkor, amikor egy érdekházasság terve fenyegeti. A palota hatalmas, félelmetes térértágul, amely szinte élőlényként működik, s az örök szervesen hozzátartoznak működéséhez. Ez a megszállott térség ellene szegül Lili törekvéseinek: nem engedi sem elmenekülni, sem elbújni, és a lány újra meg újra a királyfi szobájában köt ki. A THIN ICE magaslati üdülőhelyre teszi át a cselekményt, de a királyfit itt is egy minden alkura és mesterkedésre kész, kiváltságosokból álló udvar veszi körül. Ezek az utalások és mögöttes jelentésekkel terhes rendszerek itt is fiktív tereket nyitnak meg, amelyek összekuszálják a stabil környezetet. Stanley Cavell jegyzi meg, hogy „*Hollywood mindig előszeretettel állította szembe a köznapi világokat a képzeletbeliakkal*”.³⁰ Ellentétben e klasszikus korszak legelterjedtebb mechanizmusával, itt nem az álgótikus vagy fantasztikus képzeletbeliség meghonosítása a cél, ellenkezőleg: az alkotók a túl egyértelműnek érzett környezet látóhatárát akarják kitágítani.

A szó helyének megkérdőjelezésével, az elbeszélés törekenységének vezérelvé avatásával és a cselekményre rátelepített külső hivatkozások rendszerével a filmek nem a

narratív hang helye és jelentősége köré szerveznek diskurzust, inkább kérdéssorozatot fogalmaznak meg vele kapcsolatban. Nem annyira a rendszeres dekonstrukció logikája érvényesül itt, mint inkább a viszonylagosság következetes vállalása. Megőrződik a lehetőség a fikatív környezet megteremtésére, azzal a feltétellel, hogy az adott film kitartóan emlékeztessen konvencióira, műviségére és viszonylagosságára.

Azonosság és megtestesülés

Bécsy Tamás mutat rá, hogy a „sikerdarabok” szerepalakjaiból hiányoznak az érzelmek és a belső indítékok: a cselekmény szerencsés kifejelete soha nem a szerepalakok felismeréseiből, inkább a helyzetekből adódó lehetőségek kihasználásából következik. Belső teleológia híján a figuráknak nem lehet hatalmuk környezetük fölött; el kell sajátítaniuk a darab világának belső törvényeit, de egyetlen paraméterét sem uralják. A magyar színművek olyan környezetet ábrázolnak, amelyben a szerepalakoknak a világhoz való viszonya bizonytalan.

Míg a megtestesítés, a becsapás vagy a társadalmi felemelkedés tematikája az eredeti darabok állandó tényezője, a hollywoodi verziók a fenti motívumok kapcsán még tovább fokozzák a szerepalakok instabil voltát. Ezeket nem határozza meg és nem befolyásolja egyetlen olyan stabil elem sem, amelyet egy másik meg ne ingatna. A hollywoodi szerepalakok nem kötődnek szorosan a világhoz, sokszor elszabadulnak, legalábbis részlegesen, környezetüktől, akár függőleges irányban – bár jelen vannak a fikatív világban, rájuk nyomja bélyegét a túlvilág vagy egy transzcendens másvilág (Liliom, de mellette a HEAVEN CAN WAIT Henryje is) –, akár vízszintesen, amennyiben kilépnek látszólagos énjükből, vagy különböző megtestesülések között keringenek (Klára megfelelője a SAROKÜZLET-ben). Ezeket a jelenségeket a szerepalakok azonossági struktúrájának törékenysége idézi elő azáltal, hogy szétesnek az egymás kölcsönös támogatására és megerősítésére szolgáló elemek: az állampolgári személyazonosság és fizikai megjelenés, a társadalmi vagy családi szerep, a személy megtestesülése. Még ha ezek a szétbomlott elemek mindennek ellenére egységes és felismerhető személyekké állnak össze, akkor is bizonyos illékonyág jellemzi őket. Ekként ezekben a filmekben éppúgy találkozunk realiztikus, de fluktuáló azonosságú szereplőkkel (ANGEL), mint realista környezetbe és problematikába telepített mitológiai alakokkal (I MARRIED AN ANGEL) avagy olyan szereplőkkel, akik realista és mitikus miliók között vándorolnak (LILIAM). Közös jellemzőjük a testnek, mint a stabil személyazonosság elemének problematizálása; ezen a stabilitáson lépnek túl a szerepalakokra irányuló átváltozások, átlényegülések és átítatódások.

A magyar darabok anyagán belül csupán ötben válik a test, a maga szükségleteivel és vágyaival egyetemben, a narráció központi hajtóerejévé.³¹ Máskülönb a test általában alá van rendelve egyéb drámai tételeknek,³² vagy ezekhez képest csak kísérő szerepet játszik.³³ Kivételt jelentenek bizonyos Molnár-darabok,³⁴ amelyek ismét hatalommal ruházzák fel a vágyat, de egyszersmind a frusztráció és a visszatérő elfojtás perspektívájából ábrázolják, más szóval negatív erőként, amely maga alá gyűri a szereplőket, és minden egyensúlyt felborít. Ritkán kerül előtérbe a test az olyan darabokban, amelyek érdeklődése a társadalmi problematikára összpontosul, és amelyek a vágy és a szerelem deszakralizálására törekednek. Az éhség természetesen megjelenik bennük, de inkább a társadalmi meghatározottság elemeként, semmint a maga fizikai, testi valójában. A hollywoodi adaptálók a legtöbb színdarabot házassági vígjátéká alakítják, következésképpen felértékelik a vágy és az érzékiség tematikáját; mind-

azonáltal a test ábrázolása magán hordja az eredeti megvetés bélyegét. Vizsgáljuk meg például a SAROKÜZLET nyitányát. Lubitsch és forgatókönyvírója, Raphaelson hosszú előjátékot illeszt a darabhoz, amelyben sorra megjelennek az egyes szereplők, akiket valamilyen közös sérülékenység jellemez. Kralik (Asztalos) és Matuschek (Hammerschmidt) szódabikarbónát kér, hogy megemészthessék az előző esti lakomát: a hangsúly a test sebezhetőségére kerül, amelyben szemlátomást mindenki osztozik. A forgatókönyv egy korábbi változatában Ilona Martontól is megkérdezi, vajon Matuschekné (Hammerschmidtné) kozmetikusnál járt-e, hogy kicsinosítsa magát. Ugyancsak megerősítik és továbbfejlesztik Klára (Balázs) betegségének epizódját, amely már az eredeti színműben is szerepel, a filmben pedig alkalmat ad a pszichológiai bántalmak fontosságának tudálékos kidomborítására. A szerepet alakító Margaret Sullivan túlzott komolysága mögött egyértelműen bizonyos irónia bujkál, amelyet azonban jóindulatú humanizmus árnyal: a fiatal nő teste sérülékeny, de gúnyt soha nem űznek belőle, és betegsége nem súlyos. A szerepalakok általánosnak mondható és semmiféle következménnyel nem járó fiziológiai gyengeségei a filmben elsősorban arra valók, hogy alkalmat teremtsenek a köztük szövődő kapcsolatokra.

Emberek és tárgyak

A „sikerdarabok” egy további reflexióval is gazdagítják a hollywoodi stúdiókat: felveszik, hogy milyen helyet foglalnak el és milyen szerepet játszanak a szerepalakok önazonosságának meghatározásában. Mind A TESTŐR-ben, mind Drégelynél A SZERENCSE FIÁ-ban, László A BECSÜLETES MEGTALÁLÓJÁ-ban vagy Orbók A TÜNEMÉNY-ében a tárgyak és az önazonosság közti viszony felismerése teszi lehetővé, hogy a szereplők újból meghatározzák magukat mind magánemberként, mind társadalmi lényként. A társadalmi szféra kaleidoszkópszerű térként jelenik meg, amelyben bárki megtalálhatja a helyét, feltéve, hogy képes manipulálni a jeleket, valamint birtokolni vagy hibátlanul kezelni a megfelelő tárgyakat. A társadalmi pozicionálás néhány olyan tárgyban sűrítendő, amelyek birtoklása, de még a hozzájuk való közelség is a személyazonosság tényleges újrameghatározásával ér fel. A hollywoodi változatok többnyire elutasítják és ironiával szemlélik ezt a túlon túl egyszerű viszonyt; az emberek társadalmi helyzetének és személyazonosságának a tárgyakkal való összefüggését csak akkor fogadják el, ha azt humorral kezelik. Míg a színdarabok a tárgyokban a társadalmi vagy érzelmi vígjáték kellékeit látják, amelyek birtoklása átlényegüléshez vezet, a filmek inkább azt kívánják bemutatni, hogyan áll ellen az empirizmus a szemiotikának. A tárgyak a maguk anyagiságával akadályozzák a jelentések átlényegülését, és újra meg újra emlékeztetnek a komikus távolságra, amely fizikai létük és a szereplők által beléjük vetített fantáziák között fennáll.

Az ÉRETTSÉGI-ben a félreértés egyetlen forrása Kató levele. A tanárok először úgy értelmezik a fiatal lány soraikat, hogy Katónak viszonya van egy kívülről jött férfival, majd az igazgató bebeszéli magának, hogy a levél írója őbelé szerelmes. Az adaptáció továbbfejleszti és kiterjeszti a narratívának ezt az elvét: a szereplők tárgyak révén határozzák meg magukat, ám e tárgyak jelentése a mindenkori értelmezéstől függ, tehát félreérthető. Ekként a film, A VERY YOUNG LADY Kittyt (Katót) két tárgysorozat szembeállításával jellemzi, amelyek közt a lány habozik: egyfelől motorok, békák, kismacsákák jelképezik éretlenségét, másfelől ruhák és kozmetikai cikkek vallanak bontakozó, még sutácska nőiességről. A félreértés forrása a levélről hamarosan áttevődik a virágcsokorra, amelyet Meredith doktor ajándékoz Kittynek; a lány azonban nem tudja meg-

fejteni a tárgy jelentését, és külsőséges és kontextusától megfosztott, tehát hamis értelmezésre hagyatkozik: Tom, majd a kertész a virágban komoly elköteleződés jelét látja. Általánosabban szólva: a filmváltozatban a tárgyaknak nincs stabil jelentésük. Ez a labilitás még a levelet, a dráma központi mozgatórúgóját is eléri: míg a magyar színdarabban a jelentésváltozatok következetesen az ifjúság kegyetlen állhatatlanságát tükrözték, a filmben a labilitás teljesen független a szerepalakok valóságától, és épp ellenkezőleg, a tárgyak szemiotikai ürességét teszi nyilvánvalóvá. Noha minden szereplő belőlük következtet Kitty személyiségére és tetteire, végső soron csupán tökéletesen üres, egy levélminta-gyűjteményből kimásolt szavakról van szó. A diszfunkcionális működés zavarai csak akkor szűnnek meg, amikor Kitty lemond a jelek értelmezéséről és továbbításáról, és kommunikációs módszert váltva, a közvetlen és egyértelmű nyelvi kifejezés mellett dönt.

A vágy helye

Számos „sikerdarab” tárgya a szerelmi vágy és a sikervágy kombinációja. A tetszeni vágyás és a meggazdagodás vágya viszonyba kerül egymással, anélkül, hogy kiderülne, melyik feltételezi a másikat. A vágy ugyanúgy a várakozás és a frusztráció mozzanatából születik, mint az éhség vagy az unalom, és csak az előbbiekhöz társulva válik a narratíva motorjává. Az adaptációk, ha átveszik is e falánk étvágyú szerepalakokat, ezt a jelenséget is újonnan értelmezik. Az élvezet hajhászása már nem valamely kitöltendő hiány jeleként merül fel, inkább a szerepalakok szélsőséges temperamentumára és vitalitására utal. Az adaptálók azt is tagadják, hogy az ösztönöket, vágyakat, testi gerjedelmeket le lehetne fokozni a célszerűség szintjére. A testi és az anyagi kívánságoknak azt a viszonyát, amelyet a színművek felvázolnak, a filmek paradox módon a fizikai vágy elsőbrendűségévé formálják át. A színművekben a szereplőknek választaniuk kell a pénz és a szerelem között, és majdnem mindig a pénzt választják. A filmekben ezt a földön járó materialista felfogást paradox módon átértékelik, maga a meggazdagodás lesz a szerelem metonímiája, a két lehetőség többé nem alternatív, hanem mintegy megerősítik, megkettőzik egymást.

Fodor ÉKSZERABLÁS A VÁCI-UTCÁBAN című művében például a hősnő már a hetedik jelenetben tisztázza a rangsort: az ékszerek nemcsak „*jobbak, mint a szerelem*”, de megérdemelten kárpótolnak a férfinem kényeszerű elviseléséért. Ennélfogva egy metaforikus rendszer révén az ékszerek veszik át a szerelem tétjeinek hagyományos funkcióját: nem annyira kiszorítják, mint inkább a szó legteljesebb értelmében helyettesítik őket. Az a jelenet, amelyben a Rabló megfosztja Marianne-t a gyűrűjétől, majd távozóban esküvel bizonygatja szerelmét, úgy működik, mintha a szüzesség elrablását parodizálná; s a hatás iróniája annál nyilvánvalóbb, mivel Marianne erkölcsének léhasága már hosszasan igazolódott. A továbbiakban a szerelem érzése fokozatosan ismét szerepet kap, de csak a gyémántokkal összefüggésben. A színmű felveti az alternatívát, de nem válaszol rá: a Rabló csak azért vonzó, mert ért a drágakövekhez – a két tét elválaszthatatlan egymástól. Ami a Warner’s által kívánatosnak tartott adaptációt illeti, a stúdió házon belüli levelezése már a kezdet kezdetén utal az ambivalencia kiküszöbölésének szándékára. Erwin Gelsey, az adaptálással megbízott forgatókönyvíró „zavarba ejtőnek” nevezi, és megoldásokat javasol egy egyértelműbb olvasat elősegítésére. Többek közt azt ajánlja, kapjon erősebb hangsúlyt Teri (Marianne) gyémántimádata, hogy amikor végül lemond a drágakövekről az igaz szerelem javára, a hatás drámaibb legyen. Ugyanígy George Rosener, a producer is azt javasolja, hogy domborítsák ki erőtelje-

sebben a Rablót és Terit (Marianne-t) összefűző szerelem tétjét, valamint a lánynak az ékszerekhez való vonzódását; ezért azt ajánlja, iktassanak a betörés elé olyan jelenetet, amelyben a két szereplő először találkozik, és rögtön vonzalom támad köztük. Az ötletet végül elvetették; szelídült viszont Teri első tirádája, amelyben az ékszereket a szerelem elé helyezi, ezt ugyanis hamarosan követte egy párbeszéd, amelyben élete egyhangúságát panaszolja. A szerepalak olvasata a frusztrációt emeli ki: az, hogy szerelem nélkül éli az életét, racionális választásból megszenvedett hiánnyá változik.

A szerelem és a vágy rehabilitálása azonban nem teszi hiteltelenné az ékszerek iránti rajongást, mivel ez utóbbiak a maguk módján a világ erotizálását mozdítják elő: a Rabló azzal hódítja meg Terit (Marianne-t), hogy elmeséli, hogyan sikerült ellopnia gyűjteményének különböző köveit. A drágakövek valóságos szexuális ajzószerként működnek: a lány felpofozza a Rablót, amikor az el akarja ragadni gyűrűjét, de aztán megkéri, mutassa meg neki az ékszergyűjteményét. Ezekben a jelenetekben nyilvánvaló az erotikus feszültség: a metonimikus helyettesítésen már túlléptünk, most a kétfajta vágy egymásra rétegződik a világ új, csillogóbb olvasata jegyében. Az ékszerek körül burjánzik a vágy: a Rabló szép szőke cinkostársnői eltántorítják köteleességüktől a rendőröket. A drágakövek két egymást követő jelentéstípust képviselnek: először a hiányt és a frusztráltságot fejezik ki, majd fokozatosan a rajtuk túllépő vágy forrásává és egyszersmind tárgyává válnak.

Intézmények és egyének

A színdarabok kortárs bírálói csakúgy, mint az irodalomtörténészek rámutattak a „sikerdarabok” konzervatív természetére. Ez a konzervativizmus inkább a formai találatkonyságot és nem az ideológiai tartalmat jellemzi, még ha igaz is, hogy ezek a darabok soha nem sugallnak felforgató üzenetet. Az 1910 és 1920 között íródott művek rendszerint a kapitalizmus apológiáját hirdetik, elvégre maguk is a kapitalizmus termékei, és sikerüket is a kapitalista rendszer biztosítja. A következő évtizedben a cselekmény kritikusabbá válik ugyan, kifejllete azonban szinte rendszeresen megnyugtató, és végső soron a rendszert erősíti; másfelől ugyanakkor követi, integrálja és tükrözi a kor budapesti társadalmának változásait. Magyar Bálint rámutat az újgazdagok vagy a családok fenyegetettségének visszatérő témájára;³⁵ ezek a motívumok többnyire Csehov drámáiból öröklődtek át, de alkalmasnak bizonyultak a budapesti társadalom fejlődésének leírására és tükrözésére is. Így például a színművek visszhangozzák az individualizmus térhódítását, és relativizálják vagy éppen megkérdőjelezik a hagyományos intézmények helyét.

A „sikerdarabok” alapvető elemévé válik többek között a nőalakok kiemelt jelentősége, törekvéseik és igényeik ábrázolása. Magyar Bálint felidézi az „eltévedett lányok”, más szóval a modern és emancipált nőalakok fontosságát, vagy a léha erkölcsű lányokét, akiket apránként kiszorítanak a boldogtalan és frusztrált férjes asszonyok. A női szempont figyelembevétele, a társadalmi – és különösen a házassági – struktúráknak a modern nő érzelmeivel való összeütköztetése természetesen nagymértékben Ibsen drámáinak köszönhető, amelyek sűrűn szerepeltek a korabeli budapesti színházak műsorán; különösen a NÓRA váltott ki nagy érdeklődést. A LA RECHERCHE DU BONHEUR (A BOLDOGSÁG KERESÉSE) című műve³⁶ bevezetőjében Stanley Cavell felveti a hipotézist, miszerint a házasság és az újraházasodás problematikájának hollywoodi felélesztése a NÓRA hatásának köszönhető, mivel ez a dráma kutatta a nő helyét a családban és a társadalomban. A magyar darabok eszerint az ibseni dramaturgia elvei alapján

működnek, miközben egyszersemind kiterjesztik és kibővítik az Ibsen által feltárt problémákat: bennük a női sors ábrázolása túllép a házasság keretein.

A hollywoodi adaptációk drasztikusabb változatban fogalmazzák meg ezt a tematikát. Míg a színdarabok pusztán csak rögzítik a női funkciók bővülését, az adaptációk ennek a jelenségnek környezetformáló erőt tulajdonítanak. A *TEPLOM EGERÉ*-nek Zsuzsija valóságos prototípusa ennek az újfajta nőtípusnak. A becsvágyó, furfangos lány titkárnői állást harcol ki magának egy bankban, és a végén elvéteti magát az igazgatóval. A magyar változat cselekménye az alkalmazkodás, a fennálló világba való beilleszkedés jegyében áll. Ezzel szemben a két hollywoodi adaptáció, a *THE CHURCH MOUSE* és a *THE BEAUTY AND THE BOSS* olyan figurát ábrázol, aki a világot igazítja a saját becsvágyához. A párizsi úton, amelyről már a magyar változatban is szó esik, a francia főváros a konfliktusok megoldódásának terepévé válik, amely azonban Susie (Zsuzsi) számára iskola is, ahol felnőtte érik: megfogalmazza igényeit, visszautasítja a fennálló rendet, és főnökétől is azt követeli, hogy megváltozzon. A forgatókönyv szerzői mindkét film esetében hosszú tirádát írtak a hősnő számára, hogy kifejtthesse elvárásait, a házasságról és a szerelemről vallott felfogását. A főnök végül beadja a derekát, a szakmai és érzelmi szférák összekeveredése pedig megnyitja az utat a nő irányító szerepének érvényesülése előtt. Ezekben a hollywoodi ábrázolásokban a modern világ olyan rendszerként jelenik meg, amely tévútra vezetheti a magányos nőket, de egyszersemind elég rugalmas és kezelhető ahhoz, hogy a nők elvárásaihoz idomulhasson.

A magyar színdarabok struktúraalkotó elemként kezelik a házasságot, az iskolát vagy a társadalom osztályok szerinti tagozódását, de ezeknek az intézményeknek a tekintélye szemlátomást gyöngül. A darabok megállapítják, hogy ezek a struktúrák működésképtelenné válnak, és olyan szereplőket léptetnek fel, akik megkerülik őket. A belőlük készült filmek továbblépnek, és már a struktúrák felbomlását mutatják be: a patriarchákat felváltja a következő nemzedék, a tekintélyelvű figurák kénytelenek belenyugodni megalázásukba, szerepük kétségbevonásába, s a néző olyan házasságokkal szembesül, amelyek tökéletlenségük elfogadásának köszönhetik fennmaradásukat. Ezenközben azonban a hollywoodi változatok elismerik, hogy az intézmények képesek újjászülni: a filmekben az intézmények, illetve a szereplők gondolkodása közötti hézag csak átmeneti, időleges helyzetet idéz elő, amely magában hordja újjáalakulásának alapjait. Az intézmények elavult keretéből dinamikus, ökonomikus elvekké válnak – vagyis a világ rendezettségé helyreáll.

Eközben visszatérően jelennek meg a régimódi kapitalizmus struktúrái, melyek az elfogadott séma szerint egy rendes emberekből álló csapatból és egy jóindulatú főnökből állnak. Gondolhatunk *A SZERENCSE FIÁ*-ból adaptált *A TAILOR MADE MAN* divatszabóságára vagy a *SAROKÜZLET* boltjára. E két hagyományos környezetben a patriarchális alakok viszonylag hasonlóak. Igaz, a szabóság teljesen primitív, haspók főnökének esetében csípősebben szatirikus az ábrázolás, a két szerepalak mégis ugyanahhoz a ciklotímiai típushoz tartozik, azaz kicsik, kövérek és kolerikusak, és nem elég, hogy a szatíra minden hitelüktől megfosztja őket, de velük szemben az alternatív figura diadalmaskodik. Matuschek (Hammerschmidt) ekként alulmarad Pirovitch (Sípos) szelídebb, nyugodtabb apafigurájával szemben, és ugyanígy szorítja ki az *A TAILOR MADE MAN* üzlettulajdonosát Nathan, akinek modernebb, rugalmasabb vállalkozásában a tehetséges fiatalok is lehetőséghez jutnak. Ez a szerepalak, aki mindenestül a forgatókönyv szerzőinek leleménye, ellenmodellként képvisel, és ekként beteljesíti a tekintélyuralmi modell trónfosztását. Hasonlóképpen a *THE CHURCH MOUSE* kezdő képsora is a kapitalizmus egy korábbi, a XIX. század közepére jellemző időszakát jeleníti meg, amely-

nek meghatározó személyisége a mindenható Mr. Steele alakja. Mr. Steele-t csakhamar meghaladja az a stílusváltás, amelyet fia, Jonathan testesít meg. Ezt a listát egészíti ki a TROUBLE IN PARADISE Adolphe Gironja, Madame Colet (Flóra) intézője. Míg az eredeti színműben ez a szerepalk kizárólag az otthoni szférát képviseli, és csupán a gazdag özvegyasszony vagyonát kezeli, Lubitsch és Raphaelson a Colet-csoport igazgatótanácsába helyezi. Ekként Gironból az elavult, személyhez kötött, autoriter vezetési mód képviselője lesz; elképzeléseinek túlhaladott voltát időnként kiemeli, hogy vezérmotívumként ismételteti, hány éve is áll már a család szolgálatában. A figurát ugyan nem szorítja ki nyíltan egy alternatív modell, de azzal, hogy nevetségessé válik, minden hitelét elveszti.

Az energiák értékesítése

A magyar darabok szervező ereje az a feszültség, amely egyfelől a még nagyon is jelenvaló, de jogosultságukat és modellszerűségüket részben már elvesztett intézmények, másfelől néhány, a fellazulás kiaknázására és ezzel saját helyzetük jobbítására elszánt személy között fennáll. Egy alapvetően megmerevedett társadalmat ábrázolnak, amelynek lassú változásai réseket nyitnak egyes becsvágyó figurák előtt; ezek pályafutása azonban nem idéz elő jelentősebb módosulásokat a világ berendezésében. A hollywoodi változatok ennek nyomán ugyancsak rámutatnak az intézmények, illetve az egyes emberek ösztönei és vágyai közti eltolódásra, de olvasatuk, elemzésük és diagnózisuk gyökeresen eltér a színdarabokétól, amennyiben az energiákat olyan hatékonysággal ruházzák fel, amely alkalmas a fiktív környezet maradandó átalakítására és újbóli meghatározására. A normaszegő személyek pályája már nem a struktúrák ellenében alakul, de lehetővé teszi, hogy uralják a sorsukat és egyszersmind a környezetet, amelyben a sorsukat alakítják. Az adaptálók ekként fenntartják vagy éppen továbbfejlesztik A SZERENCSE FIA *self made man* Kormosának vagy a JÁNOS címszereplőjének felemelkedését, de cáfolják, hogy ez a pálya szükségképpen csak egyes emberek előtt nyílna meg. Míg Drégely színműve hosszan elidőzik Kormos megalkuvásainál és árulásainál, a film a hős energiáját a közösség boldogulásának forrásává alakítja át, lévén hogy végső soron a gazdaság fellendüléséhez járul hozzá. Ugyanígy a THE BARONESS AND THE BUTLER-ben Johann-nak (Jánosnak) a ház úrnője iránti szenvedélye vezet odáig, hogy a férj, ez a cinikus és tisztességtelen politikus lelepleződik, és kénytelen eltakarodni, vagyis a szerelem a közösség érdekét szolgálja – ellentétben a színdarabbal, amely a tehetetlenség kiábrándult akkordjával zárul. Míg a színművek a szereplőket dilemmák elé állítják, a két film, éppen ellenkezőleg, a lendületes szakmai és érzelmi törekvéseket csakúgy, mint az egyéni és közösségi érdekeket, egymást kölcsönösen tápláló jelenségekként mutatja be.

A „sikerdarabok” narratív dinamikája azon a feszültségen alapul, amely egyfelől a szereplők sorsát mozgató voluntarizmus és vágyak erőteljes tematizálása, másfelől a fiktív környezet sebezhetőségének és porozitásának kiemelése között fennáll. A darabokban számos változatban láthatunk túlaradó lendületű, voluntarista, becsvágyó figurákat; legyen szó akár művészekről, akiknek megalomániája úgyszólván hivatásukkal egylényegű, akár modern fiatal nőkről, akik alkalmazkodni próbálnak nehéz szakmai környezetükhöz, vagy romantikus és nagyigényű fiatal lányokról, túltengenek a leplezetlenül mohó szerepalkok. Ez az energia, amely részben egy bizonyos vígjátéki hagyomány öröksége, részben a modern kor szellemét tükrözi, áthatja és strukturálja a környezetet. A darabok sikere mindazonáltal azon a képességükön alapul, amellyel

ezeket a komolyan fellépő erőket egy problematikussá és sebezhetővé vált környezettel állítják szembe. E környezet realista struktúráját komplexebbé teszi a szándék, hogy a darabok referenciavilága és fiktív világa között bizonyos, nem túl erős eltolódás mutakozzék. Ez az elv szabályozza a dramaturgiai és scenográfiai döntéseket, ez biztosítja a két terület összefüggését: a szerepalakoknak a bontakozó sztárrendszer igényei szerinti hozzáigazítása a színészek személyiségéhez, az átirásoknak és javításoknak az egész munkafolyamatot végigkísérő gyakorlata egyaránt a referenciakörnyezetre való távolságtartó hivatkozás elvén nyugszik. A drámák működését egyszerre irányítja a felismerés élménye és ugyanakkor a nem mindennapi energiától fűtött szerepalakok kiélegületlen vágyainak és képzelgéseinek dramatizálása.

A hollywoodi filmipar mindenekelőtt azért használta fel őket oly kitartóan, mivel a fenti ambivalencia rendkívül gazdag teret tesz hozzáférhetővé. A szóban forgó színművek nem írnak elő rögzített és elméletileg szentesített előadásmódot, hanem olyan elmentét alkalmaznak színpadra, amely rendkívül alkalmas az új megközelítésekre és átértelmezésekre. A hollywoodi adaptálók, úgy tetszik, mindebben páratlanul kedvező eszközt látnak arra, hogy kutassák és megerősítsék a fikció önfenntartó képességét. Kihasználják a színdarabok ambivalenciáját, és kettős perspektívából határozzák meg az ambivalencia igazi értelmét: egyrészt megerősítik a fiktív környezet eltávolodását, függetlenségét a reális referenciavilágtól; másrészt elemzik ennek a fiktív környezetnek a szerkezetét, amennyiben problematizálják az egyéni akaratok és a társadalmi szerkezetek kölcsönös függését.

Ez jellemzi a szóban forgó filmeket az adaptálás és a hibridizáció folyamata során. Különlegességüket elsősorban e kettős – a fiktív környezet létrejöttét és annak belső mechanizmusait egyszerre érintő – megkérdőjelezés rendszeres visszatérésének köszönhetik. Válaszaik közös vonása a kitartó bizalom: hiszik, hogy e fiktív környezet képes a heterogeneitás befogadására. Dinamikus rendszert építenek, amelyen belül a szerepalakokat és környezetüket az egymással való állandó szembekerülés és a konfiguráció kölcsönös újjáalkotása jellemzi. A „sikerdarabok” világát, amelynek egyensúlya mindig ambivalens és labilis, olyan fiktív környezet váltja fel, amely vállalja és tematizálja műviségét, és az ember és környezete közötti termékeny interakciók színhelye lesz. A magyar színművek eszközökkel látják el az amerikai vígjátékot, hogy kutathassa mind az extradiegetikus – azaz a fikció világán kívüli – jelöltet, mind a filmek intradiegetikus működését. Az érintett filmvígjátékok egyazon mozgásfolyamaton belül kérdezőjelezik meg önmagukat és környezetüket.

Ezek az amerikai filmek egyszerre működnek független művészi alkotásokként, valamint az eredeti színművek új olvasataként és átirásaként; különösen nyilvánvaló ez a magyar térségben, ahol az utóbbiak közismertek. Abban a korszakban, amikor a magyarországi filmforgalmazási piacon az amerikai filmtermés az uralkodó, egyáltalán nem meglepő, hogy ezeket a filmeket Budapesten nagyon gyorsan, vagy már bemutatásuk évében, vagy legkésőbb a következő évben műsorra tűzik. A magyar fővárosban egyáltalán nem fogják fel őket konkurenciaként vagy eredetijük kiforgatásaként, hanem éppenséggel a tengerentúli elismerés jelét látják bennük. Így például a *Színházi Élet* több ilyen színmű szövegét közli, kiegészítésül hozzáfűzve, hogy Hollywoodban most készül a darab filmváltozata; megjelöli a rendező és a főszereplők személyét, sőt alkalmanként fényképeket is közölnek a forgatásról. A filmek minden nehézség nélkül illeszkednek be a budapesti közegbe, amely büszkén hirdeti magyar ihletésüket.

Míg a színművek nem gyakoroltak tartós hatást a színház történetére, a szóban forgó hollywoodi filmeknek nagyon is megvan a maguk filmtörténeti helye. Közismertségüket gyakran rendezőjük hírnevéhez kötik (Lubitsch példája egyértelmű, de vonatkozik az állítás Borzage-re is vagy csekélyebb mértékben a THE JEWEL ROBBERY rendezőjére, William Dieterlére), vagy a művet személyiségével fémjelző sztárral kapcsolják össze, ahogy az a TOP HAT esetében, Fred Astaire révén történik. Bármilyen jogos önmagában az említett filmeket övező elismerés, úgy lehet, más szép sikerek maradtak miattuk homályban. Vonatkozik ez többek között Richard Thorpe-nak a Molnár NAGY SZERELEM című darabjából adaptált DOUBLE WEDDING-jére, erre a roppant szórakoztató bolondos komédiára, mint ahogy szembeszökő erényei ellenére sokáig nem vettek tudomást William Wylernek a Preston Sturges forgatókönyve alapján forgatott THE GOOD FAIRY-jéről sem, és ezen az sem változtat, hogy Sturges késői elismerésének folyamányaként a filmet végre – legalábbis Franciaországban – újonnan fölfedezték. Mivel ezek a filmek különféle műfajokba és alfajokba sorolhatók, nehéz és minden bizonnyal hiábavaló lenne értékrendet felállítani köztük. Ha összességükben vizsgáljuk őket, közös erényeikkel hatnak ránk, és ez a hatás nem lehet a véletlen műve.

Jegyzetek

1. „...tehetség is kell!” („It is not enough to be Hungarian, you need talent too!”)
2. L. erről Neal Gabler AN EMPIRE OF THEIR OWN: HOW THE JEWS INVENTED HOLLYWOOD című alapművét (első kiadás: Crown Publishers, New York, 1998), amely szórakoztatóan és alaposan dokumentálva számol be a folyamatról.
3. Ósbemutató: 1909. szeptember 18., Magyar Színház.
4. Ósbemutató: 1914. november 5., Magyar Színház.
5. Ósbemutató: 1909. december 7., Vígszínház.
6. Ósbemutató: 1910. november 19., Vígszínház.
7. Ósbemutató: 1923. május, Renaissance Színház.
8. Ósbemutató: 1927. november 11., Vígszínház.
9. Ósbemutató: 1930. október 11., Vígszínház.
10. Ósbemutató: 1934. november 8., Vígszínház.
11. Ósbemutató: 1935. október 11., Vígszínház.
12. Ósbemutató: 1931, Vígszínház.
13. Ósbemutató: 1935. október 25., Pesti Színház.
14. Ósbemutató: 1934. december 22., Vígszínház.
15. Ósbemutató: 1935. szeptember 14., Vígszínház.
16. Az ósbemutatót Bécsben tartották; a budapesti bemutató 1937. február 6-án a Vígszínházban volt.
17. Ósbemutató: 1930. szeptember 12., Belvárosi Színház.
18. Ósbemutató: 1931. november 21., Magyar Színház.
19. Ósbemutató: 1931. december 5., Vígszínház.
20. Ósbemutató: 1933. november, Belvárosi Színház.
21. Ósbemutató: 1932. április 24., Király Színház.
22. Ósbemutató: 1937. március 20., Belvárosi Színház.
23. Példaként említsük meg a HOTEL IMPERIAL-t, melynek első hollywoodi adaptációját ugyanezen a címen vitte filmre Mauritz Stiller, majd I LOVED A SOLDIER címen 1936-ban Henry Hathaway, 1939-ben pedig, ismét HOTEL IMPERIAL címen, Robert Florey rendezte meg. Korda Sándor (Alexander Korda) és Bíró Lajos együttműködésének legfényesebb sikere azonban minden bizonnyal az angliai stúdiókban forgatott, 1933-as VIII. HENRIK MAGÁNÉLETÉ-hez fűződik.
24. L. Bécsy Tamás: A SIKER RECEPTEI: A 20-AS, 30-AS ÉVEK MAGYAR DARABJAIÓL. Kodolányi János Főiskola, 2001.

25. E darabok szerzői közül többen, például Molnár Ferenc is, pályájukat francia vaudeville-ek fordítóiként kezdték.

26. John Gassner például MOLNÁR ÉS A MAGYAROK címen tárgyalja a mozgalmat (MASTERS OF THE DRAMA, Dover Publ. Inc. 1954), míg Hege-dűs Géza és Kónya Judit „sikernemzedék”-ről beszél (A MAGYAR DRÁMA ÚTJA, Gondolat, 1964).

27. Lengyel Menyhért: ÉLETEM KÖNYVE. Gondolat, 1987.

28. Steve Sekely–Géza von Bolváry: SKANDAL IN BUDAPEST (BOTRÁNY BUDAPESTEN). Deutsche Universal Film, 1933.

29. Rick Altman: LA COMÉDIE MUSICALE: LES PROBLÈMES DE GENRE AU CINÉMA. Paris: Armand Colin, 1992.

30. CE QUE LE CINÉMA SAIT DU BIEN. In: Stanley Cavell: LE CINÉMA NOUS REND-IL MEILLEURS? Paris: Bayard, 2003.

31. Ezek időrendben a következők: Drégelytől A KISASSZONY FÉRJE, Lengyeltől az EVELYN, Bús-Feketétől a SZÜLETÉSNAPO, Fodortól az ÉRETTSÉGI és Lászlótól AZ ILLATSZERTÁR.

32. Ezzel az esettel találkozunk A SZERENCSE FIÁBAN (Drégely), A TÜNEMÉNY-ben (Orbók), a KOZMETIKÁ-ban (Békeffi), AZ ISMERETLEN LÁNY-ban (Molnár) és a SZERELEMBŐL ELÉGTELEN-ben (Bús-Fekete).

33. A következő művekre gondolunk: Faragó–László: EGY LÁNY, AKI MER, Fodor: ÉKSZERABLÁS A VÁCI-UTCÁBAN, László: A BECSÜLETES MEGTALÁLÓ, Vaszary: ANGYALT VETTEM FELESÉGÜL, Bús-Fekete: JÁNOS.

34. A TESTŐR, A JÓ TÜNDÉR és a NAGY SZERELEM.

35. Magyar Bálint: A VÍGSZÍNHÁZ TÖRTÉNETE. Szépirodalmi, 1979.

36. Stanley Cavell: A LA RECHERCHE DU BONHEUR: PURSUITS OF HAPPINESS: THE HOLLYWOOD COMEDY OF REMARRIAGE. Harvard UP, 1981.

Darányi Sándor

METSZLAP

Ez itt a hetedik tornadressed,
az a fajta, amiért meghaltam a kíváncsiságtól.
Kevés maradt belőle – szecessziós
rámára feszítve sorakoztatja fülbevalóid.

Mennyi közvetett utalás: magából fényt derengő
jersey arany keretben, cimpád melege ott hűl a fémen,
s por lepi mindet. Fehér por, feketében.

GYORSFÉNYKÉP

Sérült ösztönű
családból származom. A nemiség
elpusztított mindenkit körülöttem:
nem a túlzás, hanem a félelem

tőle. Állandó megfutamodásban
 éltem a testemtől. Lenőtt a nyelvem.
 (Azt kérték, mondjam: „lila lepedő”,
 s kacagtak, milyen mókásan kocog
 a fogsorom, ahelyett, hogy sebészhez
 cipeltek volna idejekorán.
 Végül titkon, tizenhét évesen,
 vágyaktól verve magam mentem el –
 jobban féltem, mi lesz, ha nem merek.
 Az SZTK-s fogorvos röhögött;
 utána három napig domb parázs
 volt szájamban a seb, mukkanni sem
 bírtam, de bejártam az iskolába,
 otthon meg csak kurrogtam, nem beszéltem,
 könnyezve faltam, befelé üvöltve.
 Rossz néven vették, hogy dúvad vagyok.)
 Nem sikerült a műtét. – Férfinak
 tehát eleve kisiklottam, rangsort,
 tisztet nem tűrtem, a falkát kerültem,
 követtem a követhetetlen mintát,
 vereséget tetéztem vereséggel,
 halmoztam kudarcra újabb kudarcot.
 Úgy tettem, mintha lenne önbizalmam,
 akár a vak, ha korcsolyázni indul.
 Pojácá, X.-et páncélul neveltem;
 a gyöngébe magam is belerúgtam,
 komisz lettem, hogy hazulról kitörjek,
 és hazudós, elismerést szereznem –
 jellemtelen, mert kínozott a magány.
 Ez tartott addig, míg helyem kivívtam
 a hasonszőrű küszködők között;
 elindultam, hogy megkeresselek,
 harmóniád magamból megteremtsem,
 s felnőjek, gyermekeim példaképe.

A beilleszkedés miféle tréfa?
 Nem egyforma terhek alatt nyögünk.
 A nő készül a transzcendenciára:
 a testén belülinek felelős –
 de én csak benned úzom lényegem,
 nemző, foganni képtelen, a lepkét,
 irigy csecsszopó, örök siheder.

G. István László

NAP-MONOLÓGOK

Második Nap-monológ

Valami orosz határterület. Tó, üres szemű hattyúk, öreg arcok gyerekesteken. Az a fajta hőség, amikor felporzik a páfrány. Narancssárgán égett a tekintete egy lánynak, ismertem ezt, olcsó szenvedély salakja alól élesztett parázs. Nekem semmi kedvem nem volt lenyugodni. Órultságnak tűnt átadnom a helyem egy újabb éjszakának. Nincs alku – ezeket figyelni sem nagy élvezet.

Mondom, nem alkuszom veled. Figyeld, hogy égetem az arcod, unatkozom, s unalmam szétnyílik, mint a legyező. Leégsz, mintha vörös ujjak futnának végig a testeden. A tó felszínén a hattyúk feje mellett a tükörtűz felemészt, vakít, mint túlexponált képeken az üres folt, ismerem magam, szinte megvakít az önismeret. De te nézz velem farkasszemet.

Harmadik Nap-monológ

Latyakban a fényem, mint a kutya vizelte hó, elkedvetlenít. Kásás almát esznek így, fogvájó fény, kijózanító. Jégen csak egyszer csúsztam el, a hideg megfegyvelmez, magamat megtartani összpontosít – hinnem, hogy holnap is leszek, feladat, ha nem is nemesít. Utam csikorog, mint salakon a szó.

Mondtam, fölfelé megyek, legyintett, mondtam, délig fölfelé. Nem nézett rám, mint aki nem vitatkozik. Recsegtve törtek ágak, mint aki viharba került, és nem tudja, honnan fúj a szél. Mondtam, fölfelé megyek, oda se hallgatott, ha átszédülök, már irányban vagyok. Magamon zuhanni át, és vitatkozni közben, zuhanni kell, mint csontnak a földbe – csak én mindig visszajöttem.

Poós Zoltán

HÁZI ÁLDÁS

Részlet

1964. szeptember 23.

1

Ahogy 1944-ben is, észrevétlenül jött meg az ősz. Ami szeptember elején történt, nem előjel volt, hanem maga az esemény. Célegyenesbe ért a válóperem.

Fél hatkor ébredtem. Licsákné, a szomszéd épp kerékpárját tolta be az udvarába. Hallottam, ahogy két kanna koccant a járdáján. A tejszarnokban volt, friss tejet hozott, és szerda lévén, kenyeret is. Akit csak ismerek, hétfőn, szerdán és pénteken vesz kenyeret. Kedden és csütörtökön senki nem eszik friss pékárut? A mi utcánkban legalábbis nem. Hallottam, ahogy májszínű vizslája a kannát kaparássza, majd hallottam azt is, ahogy Licsákné azt mondja a kutyájának:

– Eriggy már, mer’ a sintérnek adlak!

Ezekre a hangokra ébredek minden reggel. Most, hogy szinte üres a ház, élesebb lett a hallásom. Reggel kilenc órára idéztek be a bíróságra. Szabadnapot vettem ki, ma mondják ki a válaszomat. Három éve várok erre a napra, legalább három éve.

Feleségem hat hónapja a fogorvoshoz költözött, ami csöppet sem zavart. Tudtam, ez számomra előnyös lesz majd a bontópernél. Ő hagyott el, de lélekben én már három éve magára hagytam. Talán meglepő, de alig emlékszem a házasságban eltöltött időre, pedig tíz évet voltunk együtt. Viszont az esküvőm előtti korszakból szinte minden pillanatot megőriztem magamban.

Bizonyos emlékek egy életen át lekötik lényünket, de azután, hogy *a nyugalom és a béke öblébe hajóztunk*, összefolytak a napok. Nemcsak azt felejtettem el, hogy mit kaptam tavaly karácsonyra, de azt is, hogy melyik filmet láttuk a moziban, és melyiket nem. És ennél csak az unalom volt borzalmasabb. Pedig azt hittem, hogy a szerelem segítségével kibírjuk a kegyetlen vasárnap délutánokat, melyek a maguk lassúságával nem múló sebeket ütöttek rajtunk.

Üres a ház. Olyan hatalmasnak tűnik, mint gyerekkoromban a kastélyunk. Pedig a melléképülettel együtt nem több kilencven négyzetméternél. Amióta egyedül élek, olyan, mintha újra gyerek volnék, és hatalmas kastélyunkban bolyonganék.

Kimentem a kertbe, hogy hozzak be paradicsomot, mert úgy döntöttem, sült szalonnát reggelizem paradicsommal. Ahogy az üres ház mellett végigmentem, le egészen a kertkapuig, olyan érzés kerített hatalmába a reggeli fényvel végigöntött járdán, mintha az egykori birtokunk környékén volnék.

Még nem érezni a nap erejét, igaz, már szeptember vége van. Amikor elért a kukoricagóré és a szín közti öböl hideg légárama, libabőrös lett a karom. Ez itt az udvar legtávolabbi földfoka, ahol megbújik a kivágott fákon és léceken nőtt gombák sötét illata. Innen, a górétól kezdődik a szilva- és meggyfákkal teli kert.

A szilvafák egymástól távol eső csoportokban nőttek. A mentaillatú csalán, kutyatej, repce és püffedő lapulevelek borította terep növényzetét langyos levegő járta át, különböző éghajlati zónákra osztva a kertet. Mintha az őszi fényben fürdő területen az

éghajlat felügyelet nélkül maradt volna, így akadály nélkül áramlottak az álmok. Olyan képzelmek, melyek visszasírták a promenádos tézzenét és a kristálytálás rakott pudingot, melyet 1944 óta nem ettem. Tudtam, hogy soha nem fogom újra érezni a mandulás habcsókból, málnából, piskótából tornyozott édesség ízét. Pénzünk sem volt ilyenmire. Már az esküvői asztalunkon sem volt ilyen finomság. Akkor a hájas kiflinek és a Rigó Jancsinak is örültünk. 1954-et írtak. Megpróbáltuk egy életre elfelejteni a csónak alakú porcelántálon pihenő, mézzel környékezett mazsolás kalácsot. Épp túl voltunk az 1952-es és '53-as faggyal és aszályal sújtotta időszakon, tökéletesen megfelelt a gölödín, a bodag és a puliszka is. Nem gondoltam süteményekre, boldogsággal töltött el, amikor a sparheltre rakott, kissé átsült, felhólyagzott levestésztát rágcáltam.

Hús évvel ezelőtt teljesen megváltozott az életünk. Nagyapa temetésével eltemetjük addigi életünket is. Hívtak Bécsbe költözött rokonaink, mi mégis maradtunk. Nem ez volt a legnagyobb tévedésünk. Hittünk abban, hogy ha az ember annyi mindent átvészel, amennyit mi, akkor bármit kibír.

A kastélyban még egy évet maradhattunk, utána megkaptuk a végzést, hogy az épületből gyermekotthon lesz. Viszont megtarthatjuk a Tánacsics utcai négyszobás, száraz udvaros gazdaházunkat. Hiába adtunk be föllebbezést, elutasították.

Szó volt róla, hogy mégsem államosítják a kastélyt, mert apám sokat tett a helyi mezőgazdaság fejlődéséért, közismert németellenességét *azzal hálálják meg*, hogy csak a gazdaházat veszik el. Bár úgynevezett kulákok voltunk, *nem szállt ránk* a megyei Néptűzség, nem lettünk kuvik kulákok, tokás halálmadarak, akiknek savanyú a kulákszólo.

Aztán szárnyra kapott az is, hogy a kastélyból lónevelő telep, határórlaktanya, növényvédő állomás, illetve az erdészet szolgálati lakása lesz.

Katinka az idegösszeomlás határán volt, hogy miatta veszítjük el a kastélyt, hisz ahol ő megjelenik, ott felüti fejét a tragédia. Már születése pillanatában is megölt valakit: az édesanyját. Az oroszok nem tettek helyrehozhatatlanul nagy kárt a kastélyban. Igaz ugyan, hogy az egyik górért véletlenül felgyújtották, amikor a kukoricahéjba fekvő dohányoztak, illetve a nagyobbakat elbontották, mert kellett nekik a tüzelő, igaz, hogy elvittek egy 1653-ban Antwerpenben készült misekönyvet, melynek vereteit korall, lazúrkő és ametiszt díszítette. (Véletlenül benne maradt egy íróasztal fiókjában.)

Igaz, hogy szétlőttek néhány gipszstukkót az épület homlokzatán, de a kastély nem kapott bombatalálatot, elkerülték a harci események. A stukkók mintái fenn voltak a padláson, ki tudtuk volna javíttatni a sérült díszeket, de aztán erre már nem került sor. A városban sem tettek különösebben nagy kárt, bár a templom tornya megsérült. A gyors átvonulásra a mindent elborító lócitromokon és a folyóban úszkáló köztéri padokon kívül nem sok minden utalt. A kilőtt tankoknak kalapácsokkal estek neki a környékbeli gyerekek. A lánctalpak részeit hazavitték, a mai napig nehezeknek használják a boronákhoz.

Nem vagyok jó kertész, a paradicsomok idén is satnyák lettek, amit apám személyes sértésként fogott fel, hisz Pestről hozatta a magokat, és maga nevelte tejfölösdobozokban a palántákat. Való igaz, sosem érdekelt igazán a kertészet. Növények helyett emberekkel szerettem volna foglalkozni, ezért is jelentkeztem orvosi egyetemre, ahová annak ellenére fölvettek, hogy kuláknak számítottam. Hat évig jártam Debrecenbe. Nem szerettem a várost, alig vártam, hogy hétvégeként hazautazzak. De legalább bújhatam a jegyzeteket. Mikor az első héten megtudtam, hogy felfoghatatlanul sokat kell tanulnom, lemondtam az egyetemi életről. Különben sem történt semmi a városban, a klubélet sem akart beindulni, néha vetítettek egy-egy művészfilmet az egyetem menzájában. A Rákosi-korszak a diákéletre is rányomta a bélyegét, néha hallani lehetett a

villamosból, hogy részeg diákok éjjel a Nagyerdőn horthysta dalokat énekelnek, de aztán már részeg egyetemistákat sem láttam.

Olyan szélesek és kihaltak voltak az utcák, hogy egy idő után nem volt kedvem sétálni sem. Ha levegőzni akartam, akkor is csak a Nagyerdőn tettem egy-egy kiadósabb sétát. Hogy miért nem a SOTE-t próbáltam meg? Mert nem az volt a beiskolázási körzetem.

Meglepődtem, hogy milyen sokat kell tanulnom a kórélettan- és a funkcionális anatómia-vizsgák előtt. Ez már nem a gimnázium, ahol becsöngetés előtt átolvasom a leckét, és jelesre felelek. Furcsa volt, hogy egy olyan városban élek, ahol senki nem ismer, ahol senkit nem ismerek. Fél év elteltével már otthonosabban éreztem magam, de sosem szoktam meg a várost.

Amikor kézbe vettem a diplomámat, már semmit nem éreztem. Annyit tanultam, annyit kínlódtam a latin magolásával, hogy időbe tellett, míg áteresztettem magamon az örömet. Alig volt négyesem, tanárain büszkék voltak rám. Nem voltam stréber, de egyszerűen nem lehetett belőni azt a tudásszintet, mellyel az ember éppen hogy átmege a vizsgán. Tanulni kellett, nem volt mese.

Teljesült az álomom, teljesült szüleim álma: orvos lettem.

Aztán orvosi diploma ide vagy oda, most mégis a gimnázium buszát vezetem, illetve szállítom az ételt a Fényes étteremből a gimnázium menzájára. Hogyan lettem kegyvesztett? Hogyan fosztottak meg állásomtól?

Mindent el fogok mesélni. Nem sietek, ráérősen, nyugodtan nézek előre és hátra. Mint amikor az ember kimegy a kertjébe. Előre is bámul, hogy ott van-e még a szőlőtőkén hagyott metszőolló, és hátra is néz, hogy becsukta-e a kertajtót. Ilyenkor óvatosabbak vagyunk, szétnézünk, hogy nincs-e kinn valamelyik szomszéd, nem szökött-e ki egy-egy gyöngyi.

Független férfi leszek. Ez annyira boldog érzés, hogy szeretném minél inkább kiélvezni, minél többet időzni a boldogság tetőfokán. Mióta az eszemet tudom, sosem voltam független.

Hogy találko-e olyan érzéki nőt, amilyen Katinka volt? Nos, ebben nem vagyok biztos, de abban igen, hogy *mást* találko majd. Katinka olyan mohón sóvárgott mindenre, ami az érzékekkel volt kapcsolatos, ami feldúlja a lélek nyugalmát, hogy már kamaszkorában a legcsekélyebb kihívás is a bűn jegyeit véste az arcára. Emlékszem, a Debrecenbe utazásom előtti nap, egy szombat éjjel beosont a szobámba, és azt mondta, hogy valamit adni akar, amit nem felejtök el, míg távol leszek tőle. Úgy éreztem, megérdemlem a jutalmat, elvégre felvettek az ország egyik legjobb egyetemére, annak ellenére, hogy kuláknak számítottam. Amikor benyitott, csak annyit mondott, hogy én vagyok, és tudtam, mi fog történni. Már csak azért is, mert néhányszor már megtörtént. Főleg a Gulya gyepet szerettük. A szélén erdősáv magasodott, nem messze voltak a téglagyári tavak, amelyekben meztelenül fürödtünk, és szedret szedtünk a vízparton. A kovácsházi út túloldalán voltak a régi vizek, melyeket erdő ölelt körül, itt nyugodtan fürödhettünk, a téglavető munkások erre már nem jártak. Katinka csak az első alkalommal keltette romantikus lány benyomását. Amikor vizes testtel, remegő lila ajakkal, meztelenül a világoskék kacsás plédre feküdt, arcához emelte finom kezét, mintha egy emlékhez akarná igazítani a kifejezését. Majd megtörtént az, ami megtörtént aznap este is, amikor olyan széppé akarta tenni számomra a búcsúzást.

– Én vagyok – mondta a szokásos bizalmaskodó hangsúlyokkal, majd befeküdt az ágyamba.

A szüleim szobája messze volt, csak akkor kellett elhalkulnunk, ha apám vagy anyám vécére ment, de azt rögtön észrevettük, mert felkapcsolták a folyosón a villanyt. Nem tudom, sejtették-e, hogy mi történik közöttünk.

Ahogy mellém feküdt és megcsókolt, olyan erősen markolta meg a fenekem, hogy kénytelen voltam lazítani az egyik kezén. Amikor a pizsamám sliccében járt a keze, rászóltam:

– Lassabban! Túl gyorsan csinálod – mondtam neki, miközben a haját simogattam.

– Tudod, hogy a gyorsaság az egyik specialitásom. Csináljuk gyorsan! – mondta.

Ezúttal nem adott semmi esélyt a kezdeményezésre. Rám vetette magát. Előbb összetapadt a szánk, majd fogsoromat végigsimította vastag, puha nyelvvel, majd vadul döfködni kezdte a számát.

– Annyira hűvös voltál velem ma, hogy teljesen felizgultam – zihálta.

– Csak mert durcás voltál egész nap, és nem segítettél anyámnak hájas kiflit csinálni, pedig pár napja még te mondtad, hogy milyen rég ettél hájas kiflit...

– Csssstss – mondta, majd közben a számra tette a kezét, fölem térdelt, visszanyomott az ágyra, és meglovagolta a derekamat.

Közben a félig begombolt fehér ingéből – melyet apám adott neki, mert rá már kicsi volt – kibuggyant duzzadt melle. Szopni kezdtem a bal bimbóját, majd az arcába bámultam.

– Te benyakaltad a maradék vermutot, mi? – kérdeztem hűvösséget mímelve. Félrehúztam a bugyiját, és könnyedén belédugtam két, majd három ujjamat, végül mind az öt ujjamat benyomtam, miközben ő a csiklóját dörzsölte. Hátravetette a fejét, az ajkát nyalogatta.

Könnyedén a hátára fordítottam, és szétfeszítettem a lábát, így elém tárult a húsos szeméremtest. Szopni kezdtem a csiklóját, miközben ő a fenekemet markolászta. Nedves ujjaimat lejjebb csúsztattam, míg el nem értem a segge lyukát, amit előbb finoman, később egyre határozottabban masszírozni kezdtem. Reszketett, és még erősebben nyögdecselelt. A szájára tettem a kezem, majd fölhúzott a mellére.

Hergelni kezdett, hogy most légy nagyfiú, majd lecselézdeztem, és azt nyögtem a fülébe, hogy bárhogy teszi is szét a lábát, akkor is csak cseléd marad. Ezt a játékot ő vezette be, mondanom sem kell, én is belejöttem.

Lihegve megfogta a farkamat, miközben mohón faltuk és szívtuk egymás száját, majd egyszer csak megállította a dolgot. Szájába vett, majd kivette a faszt, megvizsgálta, szorongatta, aztán megnyalta azt a részt, ahol a makk találkozik a nyéllal, majd ujjazni kezdte magát a félhomályban. Pár perc múlva a megduzzadt csiklóját és a szeméremajkait dörzsölni kezdte a makkommal.

– Húzd fel az ingedet, te elegáns úrifiú, hadd lássam, ahogy dolgozik a tested! – nyögdecselelt. Hadd lássam, milyen az, amikor a szép szemű úrifiú dolgozik a kis hércseléden.

– A vasárnapi kimenődön hány baka markolt a fenekedbe?

– Csak három! De így sem voltak elegendő!

– Mert valami igazán nagyra vágytál, igaz?

– Igen, akkorára, mint a méltóságos úré!

– Most magázol vagy tegezel? Ennyit se tudsz eldönteni? Milyen ajánlólevelet adott neked a korábbi urad és parancsolód?

– A legjobbat! Mindent csinállok annak, akitől a havi járandóságomat megkapom!

– Akkor csiszold fényesre az összes edényt, különösen a rézmozsarat! A végén aranylóan csillogjon ám, mint a méz!

– Csillogni fog!

– Kezdj hozzá! Mire vársz? Azt akarod, hogy kivigyelek a summások közé?!

Ekkor nevetésben törtünk ki, de nem sokkal ezután vadul verni kezdte a farkamat, olyan erővel, hogy le kellett állítanom. Majd döftem rajta egy erőset, és máris benne voltam. Keményen ugrálni kezdett rajtam. Vele együtt mozogtam, és láttam, hogy vörösen ragyogó arca egyre jobban eltorzul. Amikor észrevette, hogy méregetem közben, az arcomba nyomta még hatalmasabbra duzzadt, kemény mellét. Egyszerre élveztünk el, illetve a második vagy a harmadik orgazmusánál *utolértem*.

A szerelmesek ereje sosem egyenlő, az egyik mindig árnyékba borítja a másikat, elfojtja a növekedését. Aki árnyékban van, azt szüntelenül gyötri a vágy, hogy szabadon növekedhessen.

Leszedtem néhány paradicsomot, megmostam a kerti kútnál, majd beletettem a göré melletti szitába, hogy csöpögjön le róla a víz. Kivártam, volt időm. Csak kilencre kell mennem, addig semmi dolgom. Azt hiszem, ebben a szitában vitték szüleim az esküvői tortát az egykori legényegylet épületébe, amit most művelődési háznak hívnak. József Attila Művelődési Ház. Itt van a szomszédban, alig pár száz méterre Fő utcai házamtól. Míg paradicsomjaim sütkéreztek, elsétáltam a kert végébe, mely a Kály kisvendéglő melléképületénél ért véget. A kertben hagytam tegnap a répakést, gondoltam, visszahozom, ne rozsdásodjon a földbe szúrva.

A kifőzde most nyugdíjasklub, de nem csak idősek járnak ide kártyázni, jönnek a Dózsa és a Május Tsz-ből is egy kis utizásra. A Kály kisvendéglő hátsó udvarát magas ölfarakás választja el orgonás kertjétől. Jobbra kuglipálya terül el az ölnyi magas gazban, balra szódásládák sorakoznak akácok és ecetfák árnyékában.

A tavaszt nekem a gyorsuló surrogás jelentette, majd a csattanás hangja, ahogy a golyó a bábuk között szétütött – s végül, mikor nagy lendülettel felszaladt az öblös-hosszú deszkafalon, és belegurult a keskeny vályúba.

A másik *kertszomszédom* a művelődési ház volt, illetve az udvarának végében található zeneiskola épülete. Amikor három éve úgy döntöttem, hogy felhagyok a disznó tenyésztésével, elvittem a ringlófám melletti szalmás trágyakupacot. Miközben vasvillával dobálták kocsira a trágyát, a zeneiskolában valaki az *Egy kiállítás képeit* zongorázta.

Látszólag semmi nem változott a városban, de mindenki tudja, hogy semmi sem az, ami régen volt. Annak ellenére, hogy az itt élők úgy viselkednek, mintha nem történt volna meg 1944 vagy 1956. Sokáig állt az 1896-ban, a millennium évében épült, kétoldalt karzatos zsinagóga, amit három éve bontottak le. 1961-re már minden mozdíthatót elloptak az épületből. Volt, aki a díszes villanykapcsolóját tyúkjába szerelte be, mások a cserepet hordták el, hogy befedjék a górért. Lassan életveszélyessé vált az épület, így a jegyző a bontás mellett döntött.

A városba 1945 nyarán visszatérő zsidó családok egy része jobbnak látta, ha Budapestre költözik. A hitközség 1949-ben 59 főt számlált, a közösség az ötvenes évek közepére megszűnt. Durschlang rabbi 1945-ben Budapestre költözött, a Hunyadi téri körzet főrabbiaként tevékenykedik. Mondják, már Dér István néven kell keresni.

A Posta címerét 1946-ban leszedték, az új címerben már nincs benne a *királyi* szó. A sínek, amelyek Pécskára vittek, tavaly még a helyükön voltak. A két határállomás ugyanúgy ezer-ezer métert szedett fel, és a pályafenntartási színben raktározta, hogy bármikor össze lehessen őket illeszteni. Pedig mindenki tudja, hogy örökre elvagták a

két ikerállomást, melyeket a megszólalásig ugyanolyannak terveztek, le egészen Aradig. Az Alföldi Első Gazdasági Vasút szerelvényeit, melyeken az AEGV-felirat volt olvasható, a kommunisták összefirkálták. Betűsablonnal rápingálták: Apád Ezelőtt Gazember Volt.

Minden irányból hazugsággal mérgezték az országot. Araddal már csak annyi kapcsolatunk volt, hogy szidtuk a várost a bőrgyára miatt. Szennyezett vizét a Szárazérbe eresztette, így a folyóból kipusztult a csuka, a lápi póc, az aranykárász és a szélhajtó küsz is. Még az iszapköpeny alatt élő csigák is kihaltak.

Mederszélein mégis ott ülnek a horgászó gyerekek, és úgy csinálnak, mintha tényleg lehetne valamit fogni, pedig már évek óta nem fogott itt halat senki. A fűfoltos part hínárszegélye sárgásbarnára szikkadt, olyan volt a környék, mint a szegyetelen züllesztés vidéke, cukorrépa zsákokból kikandikáló dögökkel, gyerekek készíttette szétesett tutajokkal.

Az országban a legmagasabb fokon dúl az aljasság. *Ezek* hatalmuk birtokában megsemmisítették tájainkat és városainkat, tönkretették a nép jellemét. Nyíltágnak nyoma sincs, mindenütt elvetemültség tapasztalható. Azt hittük, hogy a szocializmus átmeneti idegbaj lesz, valójában maga a lassú halál. A sérelmek újabb sérelmeket forgattak ki a mélyből, de ezeknek 1956-ig nem mertünk hangot adni. Voltak, akik nálunk sokkal rosszabbul jártak.

1945-ben Purgly Emillel, Horthy Miklós sógorával, Csanád megye leggazdagabb földbirtokosával felsöpörtették a köpködőt, azt a teret, ahol annak idején napszamosok gyülekeztek. Mindenét elvették, csak egy kis cselédházat hagytak neki.

Ha tudná anyám, hogy olyasmiket írok le, amelyekért börtönt kapnék, nyilván kitépné a kezemből a füzetet, pedig annak idején még el sem érte Pestet a front, amikor ingerülten azt mondta, hogy fiam, a kommunisták nem tanultak meg késsel-villával enni, és nem is fognak. Túl mohóak ahhoz.

1944 novemberének egyik reggelén, amikor leesett a hó, lakonikusan megjegyezte, hogy amíg háború van, semmi szükség arra, hogy parádézzon, hogy magára öltse a bundáját. Azóta pedig semmi oka nem volt, hogy felvegye legszebb ruháit, ráadásul gardróbja egy részét eladta a piacon. Arcáról eltűnt a társasági ember mosolya, feszült, aggodalmas lett.

Más birtokosokkal ellentétben – akik szívből lenézték a napszamosokat – mi többékevésbé tisztelettel bántunk velük. Ennek ellenére kiköltözésünk után egy héttel már szivárogni kezdtek a hírek, melyek szerint a környékbeliek nekiestek a házunknak, kiszedték az ajtókat és az ablakokokat. Pár hét alatt az utolsó tégláig elhordták a kastélyt, csak a vasbeton marhaistállót nem bírták lerombolni – ezt tavaly télen az ott gyakorlatozó munkásörök robbantották fel.

Amikor 1945 novemberében beköltöztünk Tánicsics utcai gazdaházunkba, felszereltünk néhány könnyebb csillárt, melyek elbírták a vályogmennyezetet. Mogorván csilingeltek, amikor valaki átkelt a szobák sűrű esthomályán, jelezvén méltatlan körülményeiket. Kegyesztett bútorainknak – melyek fogyatékoságai nem voltak szembevetőek – külön színt kellett építenünk az ólak mögött, mert a házban nem fértek el. Apám – aki a helyzethez képest jól viselte a sorscsapásokat – megjegyezte, hogy örülhetünk, hogy nem vették el négyszobás, száraz udvaros gazdaházunkat is. Ha azt mondták neki valamiről, hogy szükséges, ahhoz igazodott, és igyekezett elfogadni mindent, amit megköveteltek tőle, hisz így került a legkisebb fáradságba, ráadásul értelmetlen-

nek gondolta, hogy bármit tegyen a beszolgáltatások és a tagosítás ellen. Ugyanakkor otthon számtalanszor kifakadt.

– Elvettétek a szőlőimet, legelőimet, a magtáramat, a szerszámaimat, a jószágaimat. Legalább a parkomat hagyjátok volna! Csak ne vágjátok volna ki a fáimat, gazemberek!

A feltüzelt parasztok kiszedték a faszorokat, végül csak a térképészetileg fontos fákat hagyták meg – pártutasításra.

Pedig a földet sokan nem akarták elfogadni '45-ben, agitátorok kapuról kapura jártak:

– Ne féljél, nem jön vissza az uraság. Itt a földed, jár tenéked. Kíé lenne, ha nem a tiéd, aki beleölted már a fél életed. A hasznát meg sose láttad, csak a pelyvát és az ocsút kaptad.

A parasztok '45 nyarán alig mertek földért jelentkezni, viszont a fosztogatás nem esett nehezükre. Vászika mondta is az ángyának:

– Az úrnak van, a cselédnek nincsen, az Isten se rendelte másképpen, majd meglátnod, ahogy '19-ben, úgy most is visszajön az uraság!

De aztán nem jöttek vissza még '56-ban sem.

Apámat 1951-ben kis híján börtönbe csukták, mert azt terjesztették róla, hogy fitymálja a parasztpolitikát, elszabotálja alkalmazottai OTI-biztosítását, és hogy zsiszikes ocsúval akarta tönkretenni a vetőmagot. Amikor az orosházi bíróságon a csodával határos módon sikerült tisztázni magát, vacsora közben, amikor anyám épp a tányérváltással és az első fogás maradványainak összeszedésével volt elfoglalva, ezt mondta:

– Elmehetnek a kommunisták a picsába! Az ő rendszerük sem tart örökké!

1960-ban annyira megnyirbálták a maradék birtokunkat, hogy már képtelenség volt rajta gazdálkodni, apám – legalábbis ő így élte meg – borsot tört a Május Tsz párttitkáranak orra alá.

Miután államosították a maradék birtokot is, átnézte a birtokívet, és észrevette, hogy három telekrész nincs kipipálva. Azzal a három telekkel be is lépett a téeszbe.

Kap majd nyugdíjat és évente hetven mázsa szenet. Nem tehetett mást, mindenki a két szemével láthatta, hogy a februári fagyban az agitátorok a jeges Szárazérbe állították azokat a gazdákat, akik nem akarták aláírni a belépési nyilatkozatot a téeszbe. Csak akkor engedték ki őket a vízből, amikor megígérték, hogy aláírják a belépési ívet.

Anyám sokat idézett mondatát – mely szerint a nagyvilági befolyás olyan tőke, amelylyel takarékoskodni kell, különben elfogy – elfelejthettük, illetve a nagyvilágit kijavíthatjuk volna *elvtársi* befolyásra, de szerencsére semmi olyat nem tettünk, amit szégyellnünk kellene. Apám megpróbált tudomást sem venni róluk, úgy akart élni, mint régen. Közben minden összezsugorodott körülötte, és maga is összement.

Engem 1957. január 15-én börtönbe zártak – öt és fél hónapig voltam előzetes leartóztatásban –, majd kiengedtek. Azóta nem praktizálhatok, mert olyan felelős társadalmi pozíciót, mint amilyen az orvosi hivatás, nem gyakorolhat reakciós.

Ezt is elmesélem. '56 októbere fenekestül fordította fel az életemet.

És persze mindenkiét.

2

Amikor a kora reggeli csendben a répakést tisztogattam, egy pillanatra azt hittem, hogy szirénáznak. A tűzoltózenekar hangolt a zenés ébresztőhöz.

A művelődési ház udvaráról indultak. Átkukkantottam a kerítésen. A megszokott színes bandérium helyett a honvédség egyenruhájában feszítettek.

A negyvenes évek végéig pünkösdi vasárnapjának reggelén fúvós banda ébresztette a várost. Felismertem több muzsikust is, még annak idején a gyászindulót játszották nagyapám temetésén. Abban az időben szinte folyamatosan zúgott a harang, megtanultam, hogy férfi halott esetén három, nő esetén kettő, gyermek esetében egy verset húznak. Apám a háborúra való hivatkozással lebeszélte anyámat, hogy nagyapának pompaharangot rendeljünk. Nagyapám a ravatalozóba szállítás idején is rajta hagyták az állat felkötő fehér kendőt, és ettől olyan volt, mintha élne, csak a foga fájna.

Október 25-én, amikor a temetés volt, már valamennyire megnyugodott a város, az orosz katonák nagy része reggel továbbvonult Mezőhegyes, illetve Mezőkovácsháza irányába.

Már a pap érkezése előtt kitártuk a nagykaput, hogy a gyásznép és a gyászkocsi bemehessen az udvarra. Mikor a templomban megszólalt a csöndítő harang, és a pap a kántorral együtt elindult hozzánk, a kastély a régi fényében pompázott, amikor végigmentem a folyosón, olyan érzésem volt, mint amikor az utolsó napot töltöttük Lillafüreden, a kastélyszállóban. A falikarok sorfala ugyanúgy csillogott, mint nyáron, ugyanúgy süttött a nap. Még utoljára igazi nyáridő volt. A bútorok is visszakerültek régi helyükre, visszaraktuk a sárgaréz kampókra a képeket, az asztalokra a csipkéket.

A széttördelt fogpiszkálókat – melyek szürkék voltak a katonák ujjnyomaitól – kidobtuk, a csikkel megperzselt szőnyegek rojtjait egyenesre vágtuk.

Ez a nap volt *úri korszakunk* utolsó nagy eseménye, az utolsó felvonás. Mikor a halottas hintó – mely nagy és pompás hintó volt, mintha csak császárok és királyok temetéséhez használták volna korábban – megjelent az udvarban, olyan érzésem volt, mintha máris a Mennysországba vinnék az öregot.

Az udvarban a gyászolók nemek szerint külön-külön csoportokban gyülekeztek, csak a közeli rokonok maradtak együtt. Ekkorra már megegyezett apám Katinka keresztanyjával, hogy amíg a városban vannak az oroszok, és minden bizonytalan, a lány nálunk marad, utána újratárgyalják az elhelyezését.

A közös imádság és kántorének után beszentelték a koporsókat, majd a halottas hintóra helyezték azokat. A hintó üveglakán ujjlenyomatok, gyertyaviaszfoltok és egyéb szennyeződések voltak, ezektől eltekintve teljes volt a halotti pompa. Elöl ministráns gyerekek vitték a sekrestyéből kihozott keresztet, amit annyit bámultam hittanórákon. Mögöttük a fejfavívő fiú bandukolt, utánuk a pap, a kántor, a halottvivők, a család, a rokonság és az ismerősök. Amerre a folyamatos harangzúgás közepette a menet elhaladt, a kapukban állók levették a kalapjukat. Volt, aki keresztet vetett. Olyan érzésem volt, mintha ez az egész néhány évvel a születésem előtt történe, mintha titokban volnék itt.

A szüleim között bandukoltam, Katinka mögöttem jött a nagynénjével. Miközben a földig kopott fűvön lépdeltünk – mert járda nem volt, csak a letaposott fűből következtítettünk az útvonalra – egyetlenegyszer sem néztem hátra, pedig többször futott át az agyamon, hogy Katinka helyett egy szellemalak lépdel fejét leszegve. Illetve nem is lépdel, hanem lebeg. Nem hallottam a lépteit, sem a ruhája suhogását, arra viszont élesen emlékszem, hogy néhány kisebb gally, melyeket felkapott a szél, finoman karistolta a homokot. Mintha nem is lett volna ott, mintha elhagyta volna a testét.

Lassan többet gondoltam rá, mint magamra, a fejével kezdtem gondolkodni, kettős tudatom lett: ha ettem, eszembe jutott, hogy vajon neki ugyanúgy ízlik-e a menza grízes téstája. Neki is a szájpaddlására ragadt-e a gríz, mint nekem? Az idő végtelennek tetszett. Amikor a pap beszentelte a göröngyöt és a koporsóra dobta, arra gondoltam, hogy én biztos nem fogok meghalni, ahogy nem hal meg Katinka sem. Elképzelhetetlen-

nek tűnt, hogy elérem a harmincadik évemet, mert örökké fiatalnak tételeztem magam, örök állandóságban tudtam elképzelni csak az életemet.

És a szüleim sem öregszenek meg, apám mindig negyvennégy éves marad, édesanyám pedig harminchét. Persze, amikor vadkacsacsapat húzott el a temető fölött, a bányatavak felé tartva, azon gondolkodtam, hogy az én sírom lehetne a Gödrösök közvetlen közelében, mert arra nem jár senki. Olyan helyen legyen a nyughelyem, ahol senki nem zavarná békémet. Ha mégis meghalnék, akkor úgy haljak meg, hogy vissza tudjak menni az élők világába. Mivel közel a határ, átjárnék Romániába. Nem okoznék zavart, hisz ott senki nem ismerne. Csak sétálnék, egy kocsmában meginnék valamit. Pusztán kíváncsiságból jönnék vissza, néha tennék egy-egy nagy sétát, ambíciók nélkül, messziről figyelném a zajló életet, tisztáznék magamban ezt-azt, ahogy a szél tisztogatja az eget, figyelném, ahogy néhány fiatal évekig elkerüli egymást, és egyszer csak találkoznak.

Most is ilyen idegen vagyok a szülővárosomban. Tudom, hogy amit ideiglenesnek gondolok, az életem végéig tart. Mi, egykori földbirtokosok, megtűrtük vagyunk itt.

Amikor visszaértünk a temetésekről, a kastély összes ajtaja és ablaka nyitva volt.

Az őszi legyek ki-be cikáztak az épületben, még világos volt, a nap átvilágította a port. Ennyi idő alatt nyilván eltávozott a halott szelleme, és az ott ólálkodó gonosz szellemlények is elhagyták a kastélyt.

Katinka nem jött velünk a halotti torra, nagynénjével elmentek a Herter tanyára egy szekérrel, hogy megetessék az állatokat.

Az összes holmija befért két bőröndbe és nagyapja komenciós ládájába. A ládát elvitték a nagynénihez, a bőröndöket másnap magával hozta a kastélyba. Addigra mi is előkészítettünk neki egy szobát az udvari konyha mellett.

Ő ragaszkodott ehhez, azt mondta, egyébként nem jön el. Mivel láttuk, hogy milyen elragadtatva és zavaros tekintettel mondta, hogy nem költözik a kastélyba, szüleim rábeszítették, hogy kvártélyozza be magát az udvari konyha melletti cselédszobába.

Nem sokkal azután, hogy elkezdődött a tor, esni kezdett az eső. Boldog moraj hullámzott végig a rokonságon, hogy a koszorúk kapnak vizet.

A víz fekete nyelvként kúszott a padlódeszkák görbületén, s szivárgott le a pincébe, míg végül a ház alapja és a keményre döngölt föld is átázott. Vajon mennyi idő alatt fut le a víz nagyapa koporsójáig. Már majdnem megkérdeztem apámtól, de aztán láttam, hogy jókedvet színlelve a gyászoló vendégekkel van elfoglalva, és csak tölti és tölti a vegyes pálinkákat, fél szemmel a bejárati ajtó előtt álló kézmosó edényt és a törülközőt bámulva. Miközben együtt imádkoztunk, nagyapának is szedtek a birkapörköltből. Megfordult a fejemben, hogy vajon mi történne velem, ha mégis megennék egy darab birkahúst a tányérjából. Lehet, hogy a torkomon akadna, és megfulladnék? Anyám fél óra múlva tűzre dobta nagyapa pörköltjét. Amikor a kandallóban sercegő, égett hús szagára fintorogni kezdtem, Nenád nagynéném a fülembé súgta, hogy ne csodálkozzak, mert ez így szokás. Nenád néninek akkor még nem jött haza a férje a frontról. Feltűnt, hogy milyen furcsán viselkedik. Simogatta a fejem, furcsán nézett a szemembe, mintha médium lennék, aki kapcsolatba tud kerülni az urával. Férjének, Misi bácsinak a százada '45 januárjában Ipolyságnál letette a fegyvert. A nagy felfordulásban a katonák egy részét elvágták a parancsnokságuktól. Pár napi bujkálás után úgy ítélték meg a helyzetet, hogy legjobb, ha egyszerűen hazamennek. A környék orosz fennhatóság alá került. A bakák bemerészkedtek egy tanyára, ahol azt mondták az asszonynak, hogy ássa el az uniformisukat, és adjon nekik civil ruhát. Aznap még ott

aludtak, majd másnap gyalog indultak haza. Útközben bementek más tanyákra is, megaludtak az istállókban. Negyven napig gyalogoltak. Mikor végre hazaértek, és már a vasút melletti dohánybeváltónál jártak, Nenád bácsit leszóltították.

– Honnan jönnek, jóemberek? Az én uramat nem látták?

– Hát ki a maga ura? – kérdezett vissza a piszkos, szakállat növesztett, elgyötört férfi.

– Nenád Mihály. Tetszik-e kendnek ismerni?

A férfi szégyenlősen, elcsukló hangon kérdezett vissza:

– Hát nem ismeresz meg, Teca? Én vagyok az.

Nekik a felszabadulás ünnepe nem szeptember 23., még csak nem is április 4. Számukra január 1., újév napja az igazi ünnep.

Miközben egy sültcsirke-szárnnyal bibelődtem, eszembe jutott Katinka. Vajon jól fogja magát érezni nálunk? Olyan valószerűtlen volt, hogy nálunk él majd, hogy nem is hittem el. Egészen addig, míg másnap tényleg megjelent két bőrönddel az udvarunkon.

Ahogy ránéztem, teljesen összegegyeztethetetlen azzal, ahogy most néznék rá. Két másik emberről van szó. Ő már nem az a Katinka. A válás után már nem tudom, hogy fogom hívni. Talán úgy, ahogy újabban hívatja magát: Kata.

Néhány nyiszlett paradicsommal a zsebemben visszamentem a konyhába, hogy végre megreggelizzem.

3

Diónyi zsírt raktam a serpenyőbe, majd amikor gyöngyözni kezdett, beletettem két alaposan bevagdosott szalonnacsíkot. Ahogy bekapcsoltam a rádiót, a konyhaablak függönyéről felröppent egy fáradt őszi légy. Újabban a luxemburgi állomást hallgattam. Bár nem vagyok már kamasz, mégis felfedeztem magamnak a *billiszeket* – a rádióból hallottam, hogy nemrég jelent meg az *Egy nehéz nap éjszakája* című lemezük. A jazzt is kedveltem, főleg Nat King Cole-t és Duke Ellingtont. Katinkával annak idején sokat roktunk a konyhában.

Táncra perdültem egy alumíniumkanállal a kezemben, melybe még '52-ben szívet karcoltam bele és Katinka monogramját. Örömben belehajlítottam a zománcos vödörbe, melyben piszkos, krumplihéjjal és papírhulladékkal teli mosogatólé volt.

Még az ötvenes évek elején is jórészt porcelánok és ezüstök kerültek a vacsoraasztalra, de az utóbbi években egyre több lett az alumínium is. A konyhai étkészletek nagy részét tíz éve eladtuk. Miközben az *I'm Happy Just To Dance With You*-t hallgattam, újra tinédzsernek érzem magam.

Még gyerekként megtanultam angolul, majd nyelvkönyvekből továbbképeztem magam, így a forradalom idején inkább az angol nyelvű adásokat hallgattam. Többé-kevésbé pontos képem volt az 1956-os forradalomról, a pesti eseményekről.

Amikor 1945 novemberében kiköltöztünk a kastélyból, nem fogtam fel igazán életünk nagy tragédiáját, de fél év múlva, amikor a kastély hült helye körül bicikliztem, rádöbentem, hogy legyalulták egykori életünket. Csak a lépcső maradt meg az épületből, amelyen már 1944-ben is egy lyuk éktelenkedett, ugyanis a kastélyparkba bejárt nagyapám kedvenc japán tyúkja, Pipi, és csőrével kivájta a lépcső egyik fokát. Világossá vált: szüleim nem tudnak majd minden fenyegetéstől megvédeni. Mintha új testbe költöztem volna. Az a fiú, aki a Beliczey-kastélyban élt egykoron, talán kiment Bécsbe még 1945-ben, amikor édesanyja rokonai invitálták a családot.

Sokáig nem vallottam be magamnak, hogy hiányzik a gesztenyével töltött kacsasült, melyet zöldborsóval tálalt Vászika, és a konyakos puding, amit bérmlásomkor, tizen-

két éves koromban ettem utoljára. Majdnem elhittem, hogy mi azt nem érdemeltük meg.

A kastélyos világot már a romok közt kóborló macskák sem őrizték, annak idején Vászika etette a környék tanyáiról elkóborló jószágokat, de már elvadultak, pocokokat, madarakat esznek. A fenyőket kivágták, így az aradi útról nem is látszott, hol állt a kastély. A parasztok összetörték a tükröket, széttépték a függönyöket, elhordták azokat a csillárokat, melyeket nem tudtunk elvinni.

De elhordták a sérült asztalokat, székeket, apró zsámolyokat, hímzőkosarokat. Minden fosztogató jóllakatta a szeszélyét, a csorba porcelánokat összetörték a kovácsüllőn.

A gyümölcsösben elburjánzott a gaz, elszaporodtak a nyulak és az őzek. Miután szételhordták a kastélyt, a gyümölcsös két évig érintetlen maradt. A nyilvánvaló rombolás ellenére is afféle paradicsomi őszállapot uralkodott itt. Az akácok – melyeket izgatottan cibált a szél – szertelenül nagyra nőttek, a fasorokban moha ütött ki, mindent elborítottak a tövises szederindák. A fűben szoborromok málladoztak, a pavilonból csak a kidöntött ajtó maradt meg.

A *talajvizes* földekbe – az egykori birtokunk földjébe is – drén csöveket fektettek, hogy elvezessék a felgyűlt vizet. A meliorizáció jelszavával szétszabdalták a megmaradt nagybirtokok maradékait is, három méter mély, nyolc méter széles csatornákkal vágta szét az ősi földünket. Elkezdődött a tagosítás, ún. gettóba vitték a szerintük selejt lovakat, nekünk csak Jázmint és Hókát hagyták meg.

Nem mutattam semmit a fájdalmamból, igyekeztem meggyőzni magam, hogy '45 előtt túl nagy volt a társadalmi egyenlőtlenség, és *nem járt* nekünk akkora ház, de azt mégsem hagyhattam, hogy elvegyék a múltam.

Persze, amikor osztálytársaimnál felfedeztem elárverezett bútorainkat – melyeket valójában egymás között osztottak szét a pártfunkcionáriusok –, nos, még akkor sem árultam el az érzelmeimet.

Szuggertam magamba, hogy nekem ugyanúgy megfelel a sült szalonna paradicsommal, mint a baconös, főtt tojásos, narancsekváros reggeli.

– Mikrofonpróba, 1, 2, 3...

A városháza tűzoltótornyában a VB-titkár beolvasta a mai programot. A torony erkélyére szerelt hangszórók recsegtek-szűkültek-visszhangoztak. Közel laktam a főtérhez, így ki tudtam venni, hogy tíztől koszorúzás lesz a templom mellett, a szovjet hősök sírkertjében, beszédet mond az elnöki tanács elnöke, a földművelésügyi miniszter, a tanácselnök, a megyei első titkár, hogy orosz népdalokat énekel az orosházi gyerekkórus, lesz népi tánc, táncdalparádé – fellép az Illényi zenekar, a Hollók és Mesterek kíségyüttes, lesz tombola is.

A földj egy Pannónia motorkerékpár, de lehet nyerni kotyogó kávéfőzőt és Orion rádiót is.

Tíz óra harminckor felavatják a felszabadulási emlékművet – már mindenki tudta, hogy egy börtönéből kiszabadult darumadarat ábrázol. Már egy hete felállították, de csak tegnap takarták le fehér vászonnal.

A válóperem záróakkordja kilenc órakor kezdődik, lehet, hogy az ünnepség kellős közepén ér véget. Persze, illene elmennem, meg kéne innom egy Kőbányait a mezőgazdasági miniszterrel, aki helyi gazdálkodó, majd az elmúlt években apám cimborája. Apám számos találmányába avatta be. Sokak szerint az egykori nyomdászinas, mosztani mezőgazdasági miniszter több cséplő bandát is feltűzelt 1945-ben, hogy verjék szét a kastélyokat.

FIGYELŐ

ÉLET-KÉPEK

*Juhász Ferenc: Pacsirta a szívben. Éposz
Kossuth, 2008. 177 oldal, 2800 Ft*

Az emberi létezés egésze nyitott a halálra. Tudatával és tudásával nem kerülheti meg, hogy intenzívebb vagy enyhültebb pillantást ne vessen rá időnként. Bár a civilizáció szereti züllött rokonként távol tartani a jobb társaságoktól, így is elég alkalom kínálkozik, hogy az ember néha belessen a zárt függöny mögé, és ha nem is a maga temetését, de egy másik előadás kulisszáit kedvére nézegetse. A saját halál, mint az emberi élet lényegi része, utolsóként beemelt zárókő a katedrális gótikus kapuján, mégsem válhat az egyén tapasztalatává. Olyan birtokrésze, amit egészében sohasem láthat, szemtől szembe nem nézhet vele, lepecsételt titokzatos ládikó, amelynek tartalmát talán csak egyetlen kihunyó pillanatban láthatja. Úgy övé, hogy igazából nem férhet hozzá, ám minden intenzívebb életszakaszában, minden botrányában és félelmében ezt ízlelgeti, rázogtatva ellenőrzi a csomag tartalmát. Maurice Blanchot, aki Rilke nagyon gazdag és újszerű halálértelmezését tette esztétikája egyik alapulévé, így ír erről a „haláltapasztalatról”: „Haláloznak mindig egyre bensőbbé kell válnia: láthatatlan formámmá, gesztusommá, legrejtettebb titkom csendjévé kell lennie. Tennem kell azért, hogy megtegyem, és minden rajtam áll, hiszen az én művemnek kell lennie, de ez a mű túl van rajtam, énemnek az a része, melyre nem vetek fényt, melyhez nem érek el, és amit nem uralkok.” (AZ IRODALMI TÉR. Kijárat, 2005. 99.)

Juhász Ferenc költői életművében kezdettől központi szerepe van a halálematikának. Az 1950-ben írt APÁM-tól kezdve, amelyben (talán az egyik legszebb hosszúverse) huszonkét évesen emlékezik meg a frissen elhunytól. Még nem igazán nevezhető ez halotti versnek, inkább az élet verse ez a halállal szemben, hiszen az elmúlásból, a megsemmisülésből akarja az emlékek felidézése révén kiragadni a számára oly kedves, az életműben sokszor visszatérő szülő alakját, aki mindössze negyvennégy évesen,

fél tüdővel, hiányzó bordákkal átszenvedett nehéz szegénységben halt meg. Bátran állíthatjuk, hogy a magyar irodalom egyik legszebb és legmegrázóbb apaverse, amelyben a költő régi, ködben kóborló köhögéséből növeszti ki, itt valóban szürreálisan és fájdalmas frissességgel az egész emléktenyészetet: „Távol megint köhöggetnek, / elfutok a kerítéshez, / megfordulok, már mögöttem / zengenek a köhögések.” Ennél átfogóbb, mesévé növesztett, filozofikusabb és szigorúbb A HALHATATLANSÁGRA VÁGYÓ KIRÁLYFI (1953) halál-víziója. Itt már valóban az elmúlás misztikus figurája kerül költészetének középpontjába, és elmondhatjuk azt is, hogy a téma kidolgozottsága és költői hitelessége közelébe sem ér az APÁM-nak. A Királyfi, miközben különféle mesepózokban tetszeleg, hebegve-habogva maga sem tudja, hogy mit akar, halandóságot vagy halhatatlanságot. Miután ezer évet már leélt e boldog álomban, riadtan tapasztalja, hogy akikhez visszavágyik, a halandóságba, azok már rég halottak. A népmese kissé abszurd szálait követve a birodalom szélén álló, a Halállal farkasszemet néző Halhatatlanság fenékebe rúgja a hezitálót, és az dönt majd hősének sorsáról, hogy hova is pottyán, lesz belőle a Halál vagy az Örökélet polgára. A mese úgy végződik, hogy még a levegőben megtartatva, egy harmadik létállapot, az el nem döntöttség birodalmának lesz kisszerű kalandora.

A költő legteljesebb, legtermékenyebb korszakában is ontotta a halállal kapcsolatos verseket, ezek nagy része azonban megint csak epitáfium volt, kedvenc költői halálával, sírjával foglalkozó halottidézések (Ady, József Attila, Tóth Árpád, Latinovits), amelyekben már gazdagon bujángzott a juházi ornamentika, az egyébként a halálhoz nagyon is jól illő barokkos dísz, hiszen a halott jelenlétét, csak külsődleges eszközök igénybevételével, a pompa élőhöz nem társítható üres színpadiasságával lehet kiegyenlíteni. A pompa bonyolultsága szinte elfedi annak a fájó hiányát, hogy a halott mint főszereplő már képtelen e nagyszerű színdarabban a saját lényét telenzferálni. Mint Márton László megjegyzi (A MENNYISÉG NYÜZSÉGÉSE. *Holmi*, 1989. november), leginkább a ba-

rokk korban voltak divatban az efféle, a nagy vagy fontos emberek haláláról szóló epikus megemlékezések. Külön pikantériája ezeknek a verseknek, ha a „*pici proletár-sírban*” fekvő József Attilához fordulva, döbbenet tapasztalja a környező sírok hazug és túlzott pompáját, természetesen azon a nyelvezeten, azokkal a barokk túlszűfolt képekkel ábrázolja mindezt, amelyet József Attila magasztalására is használ a költő, s ezáltal némileg hitelteleníti a mondanivalóját, hiszen a sírdíszek és a szódíszek egyaránt a pompa nehezen funkcionálissá nemesíthető ellökődéseit tárgyasítyják materiálsan vagy verbálisan: „*narvál-hím, elefánt, zsiráf, orrszarvú, szarvas, oroszlán, kecske, teve és kenguru, zebra, víziló, gazella [...] neked nem jutott virág és rája, krokodil, szárnyas-hal, pók és skorpió-homorítású arany-levelek babérkoronája fejedre*” (JÓZSEF ATTILA SÍRJA).

De ugyanebben a kötetében (HARC A FEHÉR BÁRÁNNYAL, 1965) találhatunk újfent a halállal foglalkozó, azt komoly és félelmes szemmel végigmérő prózaverset is (A HALOTTAK FAGGATÁSA). Ha alaposabban szemügyre vesszük, azt tapasztaljuk, hogy ez a vers a most megjelent kötet kiindulópontja, amely köré a PACSIRTA A SZÍVBEN egy egész halálburjánzást, költői víziót kristályosít. Mindössze harminchét éves ekkor a költő, s ha belegondolunk, hogy a mostani kötet írásakor (2006) jó negyven évvel idősebb, még meglepőbb ez a tematika, stiláris hasonlóság. Itt is az apa a megszólított, a halál birodalmának kitüntetett szereplője. A helyszín Bia, a költő szülőfaluja, a Tóssor utca, a gyermekkori ház, amelynek éjszakáit a békák millióinak kórusa teszi lidércessé. Kétszeri említésként is jelen van a Radnóti Sándor által jogosan korszerűtlennek ítélt (HALÁL-LÍRA. *Kritika*, 1984. 1.), a romantikából eredeztetett túlzott költői öntudat, a váteszjelleg: „*Tudta-e, hogy méhében csillagot hordoz?*” – kérdezi anyját, majd apját is hasonló „szerénységgel”: „*Tudta-e, hogy küldetés-adó, hogy a Kiváltás hírnöke ő?*” Ez a költői felfogás akkor válik igazán atavisztikusá, ha belegondolunk, hogy Tandori és Petri (nálá csak tíz-egynéhány évvel fiatalabbak) már javában írják az egész más poétikai alánysággal félmjelzett verseiket. A biai szűkebb környezet leírásakor a költő szinte szó szerint átveszi majd e korábbi vers egyes részleteit. Így nagyon hasonlatos a két versben a domboldal költői megjelenítése, ahol telis-tele a fű sze-

métombbra való hulladékkal, szennyedékkel, valamint a gyermekkor, a szülői ház ábrázolása. Találunk némi eltérést is, az osztályharcos öntudat, a plebejus érzékenység csak a korai prózavers sajátja, a mélységből való felkapaszkodás, a megaláztatások nyomasztó emléke itt még eleven. A későbbi époszban mindez már bevonódik a boldog gyermekkor meghittségének mázával. Aligha kell külön hangsúlyozni, hogy teljes gazdagságában van jelen a sajátos juhászi rovar- és növényornamentika, amely már ekkor is a természettudományos megalapozottságú részletei révén nyerte el rajongóinak lelkesült csodálatát. Meglepő, hogy egy, az atomkorszak költőjeként, a modernitás szószólójaként számon tartott költő mennyire közömbös maradt a technika csodáival szemben. Az atomháború borzalmaitól való félelmen kívül alig van valami nyoma költészetében és főként a költői képeiben, hogy az úrkorszak, a kozmosz meghódításának roppant öntudatot növesztő évtizedében keletkeztek ezek a versek. Feltűnő ugyanakkor a rossz hírű, ám kitűnő poétikai képességekkel megáldott Sinka István világgával való hasonlóság. A legszegényebb rétegek szenvedéseinek, életérzésének, elfojtott örömeinek ábrázolására csak egy példa: ahogy Sinka ANYÁM BALLADÁT TÁNCOL és JUHÁSZ APÁM című versében az esküvőn mulató édesapját megidézi. Megrendítő a beteg szülővel való testi kapcsolat fájoan őszinte hangja. Ahogy bevájja magát apja ágyában fekvé, hiányzó bordáinak „*húsgödrebe*”: „*Gyermekkorom eleven sírgödre volt az a kéken-behímtett teknő.*” Megjelenik már e korai prózaversben is a Bolond Istók-szerű önarckép, mint a maga öntudatára ébredő, a falu társadalmában érvényesülni nem tudó gyerekeMBER szorongása, bánata, bizonytalansága, parázló büszkesége. De itt még nem csitul a fájdalom, az eleven sértések szégyene hallik ki a versből. Sok-sok apró részlet ismétlődik, a békamotívumoktól egészen a Kálvária-domb megjelenítéséig, amely majd a PACSIRTA A SZÍVBEN vélt helyszíne lesz.

A költő nyolcvanadik születésnapjára megjelenő éposz tehát szervesen illeszkedik a költői életműbe, úgy is mondhatnánk, hogy egyes elemeit kitágítva, immár egyetemes képet ad erről az anyagában mindig is kozmikus emberiséglíráról. Itt is, mint oly sok más korábbi Juhász-opusban, erőteljes költői kiindulópont található. Ebben a tekintetben József Attila,

Vörösmarty és a népköltészet volt rá a legnagyobb hatással. Bár vallomásaiban Juhász mindig is olvasztótégely volt, hisz Csokonaitól kezdve Kassákon, Kosztolányin, Babitsón keresztül válogatás nélkül mindenkit beemelt elődei közé. Itt a XVI. század elején íródott NAGYSZOMBATI KÓDEX lesz a költői képzelet mozgatórugója. Faksimilelapja a kötet elején Krisztus egyes szám első személyben elmondott szenvedéseit tartalmazza, maga a kötet ennek a monológnak, a testi-lelki gyötrelmek felsorolásának a folytatása. A kötet vége pedig több oldalon keresztül a mennyei ország, a halálon túli lét leírása: immár a kódex lapjai modern átiratban és mai szövegértelmezésben. A kötet tükörlapján a költő kéziratában és nyomtatva is követhetjük a versbeszédet. Megcsodálhatjuk a nyolcvanéves Mester szinte iskolás fegyvellemmel dőlő sűrű sorait, azt is pontosan jelzi, hogy mely napokon írta az oldalt. Ha még a borítót is szemügyre vesszük (Hantai Simon festménye, mint már oly sokszor), megállapíthatjuk, hogy ha méretében kissé nagyalakú is a kötet, mindenképpen reprezentatív és szemet-lelket gyönyörködtető.

Sután és félszegen emeljük fel, hiszen tudjuk, egy nem akármilyen tehetségként induló és a legnagyobb dolgokat sejtető költői életmű egyik utolsó darabját tartjuk a kezünkben, egy olyan talányos és csak részben beváltott életmű summáját, amelyről nehéz szívvel mondanánk rosszat, de aminek eleven sodrából a többi egykori Juhász Ferenc-rajongóval együtt már réges-rég kiléptünk. Hogy van-e valami elmozdulás a hetvenes években keletkezett, nagyigényű, de az olvasó számára már alig követhető, szüntelen önisméltésekben tévelygő Juhász-költmények és a mostani kötet hangjában? Alig van, de azért kissé csendesebb lett, és valamiként a képek dacos áradata között előtűnő költői hang megnevesedett. A világlíra kényszere hajtja, és a vállalt kőtábla legutolsó négyzetcentijének teleírása, de az öregség, a belátás, a reménytelenség: az *átélhetőség* lekenyerez.

Krisztus, Bolond Istók, Juhász Ferenc mondja felváltva a szöveget, ha ez a versbeszéd nem is mindig pontosan köthető személyhez. A kötet címe Petőfi-idézet: „*Pacsirta szót hallok megint*”, költészetünk egyik megrendítőbb, háború közben írt, gyorsan összerakott, mégis ta-

lán épp ettől modernül hangzó szövege. A pacsirta a béke, a boldogság, az élet üzenete, itt azáltal több, hogy Krisztus a kereszten a szívéből hallja ki a hangot, mert annak a világnak, ahol ő élt, ahol megfeszítettet, már nincsen pacsirtája.

Sokrétegű, de az ismert juhászi motívumokat néha túlzott bőséggel reánk öntő, ám mégis, töredezettségében is majdnem befogadható, majdnem megrendítő költeménytorzó. Egy kissé inventárium is. Majdnem minden össze van benne gyűjtve, amiért Juhász Ferenc talán a legemblematisabb, legfelismerhetőbb stílusjegyekkel rendelkező mai magyar költő lett. Korszerűtlen költő, képileg, miként oly sokszor használta is: őskövület. Am ha ezek a Bosch-szerű apró részletek itt-ott teljes elevenséggel tárják elénk a költői képzelet buja vadságát, akkor van értelme a kövületben rejlő kristályok kutatásának. Alapvetően egyetérthetünk mindazzal, amit Könczöl Csaba, Radnóti Sándor, Márton László máig érvényes kritikáikban írtak. Tapasztalva most is, hogy még a legnagyobb verseiben is alig szerkeszt Juhász (APÁM, ANYÁM), inkább szétszórt, véletlenszerűen odatett epizódok, motívumok, jelzések vannak (ezért csak modorában barokk), és hogy legjobb verseiben a vátesz-én is csak epizodikus figura. Leginkább tehát Bosch zavarba ejtő képi tobzódásaival, nehezen értelmezhető és követhetetlen részlethalmozásaival rokon, még ha a németalföldi mester pontosan megfejthető is, Juhász költészetében pedig nincs semmi filozófiailag kibontásra váró, semmi szimbólumok mögé rejtett tartalom. Mintha a hétköznapi élet egyszerű váratlansága telne meg a metaforák titkos jelentésével, ezzel felborítva a költőiség évezredek logikáját. A múlt életképei itt gazdagabb értelmet hordoznak, mint a túlszóftalt jeremiádák.

Mert a kötet leghitelesebb, legmélyebb rétege a kristályként műbe helyezett életrajzi csillámlások. Elsősorban persze az Apa és az Anya figurája, azok halála, szinte még egyszer összefoglalja és megismétli a korábbi époszokban leírtakat. Meghiitt és megrendítő részletek, de új motívummal is találkozunk. Az Apa sírni kezd a ravatalon. Hiszen a halott fájdalom kettős. Nemcsak magáért könnyezik, hanem tudja, hogy hiánya véglegesen felsértette az őt szeretőket, a hozzá ragaszkodók életét.

A halott sírása mint gesztus visszaemeli az élők közé, hogy még inkább fokozza az onnan való kivetettségét. Mintha tükörben látható lenne még, de csak a tükörben létező élő-halott. „*Apám hallotta a halálát.*” (71.) Halálában is tudatában volt ennek a sérelemnek, amit az élőkkel szemben „elkövetett”. Ismétlődő elem az Erzsikénél (a költő első felesége) tett lipótmezei látogatás az elmeegógyintézetben, a gyermekkori mellhártyagyulladás halálközeliségének élménye és a falusi gyermekkor, amelyek itt már a felhőtlen boldogság emlékképeiként rögzülnek.

A kötet legvaskosabb, néha szinte áthatolhatatlan rétege a költői indulásától jellegzetesen juhászi állati, növényi, ásványtani ornamentek buja tenyészete. Bő teret kapnak a Jézus testét belepő legyek részletgazdag, néhol természettudományi enciklopédiákból kimásolt idegen szövegei (a legyek lába, látószerve). A világ felsorolhatatlan gazdagságának végtelen részletein túl, ahová csak segédeszközökkel hatolhat be az emberi szem és elme, olyan, az elgondolhatóknál tökéletesebb rendszerek, szervek működnek, olyan mechanikai szerkezetek segítik a világ teremtményeit, hogy az emberi elme kapcsolatot keres velük, a költő képeinek eleven részévé akarja tenni, hogy ezáltal az ábrázolható végtelenné tágítsa. Ezt a láthatatlan világot, a felsorolhatatlan e világi természetegészet szeretné a költő érzékeinkhez eljuttatni. Megismétlődik kétszer is a keresztre feszített állatok kissé bornírt panoptikum (zsiráf, oroszlán, sas, denevér, orrszarvú, rinocérosz, hatyú, gólya stb.). Ez a felsorolás aztán kibővül, és nagyjából azok az állatok térnek vissza itt, amelyek a JÓZSEF ATTILA SÍRJA című versében annyira bántották a költőt, mint a gazdagság kőbe vésett hiú jelképei. A legyekhez hasonlóan fontos szerepet kapnak a békák ebben az áradó és kavargó tenyészetben. Kicsit epikusabb ornamentek, mert velük legalább történiük valami, nem csak felsorolva és képekbe zárva léteznek. A biai tó békainvázója költözik be a versbe. A költő (Bolond Istók) békákat hord vederszám a sírokra, békákat önt apja koporsójába, hullókat ereszt szét a templomban, hátukon égő gyertyával. Talán a kötet egyik legszebb képe. De békákat gyermekként keresztre is szögeznek, néhány sorral később visszavonja, hogy ez megtörtént volna: „*Hiszen én se láttam.*” (77.)

A legfontosabb és legégetőbb kérdések Istenről, a halálról és a túlvilágról hangzanak el. Bár Jézus alakja mint a gyermekkori vallásosság emléke végig jelen van az életműben, Juhász Ferencnél nem beszélhetünk mégsem hitről, csak kételyekről. A növények boldogok, mert nem tudnak a halálról. „*Van-e a virágnak túlvilága?*” – teszi fel többször is a kérdést. Meglehetősen találó paradoxonokat is kieszel: „*A Túlvilágban nincsenek temető! Minek is lennének temetők.*” (57.) Szorongását természettudományos mákonyokkal igyekszik enyhíteni: „*A világegyetemnek, az egyetlen természetnek nem volt, nincs szüksége Istenre*”, „*Az Isten az abszolút független magány, az Abszolút Objektív Függetlenség*”. (60.) Ha belegondolunk, már az a szó is ellentmondást rejt magában, hogy *túlvilág*. Hiszen a nemléteben világot feltételez a szókép, márpedig ilyen alakjában éppolyan teljesebb, mint az itteni világ. Csak mintegy tükörképe lenne az ittnak. Ez azonban, amit a valóság ki nem mondhatónak, el nem gondolhatónak ír le, mégis unos-untalan megjelenítődik az ember képzeletében, hiszen olyan mértékű vágy ellenében kellene óvnia magát, mintha a fodrász székeében ülöt arra kényszerítenék, hogy ne nézzen a tükörbe. Nézi magát, de ez a túlvilág csak az evilág képe, sosem láthat a csalfán ezüstözött tükörlap mögé. Egy ilyen mennyország leírása kerül a kötet végére, és ennek nyugodt derűjébe belenyugszik a költő. Tudja, hogy olcsó valami ez, mint egy vásári mézeskalács szív, mégis mélyre hatóan emberi és vigasztaló.

Az éposz legkorszerűtlenebb rétege a költészet, a költő szerepéről szól. „*Haldoklásból és halálból születik minden ének*” (4.) – mondja a kötet elején, s ez némileg emlékeztet Blanchot esztétikájára. Ott azonban kimondatlanságában és belső munkában teremtetődik meg a saját halál mint végső, elkerülhetetlen tökéletességünk, egy olyan nemes erkölcsi tartás, amely kívülről esztétikaivá szublimálódik. Itt a belső csönd helyett dobokkal, harsonákkal akarják elriasztani a loppal közeledőt. Túlelmegetésével szeretnék a bajt távol tartani. Lényegében tehát Blanchot-val éppen ellentétes mágiát űz Juhász Ferenc. Hosszan megidéz a halott költőket is. Feltűnő, hogy mennyire nem tud tömören és lényegbevágóan jellemezni, mint ADY UTOLSÓ FÉNYKÉPÉ-ben tette. Ez a rész tele

van jellegtelen közhelyekkel és üres, teátrális sírdíszítésekkel: „*Ady Endre piros menny-hörgés, a megfeszített Krisztus szája szagú szívét [...] Tóth Árpád lila bársonyba csomagolt ezüsthegedű, a Földgolyó könnycsöpögése szívét...*” (39.) Ha a Poklot járó Dantéra gondolunk, aki két-három sorban képes egész emberi tragédiákat felvázolni, akkor különösen zavaró ez a romantikus sehoiva sem tartó burjánzás, semmit sem jelentő cifrasághalmaz. Ugyanígy unalomig ismétlődik a romantikus költői szerep („*költő szívekből ácsolt bárka-test*”), mintha Juhász tényleg nem a mai irodalmi közzítésnek akarna megfelelni, Márton László szavaival, mintha nem lenne kortársunk.

Vannak a kötetnek megrázóan szép pillanatai is. Ilyen a régi „laboratóriumi” gyakorlat felidézése, amikor az orvos megnyalja a vizeletbe mártott ujját, így ellenőrzi a cukorbetegségre utaló édes ízt. Ebből a képből kiinduló, a Xenophón leírását idéző rész, amikor háborút indítottak a sárga szél ellen a sivatagban, végül, italuk fogytán, tevék és lovak vizeletét itták, majd elpusztultak.

Ilyen a halott ánuszába dugott lázmérő, amelynek higanyszála lassan süllyed a halottban, ahogy hűl a test.

Ilyen az éposz végének – a hosszú mennyországbeli, ihletett kódexidézet utáni – szívzorító egyszerűsége: „*Így lesz? Nem tudom. [...] De pacsirtát-virágzó szívemnek mégis oly jól esett ez a [...] szent hit-himnusz [...] mint anyámnak a vizes bor a szőlőkapálás szünetében: a kapát éllel a földbe vágta, leült a porhanyó puha meleg földre [...] a füleskosárból kis, vedlett-zománcú kék bögrét vett ki, a földbe ástott zöld csattosüveget kihúzta a földből, mint óriás zöld üvegdugót, a piros gumigyűrűs fehér zománckalap drótrugó csapját kibillentette jobb hüvelykujjával, öntött a főlvívezett borból s lassan megitta.*” (88.)

És aztán apja temetésének képével zár: „*És a vastag-szürke eső besatírozta a halottashintót, a szőrsővény-aranykalapos kocsist, a fíngó barna öreg lovat. Besatírozta a nélküle-jövőt!*” (88.) Itt, ezekben az apró részletekben csírájában benne van a fiatal költő Aranyt, Petőfit a legmodernebb képi gondolkodással megidéző, még friss humorral, blaszfémiával teli, a világot nem az elmúlás komor tükrében szemlélő, de szinte rabelais-i tágasságú, plebejus harsánysága.

Sántha József

DALBAN ELBESZÉLVE

Szilágyi Ákos: *Franci. Poéma hőssel. Gyászkoszorú a 20. század sírhalmára Palatinus, 2007. 52 oldal, 1600 Ft*

*Csak azt feledném, azt a franci'
(Pilinszk')*

„*nincs mamázás! nincs mimézis! / semmi van csak amely néz is / holokaszt? a faszt!*”, így Franci Szilágyinál: vagy Franciról Szilágyi? Antifaszista antiköltészet. A poéma Francescóból (d’Assisi), François-kból (Villon), Fjodorokból (Dosztojevszkij), Franzokból (Kafka) összegyűrt Francija (Magyar) szenvedve-pusztulva átcsörtetvonszólódik a XX. századon. Haláli tánc, a legdurvább ügyek, vigorgásra készítő előadásban. Somolyogsz, amikor szerző, ez a *komoly ember*, virtuóz és kínrímtömkeleget mozgósítva, fölhasználva mindenféle leharcolt ún. népszerű dallamot, siratóásszonyos repetícióval kántál, amúgy véres-wicces-wisszataszító.hu dolgokról. A FRANCIA nem elmeséli, hanem el-siratja a történelmet/történeteket. *Szűkoporsó, ördögpatafekete, sötét, fogvacogva, csontarc, kőszű, moccanatlan, álmában sír, sír a sírban, bakasír, tömegsír, síri összhang*, hogy voltaképp mit is mosolyogsz, mi a francnak mosolyogsz ezeken?, osztottak-e mosolyt?, volt-e vigyorogni?!, az nincs megadva. Megadod magad. Az olvasás felolvasás, eleve mindig is hangosan olvastak, a vers éneklésre szolgál, figyelmeztet Szilágyi Ákos költészetének java.

Szolgál, ez a szó amúgy vele kapcsolatban most engem is meglep, de mintha más nem is volna (méltó mód kornyikálendő téma), az oeuvre amúgy is alaposan átpolitizált. Mindenféle (lét)kérdést tárgyaz, *sötét létsuhancot, nyögő létkudarcot*, mégsem, korántsem politikai publicisztika dalban elbeszélve: inkább valahogy (f)ordítva, mintha ez az ének nem találna más számára megfelelőt a köz(érzet) borzasztó és/vagy száználmasan mulatságos dolgainál. A mi századunkra vonatkozó – mégiscsak a mienk, nyakig benne vagyunk a *sár-fasírban* – kíméletlen kultúrkritika, Márton László ÁRNYAS FŐ-UTCA-ja jut eszembe: „*Évszázadunkban, amelynek során a számottevő cselekmények kizárólag bűncselekmények voltak.*”

Tőlem mindenképp távoli. Történelem mint hanyatlástörténet és túlzó rémkomorság, ilyen-

kor, összes tiszteletem ellenére, *igazság szerint* odébb szoktam vonulni. Persze irodalmi szöveg, igazsága nem valóságreferenciája függvénye, az alapattitűdből pedig amúgy is kivon a beszéd ironikus-szatirikus-szarkasztikus módja, ám mindenképp a befogadó ajkára forrasztja a korábbi Szilágyi-versek kondicionált mosolyt. De hagyjuk a *tartalmat*, ahogy Erdély Miklós javasolta, kapjon kimenőt a („*aj ki nyer ma Don-kanyarba*”, a „*sarlóval elkalapállak*” meg az „*ezt szajkózza minden vátesz / itt most már minden privát lesz*”-szerű) mondanivaló, „*vágy üt át így bányu versen / agy trágyája hogy lehessen / formaként hogy megtöressen*” és így tovább. Hogy ideidézsem Garaczi Lászlót is (akinek eljárásait amúgy a Szilágyi Ákoséval összevetni nem volna érdektelen), *fartalom és torna*, itt igazán minden csípve és marva vagon. *Hulla hulla hulla kell még! / nézd el hogyha énekelnék, nézzük akkor, hogy énekel.*

Az előadás (versmondás, szavalat) egyetlen, itt és most megértési folyamat prezentálása, a dolog ezzel koránt sincs egyszer s mindenkorra elintézve. Ha Babitsot, Weörest vagy Pilinszkyt hallgatod saját magukat interpretálni, egyrészt tetszik neked, mert olyan kis izé, *hihetetlen*, szóval, mert ők mondják, másrészt mégiscsak komikus, ahogy nyafkálnak, és hogy na, ez az, ez volna a megoldás, ilyesmi föl sem mérül. A szöveg minden, költők sipákolása semmi (esetre sem vehető komolyan). Szilágyival másképp áll – vagy bukik –, előadása, saját szövegére vonatkozóan, nem csupán eligazító, de úgyszólván kizárólagos. Kinyomtatása nem a kotta (tessék, vedd alapul, és értelmezd!) szerepét játssza, hanem mintha a hallható, az elhangzó pusztá emlékeztetője volna. Nem egyenrangúak. Aminek viszont ellene játszik maga a (CD nélküli) csinoska kötet mint tárgy: erős ajánlat az olvasásra. Jó, de, túl azon, hogy minek, *miként* olvassak Szilágyit? Ahogy ő?

Énekeljem vele nélküle?

Vagy maradjak csöndben, magyarul kuss, magamban mondogassam, és hagyjam, hogy föl(ém)idéződjön előadásával az előadó? Ez a kis (nocsak, milyen finoman agresszív) játék, hang és nyomtatás radikális elválasztásaszembefordítása a kurrens költészeti beszédmódoknak ellene menő kritika része. Poétikája radikális, és visszafordíthatatlansága miatt önvészélyes döntés eredménye. Mindenféle bevett, így-úgy lenyelt-megemészített – és egy-

mást kiköpő, egymásra köpő – költészeti diskurzustól eltekint, a nem verbálist extrém verbalizmussal prezentálja, nem egyszerű nyelvkritika, mintha a nyelvkritika, az avantgarde mint eljárás mód, a vele kapcsolatban sokszor emlegetett fonikus költészet is kritika – kicsúfolás, kifigurázás – *alá* kerülne. Alá, ez megfelelő szó ide, valamifajta népi?, nép- és egyszerű?, a népek? (persze Olvasó Nép!) szülő arisztokratikus attitűd. Költőileg kifigurázza, figurázással dekonstruálja a költészetszakmát, mondhatni, ellenébe megy az egésznek, úgy, ahogy vannak, *franca franca franca* a lírázással, jelentsen az bármit is. Bár ez az ellen, már vagy még, meglepően békés, kedélyes ahhoz a kemény kritikai attitűdhez képest, ahogyan egykor, a hetvenes évek derekán költőnk mint nem kritikus föllépett. S hogy végül is összejön-e neki?

Magyarán, jó-e neki? Mennyi mindebben a kényszer, kényszeresség? Miféle (kényszerült?) arcot vág ahhoz, aki különféle arcotat vág hozzá? *Kudarac* vagy sikk? „*Kudarac utca Lidérc utca – mit bámultok?*” Én, mondjuk, nem bámulok, illetve olykor bámulok az „*ahol maga elefánt volt / szívem volt a porcelánbolt!*” kedves és szép truváján, a „*golyót páncél visszapöccint: / »ugye azért picit tetszem?«*” vagy az „*így Verecke úgy Verecke – / ebből már nem keveredsz ki*” típusú rímek pazarságán. Mikor épp nem fáraszt a rímpazarlás, ha nem jut eszembe, hogy jó, rím- és ritmuskényszerben a nyelv automatizmusai milyen ügyesen szorgoskodnak. Viszont, pazar ide vagy oda, megragad, mindenképp ragad hozzám az ének. A zene folyam, a szöveg hordalék (vagy fordítva, vagy egymást hordják, attól függ), énekelt szövegek hamar fönnakadnak a memória partján, ha kedvem szottyan, simán elszavalom, horribile dictu végigénekelem slágerszövegírók életművét, és szerzőnk, gondolom, ezt célozza.

Szilágyi Ákos FRANCIA-ja mindenképp főmű. *Féjmű*, mely ízlésem-arányérzékem szerint befejezi, egyenest lefejezi, amit szerzője *ez irányban* megcsinált.

Kukorelly Endre

A BOMLÁS FELFOGHATATLANSÁGA

*Szilágyi Ákos: Halálbarokk – A semmi
polgárosítása
Palatinus, 2007. 586 oldal, 3400 Ft*

Szilágyi Ákos tanulmánykötetét kézbe véve könnyen lehet az az első benyomásunk, hogy a szerző olvasottságának és időnként elképesztő hivatkozási rendszerének pusztá látványa, ezzel együtt pedig mindenekelőtt az orosz (általánosságban pedig az „ortodox”) kultúra terén mutatkozó tájékozottsága oly mértékben zavarba ejtő, hogy némi tériszonyt is okozhat az olvasóban. Ehhez járul még a HALÁLBAROKK kötet majdnem hatszáz oldalnyi terjedelme, amely közel tíz év esszéterméséből nyújt válogatást egy sajátos és eredeti tematika szerint.

A HALÁLBAROKK azonban mégsem nevezhető egyszerűen esszé- vagy tanulmánykötetnek, hiszen a szerző számos olyan megoldással él, amelyek szétfeszítik a szokásos kereteket: a labjegyzetek gyakran egyik oldalról a másikra húzódnó hosszú (idáig magyarul nem olvasható, esetleg oroszul és/vagy más nyelven is csak nehezen hozzáférhető) idézetei mellett arra is vállalkozik, hogy egyik tanulmánya (A TEMETÉS TEMETÉSE) főszövegének függelékében – tíz oldalon át – teljes terjedelmében közreadja Jevgenyij Ricacsov 1933-ban Moszkvában, a *Szovjetskaja Literaturában* megjelent TEMETÉS című írását vagy a homoszexualitást köztörvényes bűnként szankcionáló hírhedt 1934-es szovjet törvény elfogadásával kapcsolatos, csak 1996-ban közreadott dokumentumokat (SZOVERSENNO SZEKRETNO). Ezen túl pedig saját költeményekkel egészíti ki A SZAHAR – ALEKSZEJ KRUCSONIH SZKATOPOÉZISE című írását a címben megadott témának megfelelően, a könyvet pedig a mottóul választott Kafka-idézetre visszautaló epilógussal (MÍVES SEMMI), majd UTÓHANGKÉNT egy háromrészes költeménnyel (A SEMMI: „NAK” A SEMMI: „NEK” – AZ SZTELEN EMBER MONOLÓGJA) zárja.

A bölcséleti tanulmány, az átfogóbb vagy éppen igen konkrét művekből (például Rakovszky Zsuzsa költészete, Dimitrij Alekszandrovics Prigov GOD IS DEAD című installációja a Ludwig Múzeumban, Kertész Imre regényei, Spiró György FOGSÁG-a, Kukorelly Endre TÜN-

DÉRVÖLGY-e, Kovács András Ferenc KOMPLETÓRIUM-a, Térey János PAULUS-a) kiinduló művészetfilozófiai tanulmány, esszé és a saját költészet műfaji határai könnyen elmosódnak, felszámolódnak Szilágyi Ákos könyvében.

Az egyáltalán nem előírt, vagyis *jobb híján választott* lineáris olvasás során könnyen lehet az a benyomásunk, hogy időnként nem könnyű átlátni ezen a sokféleségen, s ezt erősíti a szerző hivatkozási rendszerének már említett, a hazai átlag értelmiség műveltségétől némiképp eltérő volta. A kitartó olvasás jutalmaként azonban – a fent említett tapasztalatot nem megszüntetve, hanem inkább csak *kiegészítve* – kis idő múlva fokozatosan erősödhet bennünk az a meglehetősen sommás sejtélem, hogy ez a könyv kétféle írást tartalmaz: az esztétikum és a (vallás)bölcsélet határán mozgókat és az akusztikus költészet (vagy „hangvers”) poétikai kérdéseit tematizálókat. Előfordulhat persze, hogy a HALÁLBAROKK olvasása során egy darabig úgy érezzük, az akusztikus költészet témája még akkor sem illeszkedik a többi írás „jobbán elhelyezhető”, „szigorúbb” vagy „komolyabb” rendjébe, ha a szerző nyelvi hajlékonysága és kreativitása valamiféle megnyugtató közös nevezőt teremt. Sőt az is könnyen megfordulhat a fejünkben, hogy vajon miért nem lett ebből két különböző könyv vagy legalább két fejezet. (Bár olvasás közben sok mindent elfogadunk, érteni vélünk a spirális kompozícióból, attól a kérdéstől azért a könyv utolsó oldaláig sem szabadulhatunk, hogy mindannak, amit elolvastunk, többé-kevésbé, jól-rosszul befogadtunk, valóban *egyetlen könyvet* kell-e alkotnia, író és olvasó igazában nem egy már eleve mozgathatatlan méretű anyag mozgatására vállalkozik-e ezzel a majd' hatszáz oldalnyi terjedelemmel.)

Szilágyi Ákos az akusztikus költészet eredetét vizsgálva alapvetőnek tartja, hogy a szövegeként való rögzítés technikáját „*az állam és a kereskedelem szükségletei hívták életre*” (159.) és „*[a] vallási és különösképpen költői beszéd rögzítésére évezredekkel később kezdtek használni az írást*” (159.). Ugyanakkor az írásból kibomló „*szövegvers*” mellett külön entitásként kezeli a „*hangverset*” (amely ily módon nem lehet azonos a *felolvasott* szövegverssel). „*A hangvers – mondja – elfajzott szövegvers. A szöveg mágikus archaizálásával (»primitívizálásával«, repetitív »lebutításával«,*

»infantilizálásával«) ironikusan és fantasztikusan feltartóztatja (legalábbis úgy tesz, mintha feltartóztatná) a szövegvers eltökélt belső fejlődését az – érzelmi szemlélet számára mind követhetlenebb – fogalmi absztrakciók irányába.” (167.) A hang tehát ebben a költészetben – szemben a versét felolvasó „szövegvers” költőjével vagy a klasszikus színeszi előadással – soha nem a költő egyéni hangja, hanem benne valamiképpen „a közösség szelleme ölt alakot” (169.), s ennek folytán a vers „nem a szerző hangján, hanem a maga hangján szól” (168.). A hangvers tehát lázadás, de nemcsak poétikai, hanem filozófiai, teológiai, sőt politikai lázadás is, amelynek igen izgalmas összefoglalását adja A SAHAR című tanulmány. E lázadás hátterében – Nietzsche és Alfred Jarry mellett – ott vannak mindenképp előtt az orosz futurizmus nagy alakjai, a „szóbohócok, rímzsonglőrök és hangpojácák” (513.), akik közül Szilágyi Ákos számára alapvetően fontos a féktelen, diabolikus Krucsonih és a Szent Ferenc-i jurogyivij: Hlebnyikov. Legfontosabb fogalmaik: a *zau*m („az értelmén túli nyelv”), a *mirszkónca* („a viszájáról felfogott, megmutatott világ, a vége felől elgondolt élet”) és a *szdvigológia* (a „szócsuszamlások” tana, vagyis az a poétikai fogásként alkalmazott szójáték, „mely az egymás mellett álló, a hangzásban/kiejtésben vagy a betűsorok látványa/olvasása során véletlenszerűen összecusúsó szavakból új jelentések sokaságát rakja ki, kitágítva ezzel a költői szó játékerét”) (516.). Mindezek a sok szempontból rítusteremtő törekvések abból a felismerésből fakadnak, hogy a modern ember számára nem áll már rendelkezésre az a spirituális erő, amely az archaikus vagy – a fontos hivatkozási alapul szolgáló – Mihail Bahtyin szerint a középkori kultúrában is evidens módon megvolt. Ezért az alapvető értékesítésre ráébredt költők poétikai törekvéseit „[é]ppen a hétköznapi szóhasználatban automatizálódott, erejüket vesztett, kiüresedett szavak szumnyadó erejének felismerése, az elveszített spirituális erő költői visszateremtése határozza meg” (518.). A költői nyelv teurgikus felfogása magyarázza azokat a poétikai alapfogalmakat is, amelyek közül talán legfontosabbá éppen a *zau*m-nyelv vált. „Hlebnyikov számára a *zau*m-nyelv olyan – a gyermekek, a megszállottak, az örültek, a misztikusok nyelvéből hangmaszkot és költői szerepet formáló – túlhaladás a fenomenális nyelven (a mindennapi nyelven és a hagyományos költészet nyelven), a normális tudat és a józan ész

nyelvén, amellyel el lehet jutni a nyelv igazi, tehát noumenális szintjére, meg lehet találni azt a nyelvi magot, amelynek hatóereje hozott létre mindent, s amelynek birtokában az ember ugyancsak mindenre képessé válik. (E tekintetben a *zau*m nem más, mint a futuristák által megtagadott szimbolizmus szimbólum-nyelvének poétikai kisajátítása és politikai átértelmezése, az ideák világának lehozása a földre, a transzcendens átfordítása utópiába.” (519.) A *zau*m értelmezése azonban már Krucsonihnál és Hlebnyikovnál is eltér: Az előbbi invenciózus, elsődlegesen fonetikai természetű beavatkozása a szavak hangtestébe sokkal inkább az idomár erős akaratának működésére (vagy barátságosabb hasonlattal: a nyelv hangszerén való furcsa és különleges hangok kinyerésére) hasonlít. Ezzel szemben Hlebnyikov a szavakhoz mint élőlényekhez viszonyul, megbabonázza figyeli bennük a „szent nyelvek”, az „angyalok beszédének” és a szellem nyelvjátékának költői megfelelőjét. Az a fajta *transz* állapot, amely a hangvers létrehozása során fellép egyfajta profán misztikus élménnyé (a szerző hasonlatával: a Színeváltozás során fellépő átistenülés [theoszisz] tapasztalatává) válik. Ez az önerőből – pontosabban: a nyelv erejéből – létrejött *átistenülés* azonban egy kicsit olyan, mintha az újszövetségi történetben (Mt 17,1–13) Péter, Jakab és János Jézus nélkül ment volna fel a hegyre. Úgy tűnik, hogy nincs baj addig, amíg mindez a poétika szintjén marad, mert az így működésbe hozott nyelv egyszerűen alkalmas a hiány leleplezésére is. De nem szabad megfélekednünk arról, hogy a XIX. és XX. század fordulóján „[a] művészi és politikai radikalizmus közös nevezője a nihilizmus volt, ami a fennálló világrend és értékrend teljes tagadása és az elveszett vagy elgondolt igazi élet, igazi világ (»új ég, új föld«) és az »új ember« álmképének, tudományos konstrukciójának, pseudo-vallási fantazmájának, esztétikai és/vagy politikai utópiájának megvalósítását jelentette. Csakhogy az egyik esetben a megvalósítás alanya az esztétikailag aktív, autonóm, szellemileg szabad és játékos alkotó ember volt, míg a másikban a tervező állam, a mindent megszabó párt, az istenített, a társadalom, az egyes ember pedig csupán az anyag az Állam formáló önkénye számára. Különböztek természetesen az eszközök is (a politikai hatalom erőszakának diabolikus eszközei versus a művészet teremtő-formáló szellemének esztétikai eszközei), és különbözött a terep is (a társadalom élete vagy a művészet szférája), ahol az utó-

pikus eszme megvalósítására sor került. Igaz, a politika esztétizálása (egyebek mellett: teatralizálása, liturgizálása, ritualizálása, mitikus transzformálása stb.), a mindennapi élet, a kereskedelem vagy a termelés esztétizálása nem állt távol a művészet elhídegült objektíváció-jellegét tagadó-romboló, a művészet és az élet egységét követelő avantgárdtól sem. Mégis ok-okozati kapcsolat a modern művészet radikálisuma és a totalitárius állam »Gesamtkunstwerkje« között, amelyben műalkotássá válik az egész társadalom, esztétizálódik a politika, teatralizálják az élet minden színterét. Ha e kapcsolat valódi lett volna, akkor a totalitárius rendszer és a művészi radikalizmus kézfogója nem a jegyes lebunkózásával ér véget az érintett országok mindegyikében. A politikai radikalizmus és a művészi radikalizmus ugyanarról a modern talajról sarjadt, s többé-kevésbé ugyanazok a szociális-kulturális rétegek (feltörekvő, önérvényesítésük útját kereső, tehetséges, vitálisan erős és olykor erőszakos elsőgenerációs értelmiségiek, gyakran félművelt, autodidakta fél-értelmiségiek) voltak a hordozói. A »régiek« és »újak«, »konzervatívok« és »úttörők« közötti konfliktusok, különösképpen pedig az attitűdbeli, habituális különbségek jórészt a kulturális tőkepozícióban megfigyelhető igen nagy különbségekből eredtek. A kétféle radikalizmus érintkezése tehát kétségtelen, ám ebből nem következik, hogy az avantgárdot erkölcsi vagy politikai felelősség terhelné a politika »avantgárd« büneieért. Mindazonáltal a politika esztétizálásának vagy esztétizáló felfogásának minden útja a fasizmus felé mutatott, ha nem is vezetett el mindig idáig, ha pedig elvezetett, mint az olasz futurizmusban, akkor is gyakran visszafordulással ért véget – olvashatjuk az 511. oldalra átnyúló 360. lábjegyzetben. A náci Németország esetében azonban kétségkívül elvezetett. Szilágyi Ákos úgy tekint Auschwitzra, mint eredendő történelmi bűnre, amely után az emberiség „folyamatosan katasztrófaidőszakban él” (512.). Kiseb leegyszerűsítve a szerző gondolatmenetét, azt mondhatjuk, hogy míg az avantgárd a megkísértés, a fasizmus különféle megvalósulásai a bűnbeesés fogalmával írhatók le. A folyamatnak ez azonban csak a záróaktusa. Szilágyi Ákos újra és újra az ortodox vallásbölcselek – sokszor az elutasításig, egyértelmű diszkvalifikálásig is elmenő – gyanakvásával fordul szembe, és küzd a nyugati kereszténységgel és az ebből levezetett nyugati kultúrával. A hit elvesztését mintha itt (vagyis Nyugaton) sokkal inkább tetten érhetőnek vélné, mint Keleten,

sőt a barokk egyfajta továbbélésének tekinti. „E világ »Abszolútuma« a halál – írja –, s ezt legvégletebb formában éppen a modern világállapot mutatja meg, amelyben »Isten halott«, vagyis kilobbant a másik világ, a transzcendens abszolútum igazsága és képe.” (493.) Másutt pedig így fogalmaz: „Az Isten halálát hírül adó »gyászjelentés« tehát nem Isten, hanem a vallási világállapot halálának tényét rögzíti. A halál beállt, kezdődhet a gyász-munka. Ez is eltarthat pár száz évig: a Hiány emlékezete, a gondolata, a Hiány elképzelése tölti ki a hiányt.” (258.) Felmerülhet bennünk a könyv egészének összefüggésrendszerében is valószínűleg megválaszolatlan kérdés, hogy mindez alól mi módon és miért képezhet kivételt az ortodox kereszténység szelleme, spirituális közege. Szilágyi Ákos a keresztény Kelet és Nyugat dichotómiáját – kimondva vagy kimondatlanul – úgy értelmezi, hogy Kelet versus Nyugat. Mintha Keleten még megmaradt volna valami abból, ami Nyugaton már végképp elveszett. Ilyen szempontból is fontos az az írás, amelynek inspirálója az orosz konceptualista művész, Dmitrij Alekszandrovics Prigov GOD IS DEAD című világjáró installációjának 1995-ös vendégzereplése volt a budapesti Ludwig Múzeumban. Mert bár Prigov installációját a már említett „gyász-munka” részeként is felfoghatnánk, ugyanakkor a tanulmány így fogalmaz: „Prigovnak nem Isten halálával, hanem az »Isten halott« mondattal van dolga. Lehet, hogy a benne foglalt állítás nem áll, de a mondat áll.” (263.) Később pedig: „Prigov halál-installációjából nem hiányzik talán a barokk szomorújáték melankóliája (persze csak mint felhasznált klisé), de hiányzik minden haláltraváltás, halálszomj, minden morbiditás és nekrofilia.” (272.) Az alkotásban megjelenő konceptualizmus „tisztá, száraz érzés” – ahogy néhány sorral lejjebb olvassuk – éles ellentétben áll „azzal a hatással, amelyet az » eget naturalizáló« barokk képzőművészet kellett egykoron nézőiben a transzcendencia átélt hiányát – érzéki manifestációjával; a hit elbizonytalanodását – a felcsigázott képzelet vad eksztázisával; a spirituális dimenzió sorvadásnak indulását – mozgalmas testi-séggel pótolva”. A szembeállítás anakronizmusát talán akkor értjük meg jobban, amikor egy későbbi tanulmányban, amelyben Spiró György modernitását állítja szembe a posztmodernnel, ezt olvassuk: „A barokk mindent halmoz, a rémségeket csakúgy, mint a bájít. Stilisztikailag nem idegen ez a fenséget a giccs határáig feszítő posztmo-

derntől sem, a végmodernitás barokkjától.” (356.) Hogy pontosan mire is gondol, egyetlen mondatban így foglalja össze: „*A posztmodern: barokk a köbön.*” (466.) Részletesebben pedig így fejt ki: „*Csakugyan – a szív átköltözött a vallási, erkölcsi és ezektől elválaszthatatlan érzelmi kultúrából az esztétikai kultúrába, mint annyi minden más is, hiszen most már csak az esztétikai kultúra közvetítésével maradhat fenn az érzelmi kultúra, sőt, csak esztétikailag áll fenn a vallás, az erkölcs, a politika, a történelem világa is. Ezt nevezik posztmodern világállapotnak, amely a barokk világállapot új, bővített kiadása, a soron következő világvége előtt. A barokk a megrendült és darabjaira hulló vallási világállapotnak mint végállapotnak az élet és kultúra teljes körét átfogó esztétikai fenntartását jelentette; a posztmodern pedig mint a megrendült és széteső modernitás, a szekularizált világállapot esztétikai megmentése ugyancsak az élet és kultúra minden szegmentumát átfogó igénnyel lép fel (más igénnyel egy ilyen megmentési kísérlet fel sem léphetne!).*” (466.) Nyilvánvaló tehát, hogy ebben az összefüggésben a barokk kitüntetett szerepe a posztmodern felől értelmezendő és értelmezhető. Mégsem szabadulhatunk attól a sejtelemtől, hogy Szilágyi Ákos szövegeiben a felismerés és ráismerés pusztán túl a (nyugati) barokkra és posztmodernre vonatkozóan határozott értékítéletet is kihallunk. A könyvben vissza-visszatér és sok szempontból alapvetőnek tekinthető ifjabb Hans Holbein XVI. század eleji naturalisztikus HALOTT KRISZTUS-ának felidézése és egyszersmind Dosztojevszkij hősének megrendülése is – nemcsak a barokk, hanem az egész modern nyugati kereszténység állapota felett. E megrendülést a szerző úgy értelmezi, hogy azon a képen „– az »Isten halott« új, a modern világállapotot hűen kifejező módon, ám régi vallási világállapotban kitaró ortodox hívőt létében kérdőjelezve meg – éppen a halál jelenik meg igazi realitásként” (409., 261. lábjegyzet). A Holbein-kép botrányságát így indokolja: az „ikon (márpedig az a kép, amelyen Jézus megjelenik, az ortodox hívő számára ikon) és a holttest vagy hulla képe kizárják egymást. A halott Jézus Krisztus mint hulla – ikonon képontológiai értelemben vett contradictio in adjecto. [...] Vagy van ikon, és akkor nincs halál, vagy van halál, és akkor nincs ikon.” (Uo.) Dosztojevszkij nem beszél róla, Szilágyi Ákos azonban kitér rá, hogy az ortodox hagyományban is van egy ikontípus, mely éppen a halott Krisztus ábrázolására vállalkoz-

zik, s amit görögül *Akra Tapeinoszisz*nak neveznek. Megtudjuk, hogy „[a]z Akra Tapeinoszisz minden bizonnyal a legkülönösebb ortodox ikon, amennyiben rajta a »halott Krisztus«, az elernyedtestű, lecsüngő fejű, lehunyt szemű halott látható, derékig mezítelenül, mintha koporsóban állna, amit az ikon későbbi orosz elnevezése – Hrisztosz vo grobe (Krisztus a koporsóban) – egészen egyértelművé tesz. Valójában azonban ez az ikon sem a »halott Krisztus« ikonja, nem Krisztus holttestét ábrázolja. Először is mert az ikon eleve nem »ábrázolja«, hanem szellemileg (és nem másként) jelenvalóvá teszi Istent, »elhúzza« mintegy a jelenségvilág függönyét az igazi világra néző ablak előtt; és másodsor, mert az, ami ily módon feltárul az ikon angyali szemléletének tükrében, nem a halál birtokává lett, hanem éppen a haláltól megszabadított testi alak [...]. Ezt egyébként önmagában is kellőképpen tanúsítja, hogy az Akra Tapeinoszisz semmiben sem különbözik más ikonoktól a festészeti kifejezőeszközök és azok használati módja tekintetében: itt is a nem teremtett fényt szimbolizáló arany háttérből emelkedik ki a »halott Jézus« fényt sugárzó alakja, fejét itt is dicsfény veszi körül, itt is frontális az ábrázolás, itt sem vetnek árnyékot sem az alak, sem a tárgyak, itt is fordított perspektíva ikonográfiai törvénye érvényesül, a test látható képe pontosan olyan mértékben stilizált, mint bármely ikonon, és a színek szimbolikája sem más”. (411.) Vagyis – vonja le a következtetést a szerző –: „Ez a »halott Krisztus« tehát nem az a halott Krisztus, amely Holbein képén látható (eleve nem »festett Krisztus«, nem egy művész által, modell után létrehozott festmény), amely előtt Bázelen a hívő (vagy legalábbis nagyon hinni akaró) Dosztojevszkij kis híján epileptikus rohamot kapott.” (Uo.) A tanulmány azonban Miskin herceg (és Dosztojevszkij) történetének nagy ívű értelmezésében egészen odáig elmegy, hogy: „*Dosztojevszkij/Miskin számára azért jelentett megrendülést, démonikus kísértést Holbein képe, amely – mintegy zárójelbe helyezi, az »isteni pedagógia« pusztán szemléltető eszközeként fogja fel – e tekintetben némiképp platonizáló Órigenész felfogásához tér vissza – mind a megtestesülést, mind a feltámadást, a szentanúságot, a látást pedig alárendeli a hallásnak, s újra a láthatatlan, magát proklamáló őszövétségi Istenhez tér vissza az Újszövetség magát manifestáló, némiképp hellenizált, láthatóvá tett, hústestet öltött Istenről.*” (414.) Ugyanebből a szempontból értelmezi Aljosa Karamazov csalódását és megrendülését, amikor Zoszima sztarec testén a bomlás (és romlás nyilvánvaló jelei mutatkoz-

nak – a „hullabúz” formájában. Bár kétségkívül platonikus hatást mutat Órigenész tanítása a preegzisztens (a testi létet megelőző) lélekről, amely kívülről kerül a testbe, s így a lélekkel nem alkot szubsztanciális egységet, sőt, éppen a testi lét szolgálja az „isteni pedagógia”-nak azt a szándékát, hogy az ember megtisztulva visszatérjen az Istenhez. A test pusztá nyagként való provokatív megmutatására a nyugati művészetben valóban talán éppen a holt test, vagyis *holttest* tűnik leginkább alkalmasnak. A hallás látással szembeni hangsúlyozása a nyugati kereszténységben – valószínűleg éppen a protestantizmus hatására – azonban mintha egyáltalán nem a zsidó hagyományhoz való visszatérésként, hanem sokkal inkább az írás – és persze az ÍRÁS! – képpel és képiséggel szembeni felértékeléseként jelentkezett. A képek definitív elvetése csak a radikális protestantizmusban valósult meg, a képekhez való viszony azonban ennek nyomán Nyugaton szinte mindenütt szekularizálódott. A keleti kereszténység szentképei, ikonjai vallási értelemben mindmáig megmaradtak. Kérdés azonban, hogy esztétikai értelemben is megőrizték-e érvényességüket, vagy hogy egyáltalán szükségük van-e egy ilyenfajta érvényességre. Mindenesetre Szilágyi Ákos szövegközpontúsággal szemben megfogalmazódó ortodoxiaértelmezése még jó néhány elemmel kiegészülve válik teljessé: „Az erős liturgia, tehát rítus- és nem szövegközpontú ortodox Egyházat nemcsak az apofatikus beállítódás, nemcsak a krisztológiai igazolt képtisztelet (proszkínézisz), a sajátosan felfogott és megélt eucharisztikus közösség (*koinónia*, szobornosztj) s nem is csak az Isten kegyelemszerű aláereszkedésébe (*szüinkatabázisz*) vetett hit különbözteti meg a nyugati kereszténységtől, hanem az a különleges hangsúly, amelyet Jézus Krisztus hús-vér valója szerinti feltámadásának ad. Méltán nevezik ezért a Húsvét Egyházának is.” (272.) Mintha ennek értelmében a szerző Kelet és Nyugat különbségét továbbra is fennálló valóságként értelmezné, s ezt éppen a hagyományelvűséghez való viszonyban vélné tetten érni, amikor az „élő hagyomány” válik meghatározóvá, azaz a *textuális* emlékezettel szemben a *rituális* kulturális emlékezet. Mindennek alátámasztásaként Christoph Schönborn bíborosra, a jelenlegi bécsi érsekre, a keleti egyház képteológiájának jeles szakértőjére hivatkozik, aki magyarul is megjelent könyvében hangsúlyozza, mennyire problematikus,

ha a hagyományt mint „hamisítatlan eredetit” vagy „tiszta forrást” rögzítik, és a történelmi folyamatot úgy tekintik, mint az ettől való eltávolodást, amely ismételen a „tiszta forráshoz” való visszatérés feladatát rója az adott közösségre. Schönborn bíboros így fogalmaz (KRISZTUS IKONJA. Holnap Kiadó, 1997, Szege-di Iván fordítása): „Ezt a visszatérést az eredetihez azonban csak abban az esetben lehet végezni, amennyiben elutasítják az élő hagyományt, mely őket is körülveszi... Ezáltal azonban a megélt hagyomány elveszíti azt a »közeg« jellegét, amelyben az igazság minden egyes nemzedék számára újra feltárul. Sőt, akadályá lesz, mely csak azáltal győzhető le, ha megvalósul a kritikai visszatérés ahhoz, ami túl van ezen a hagyományon. Így a jelen lévő eleven hagyományhoz való viszony kritikusi jelleművé válik, csak bizalmatlan magatartást lehet tanúsítani iránta. Ha egy ponton meghamisítottnak mutatkozik, akkor felvetődik a kérdés, vajon nem az-e más pontokon is? A bizonyosságot arról, mi eredeti és mi nem, mi valódi és mi hamisított, most már másutt kell keresni, és nem az élő hagyományban. Minthogy az élő hagyomány elutasított, mint az eredeti megvalósulásának helye és eszköze, az eredetiről már csupán az eredet speciális rekonstrukciója révén lehet megbizonyosodni. Mi lehet azonban bizonytalanabb és hipotetikusabb az ilyenfajta rekonstrukciónál? [...] A képvita [a bizánci képrombolás két korszakának teológiai vitái – Sz. Á.] példaszerűen világít rá mindenfajta »reformáció« problematikájára, amikor is elhibáztattak vélt hagyományon túl megpróbálnak újra eljutni a »tiszta« eredethez.” (399., 240. lábjegyzet folytatása.) E messzire mutató felismerések nem csak a „reformáció”, hanem áttételesen minden „reform”, minden „megújulás” helyénvalóságát is kétségbe vonják legalább olyan szinten, hogy elvárják tőle az „élő hagyomány” való azonosságának bizonyítását. Lehet, hogy ebből magyarázatot kapunk arra, hogy a patrisztikus kor és középkor szerzői miért határolódtak el annyira az eredetiségtől, és miért akarták a legbátrabb és újszerűbb elképzelésről is rendre bebizonyítani, hogy lényegében nem mond mást és többet, mint elődei. A törlések és újradzések sora eszerint egyre vakmerőbb lépéseket tesz lehetővé, végül elvezet a fasizmusig és Auschwitzig. Az Auschwitz utáni időt a szerző egész egyszerűen „katasztrófaidőnek”, vagyis a halálvárás idejének tekinti, amelyet – a 60-as évek rövid átmeneti ideje után – ismét egy feje tetejére állított világ követ, és a posztmo-

dern tetőz be: „A posztmodernben a »poszt«, vagyis az »után« az utánzatra is utal. A katasztrófaidő embere úgy él a világban, mintha már minden mögötte volna, előtte nem lenne semmi. Nem hagyományt követ, és nem megjövendöl, hanem idézetekkel játszik. Nem köti semmihez semmi. Így lesz a semmi ő maga. A posztmodern – Kierkegaard kifejezésével – az »ironikus semmi« művészi alakzata, »az a halálos csend, amelybe az ironia visszajár kísérteni«. Az önfeledt és boldog játékból így hát utánjátszás, rájátszás és túljátszás lesz. Dühödt és komor játék. Egyik játszma a másik után. Játék a végéig mindvégig; játék a halállal mindhalál-ig.” (513.)

Ha mindez így van, óhatatlanul megfogalmazódik bennünk a kérdés, hogy Bahtyin karneváli univerzumának, a teurgikus kvázi-rítusoknak vagy egyszerűen a játéknak – lehetséges „tisztá forrásként” való – visszahozása bármilyen szinten nem vezet-e az úgynevezett „élő hagyomány” megtagadásához. Szilágyi Ákos mindezek ellenére mintha működőképesnek ítélné egy magyar viszonyok között mindenképpen „tájjidegen” költészetfelfogást, amely sok szálon kötődik a Vlagyimir Majakovszkij, de talán még inkább Alekszej Krucsonih és Velemir Hlebnyikov nevével fémjelzett orosz avantgárd költészethez, amelyet a „poszt-típopografikus univerzum antcipációjaként” (516.) úgy jellemez, mint a „szó kiszabadítását a könyvből” (uo.). Náluk érvényes követhető művészetfelfogást lát, míg a nyugati művészetéről azt tartja, hogy „az avantgárd csak radikális folytatója a szecesszió kivonulásának a valóságos életből”. (522.)

Szilágyi Ákos HALÁLBAROKK című könyve is valami olyasmit képvisel a magyar szellemi életben, aminek előzménye más szerzőknél alig van, hiszen ezek a nagy erudícióval megírt – egyszerűen filozófiai, teológiai és esztétikai – esszék vagy tanulmányok mind stílusukban, mind szemléletmódjukban szorosan kötődnek azokhoz az ortodox kultúrából jövő vallásbölcselelőkhöz (a sor az orosz Vlagyimir Szolovjovtól egészen a román Nicolae Balotăig vagy Andrei Pleșuig ível), akikre írásaiban maga is gyakran hivatkozik. A szerző kitüntetett nézőpontja az a *sub specie mortis* látott és látatott modern és posztmodern európai kultúra, amelynek hasadtságát elsősorban a nyugati és keleti kereszténység történelmi törésvonala mentén véli felfedezni. A nyugati kultúrával kapcsolatos szkepszise legfeljebb akkor enged meg némi reményt,

amikor ezt írja: „Kant a felvilágosodást úgy határozta meg egykor, mint az ember kilábalását a maga okozta kiskorúságból. Ő még nem számolt az emberiség kamaszkorával, amelyben mindmáig élünk, s amelynek szellemi és érzelmi zűrzavarából szinte senki sem volt képes teljesen kivonni magát a XX. században, annál kevésbé egyébként, minél kortársabb, vagyis a korszellemmel cimboráló gondolkodója lett századának (elég talán itt Martin Heidegger; Lukács György vagy Jean-Paul Sartre esetére utalni).” (260.) Később a szerző egyrészt a korszellemtől való elhatárolódásra biztat, másrészt úgy tekint a posztmodernre, mint e kamaszkor végső stádiumára, amely esetleg hozhat még némi tisztulást, kijozanodást a fejekben. E reményéről azonban sokkal többet nem árul el. De az is lehet, hogy mégis. Hiszen a könyv különböző helyein hangoztatja, mennyire közel áll hozzá az *apofatikus* (tagadva állító) beszéd, hogy – ha nem is vallásos hit, de mégiscsak – valamiféle lázadó reményt akar magából(?) az olvasóból(?) kiprovokálni. *Credo quia absurdum est* – mondja többször is. De afelől sem hagy kétséget, hogy ez az újplatonikus ihletésű, Pszeudo-Dionüsziosz Areopagitész nevéhez közhető *apofatikus* teológia (*via negativa*) is – a keleti kereszténység misztikus beállítódásának köszönhetően – a nyugati *katafatikus* úttal (*via affirmativa*) szemben bontakozott ki...

Varga Mátyás

ANTI(PRI?)VÁTESZ 53+1 ÚJ DALA

Jónás Tamás: *Önkéntes vak*
Magvető, 2008. 80 oldal, 1990 Ft

„Aznap éjszaka a vak azt álmodta, hogy vak.”
(José Saramago: VAKSÁG)

Magam is furcsállom, de Jónás Tamás munkáiról (melyeket némiképp hézagosan 1994 óta olvasok) még sohasem írtam. Pedig kezdettől fogva kétségbevonhatatlanul tehetséges, szövegein tudatosan dolgozó írónak látom. Első versesköteteiben igen erős és kevésbé reflektált József Attila-hatás érvényesült. Verselésének

könyved dalszerűsége nehezen fért össze a világfájdalmas mélabúval, mindazonáltal voltak nagyon szép mozzanatai már ennek a pályaszakasznak is. Hadd idézzem egy kedves darabomat a csupa cím nélküli szövegből épülő ...AHOGY A FALUSI VÉN KUTAKRA ZÖLD MOHA TELEPÜL kötetből: „Sziürke-szép betonfalakról / veréb csorog a magasból. / A tető szélén készülődik már a másik. // Vakító hold tenyerel a tájra, / kínai császár szép katonája. / Erős. Egykedvűen világít.” Az 1994-ben megjelent füzet az akkor huszonegy éves szerző szinte gyerekkori zsenyéit tartalmazza. Naiv, kamaszos kedvesség, a gondolkodást átható erős vizualitás és varázslatos meseszerűség jellemzi a kötet egészét, persze a háttérben erős sötét tónusokkal, és ugyanez a (némiképp József Attila makói korszakára emlékeztető) modor határozza meg a következő verseskönyvek anyagát is. Még egyet idézek ebből a korai periódusból, a NEM MAGUNKNAK című kötet egyik szintén cím nélküli darabját: „Zárva az ég, és zárva a bolt, zavarodnak a színek. / Konyharuháját rázza ki éppen az este a Földre. / Ásítznak a sziürke betontömbökben a liftek. / Tévéműsort hordoz a szél, csak a kozmosz a csöndet.” Sok nagy szó, nagy kép követi egymást a négy sorban, mégis kétségtelen, hogy szép, feszes, izgalmas hexameteret olvasunk, erős vizualitással, komoly atmoszférateremtő képességgel szerkesztett költeményt, melynek megsemmélyesítései expresszív és eredetiek.

Jellemző a magyar kultúra viszonyaira, hogy az igazi figyelmet nem ezek a verseskötetek váltották ki; Jónásra akkor figyelt fel a kulturális élet, amikor (ha jól emlékszem) a *Mozgó Világ* közölte egy hosszabb prózai munkáját, amely aztán átdolgozott és jelentősen kibővített formában önálló kötetben is megjelent (CIGÁNYIDŐK, 1997). Ugyanennek egy változata díjat nyert a Magyar Rádió *Napló*-pályázatán és másutt. Az érdekességet persze az jelentette, hogy a szerző cigány származású. *Nahát, cigány, és tud írni!*, álmélkodik ilyenkor az effélékre fogékony közönség, és zseniként ünnepel másodosztályú Nagy László-epigonokat vagy ügyesen fogalmazó újságírókat. Ezúttal azonban másról volt szó. Jónás ezzel a könyvvel letudta a cigánysors-riportázs kötelező gyakorlatát, de nem akárhogy. Lehet, hogy csak belemagarázom, de én érzem a dühöt ebben a szövegben. *Romantikus-vallomások gyerekkor-mesét akartok? Hát tessék.* Ez a finom árnyalatokra kihegyezett érzékű ember az egyik legkeményebb cigány-

könyvet tette az asztalra; mindenkinek ajánlom, aki megcsömörlött a Kádár-világot istenítő nosztalgiapropagandától, mely szerint akkor bizony munkájuk volt a cigányoknak, iskoláztatták őket, és lakást kaptak. Ebben a történetben a hatósági erőszak, a szegregáció, a cigánysorból való kiemelkedés és az (akár az asszimiláció, az identitás teljes megtagadása árán történő) integráció teljes reménytelensége olyan koncentráltan van jelen, hogy az olvasó alighanem le is tenné, ha nem volna stílusa egyszerre finom és sebzően éles, és ha ítéletek fogalmazódnának meg benne. De nem, még ízei, színei, mesés hangulata is van ennek a prózának; érződik a korai versek csodás világának utózenge, talán némi „mágikus-realista” színezettel, és a kibontakozó élettörténet, legalábbis egyes elemeiben, valóságosnak tűnik. Tehát nemcsak jó prózát, hanem hiteles önéletrajzot is írt Jónás. Költői, prózaírói és – ami a legtöbb – önismereti stúdiumai eredményesen befejeződtek.

Nem szándékom (és, bevallom, nem is tudnék) teljes pályaképet rajzolni Jónás Tamás eddigi munkásságáról. Nem is olvastam mindent, mondandóm sincs mindenről, amit eddig megírt és publikált. Pályakezdesén kívül csak utóbbi munkáit (egy verses- és egy prózakötetet) és legújabb könyvét szeretném alaposabban szemügyre venni.

Jónás Tamás önmagát mint „romantikus” költőt-írórt szokta meghatározni. Nyilván feltehetnék a kérdést, hogy mennyire lehet ezt szó szerint vagy legalább komolyan venni. A prózai írások, elsősorban a szociografikus elbeszélések egy része talán még abban az értelemben is romantikusnak mondható, ahogy Puskinról vagy Prosper Mérimée-ről szólva használjuk a szót; csak éppen azt kell látnunk, hogy Jónás írásaiban a romantikus fordulatok nem irodalmi idézetként, hanem a megélt valóság jeleiteiként vannak jelen. Mondok egy egyszerű példát. A *FORRÁS* című korai (az 1997-es kötetben megjelent) elbeszélés egyik cselekményszála arról szól, hogy az író gyerekkorának helyszínén, Csernellyen volt egy gyógyvízű forrás. Sejteni lehet, hogy talán ennek a feltárására építettek utat azok a munkások, akik egyszer részegen összeverekedtek egy helybeli cigánnyal, és hazafelé menet a megrugdosott útépítő belefúladt a patakba. A munkások bosszúból megerőszkolnak egy félkegyelmű kis cigánylányt, amire a cigányok is visszavágnak, beve-

rik az ablakokat, és a rendőrök persze őket verik össze, egyikük szemét kiütik, a másikat meglövik, és évekre börtönbe zárják. A végső bosszú mégis az „öreg Ferié”, aki berobbantja a forrást. Az egész építkezés értelmét veszti, a munkások elmennek. Azt lehetne mondani, hogy tipikus romantikus igazságtételi zárófordulat ez: a szegények között a legszegényebb hasznát nem húzhat a győgykútból, de lerombolhatja a többiek reményét, ha másképp nem vehet elégtételt. Igen, romantikus zárlat, de ha tájékozódunk a csernelyi bányaművelés tárgyában, azt az adatot találjuk, hogy a forrás víze „bányászati tevékenység következtében elapadt”. Csernelly határában csakugyan működött a borsodnádasd–ózd/farkaslyuki szénbánya egyik segédaknája, de ez már a szénterület pereme, termelés (rövid XIX. sz.-i próbálkozást leszámítva, amikor a művelést vízbetörések nehezítették, ezért felhagytak vele) ezen a részen nem történt. Vagyis a forrás eltűntét nem képzelhetjük el a bükkábrányi szénkitermelés nagymértékű vízkiemelése és a környék vizei (köztük a Tisza-tó) ennek következtében történt apadásának analógiájára; sokkal valószínűbb, hogy a vízadó réteget metsző vetődés vezette el a vizet, aminek kialakulása gyakran robbantásra vezethető vissza. Persze nem tudjuk, hogy ki robbantott, de maga a robbantás ténye és a forrás ennek következtében történt elapadása valószínűnek látszik. Megkockáztatom tehát, hogy Jónás elbeszélésének romantikus zárлата igazolható tényeken alapul. (Tálán helyreigazít, ha tévedek.) Nyilván nehezebb lenne ellenőrizni a történetek szociográfiai, kriminalisztikai vagy családi tényeit, de ennek a példának a hasonlatosságára hajlamos vagyok azokat is tényként kezelni. Tehát ha azt olvasom: „*Anyu ma negyven kiló sincs, ötvenkét éves, hat gyerek anyja, két foga van, és mindig mosolyogva fogad, ha hazamegyek*” (CIGÁNYIDŐK, 1997), nem a romantikus túlzást, hanem az író életét meghatározó realitás egyik tényét ismerem fel a szövegben. Ez nem azt jelenti, hogy egyenlőségjelet teszek a szövegek narrátora és szerzőjük közé, de azt mindenképpen, hogy a munkáiban felhasznált fordulatokat személyes élmények irodalmi leképezéseinek és nem romantikus előképek újrahasznosításának tekintem.

Ettől persze Jónás még lehet romantikus alkotó. A történetekben foglalt történetek *kiválasztása és összeillesztése*, a szerkesztés és a pro-

zódiai-nyelvi struktúra megmunkáltsága mutat efféle vonásokat. A 2005-ben megjelent APÁIMNAK, FIAIMNAK című, rövidebb-hosszabb prózákból álló kötet például egy kimondottan vadromantikus elbeszéléssel kezdődik, a címe is méltó ehhez az attitűdhez: SÁTÁN, és véres története szerint apja átvágta a hároméves Janika torkát, hogy megmentse a megfulladástól, tizennégy évvel később azonban a nagyra nőtt és zavaros gondolkodású kamasz gyerek egy éjjel szíven szúrja az apját, majd sírva anyja nyakába borul, és ezt hajtogatja: „– *Sátán volt! Benne volt a Sátán!* – *nagyot sóhajtott, potyogtak a könyvei. – Anya, megmenekültünk...*” A tények, melyekből a mese felépül, hihető; az emberi viszonyok, melyek a családot jellemzik, úgyszintén; egészében mégis afféle gótikus rémmese ez Joseph Sheridan LeFanu modorában.

Egyébként ehhez is van egy apró alkotáslelektani adalékom. Csernellytől, ahol Jónás a gyerekkorát töltötte, légvonalban (vagy a kertek alatt, dűlőúton) alig 4 km-re (országúton sem több 10-nél) fekszik egy Sata nevű község. Vagyis busszal menni Putnokra *Sátán keresztül*, meglátogatni keresztanyut *Sátán* (persze nem állítom, hogy tényleg volt ilyen rokonuk, de miért ne lett volna), kerázni egyet *Sátán át* és esetleg *Sátán* megnézni a zárt pályás gokartversenyt csupa olyan program lehetett, amely része a mindennapok beszélgetéseinek. A *sátán* hangsor tehát a gyermek Jónás Tamásban meglehetősen rejtélyes jelentésszerkezetben rögzülhetett, mint valami közeli és hétköznapi és valami távoli és rettenetes dolog egyszerre.

Azért tértem ki erre az apróságra, mert nagyon gyakran bukkannak fel olyan motívumok Jónás írásaiban (műfajtól függetlenül), melyek vagy tematikusan villantják fel ennek az életszakasznak egy-egy mozzanatát, vagy a tárgyként választott probléma gyökereit követhetjük (mondjuk így az egyszerűség kedvéért) Csernellyig. Visszatérő momentum például az elbeszélések férfi hőseinek bizonytalan viszonya a nőkhöz, ami vagy abban mutatkozik meg, hogy a férfiak hol elmennek, hol visszajönnek, de leggyakrabban persze elviszik vagy megölik őket, míg a nő rendet tart a házban és körülötte, tehát erős helyi kötődésekben él (tipikusan ilyen visszatérő alak Bella, akinek legutóbbi verseskötetében is verset ajánlott a költő); vagy abban, hogy a férfi hős él magányosan, míg a nő egyszer csak beállít hozzá, és elcsábítja vagy szabályosan megerőszakolja (A NŐ, AKI-

VEL FOLYTON SZERETKEZNEM KELLI; A MAGÁNÝRÓL JUT ESZEMBE). A normális körülmények között gyerekkorban kialakuló kötődések hiánya pedig gyakorlatilag minden szereplő életvezetésén kiütözik; ez csak azért nem kirívó, mert napjaink magyar prózájában szinte minden plasztikusan megformált figuráról elmondható. A falu, a táj, a házak leírása meglehetősen szűkszavú, voltaképpen akárhol megtalálhatnánk a mintát, ahol vannak kitaposott fűvű udvarok, alacsony, de erősen tagolt dombok, kicsi, alacsony, rogyadozó házak, melyek háztetejére felmászni (mindkét értelemben) gyerekjáték. Meg is teszik az elbeszélések hősei többször is. Csak érdekességképpen teszem hozzá, hogy Jónás könyvével egy időben jelent meg Berniczky Éva egyik novellája is, ezzel a kezdőmondatlalt: „*Igazán nem számított veszélyes mutatványnak a korsószilvafáról átlendülni a viszonylag alacsony tetőre.*” (BALAMUTÁK REPÜLÉSE.) Vagyis ugyanaz a motívum, a háztetőről való leesés csodálatos túlélése a két írónak ugyanakkor jutott eszébe. (Jónás A MAGÁNÝRÓL JUT ESZEMBE című elbeszélésének Vince bácsija kisgyerekként egy ténhén hátára esik; Berniczky csodája magyarulat nélkül marad.) Az egybeesés véletlen, a motívum azonossága nem: a Borsodi-domb-ság és Kárpátalja falvaiban a szegénysor házai meglehetősen hasonlóak. (Hogy annál jobban elüssenek a dunántúliaktól.) Azt akarom ezzel mondani, hogy bár Jónás vázlatosan rajzolja fel emlékező elbeszélései kulisszáit, mégis, ennek a vázlatnak az alapján is felismerhetők azok a tájak és dolgok, melyeket az említett vidékeken, eminensen Csermelyen láthatunk. Tehát – talán így lehetne mondani – a világról alkotott *öskép* Jónás prózájában Csermely képe.

Sokkal problematikusabbak azok a szövegek az APÁIMNAK, FIÁIMNAK kötetben, melyekben Jónás felnőttkori tapasztalatait dolgozza fel, vagy talán pontosabb lenne így fogalmazni: ahol uralni próbálja emlékezeti anyagát. Nem tudom, mi akart lenni például a FELELŐTLENEK című történet, talán filmnovella, afféle rosszul végződő road-movie alapszövege, kétségkívül hatásos állóképékből és mozihoz méltóan erőszakos jelenetekből szerkesztve, látható értelem nélkül. Hasonlóan sikerületlen darab az EGY-SZERŰ TÖRTÉNET, egy cirkuszban dolgozó (magát bűvésznek álcázó) varázsló estéje. A tudatosan alkalmazott meseelemek a maguk mechanikus módján meghatározzák az elbeszélés

szabályait, és a beillesztett valóságanyag felmorzsolódik, elsikkad.

A kötet két legjobb írása a SENZA TEMPO és a SZERELEM. Az előbbi a csermelyi emlékekből építkezik, címéhez hűen „*szabadon, kötött ütem-mérték nélkül*”, és nagyon jellemzőnek tartom, hogy ezt a szövegformálási, szerkesztéstechnikai utasítást tette meg címnek a szerző, a lehető legnagyobb ívben kerülve a cigánytematika hangsúlyozását. Fontos kikötés ez, mert csakugyan esze ágában sincs egzotikus cigánykalandokkal előhozakodni; olyasféle emlékméntés ez, mint amivel Oravecz kísérletezik a HALÁSZÖMBER-ben, csak prózává *szélesítve* az emlékeket. A másik írás, a SZERELEM ezzel a mondatlalt kezdődik: „*Szerelmes lett a feleségem.*” A többi ebből következik; Berniczky ebből a tarthatatlan állapotnak érzékeny, feszes, drámai képe. Nem véletlenül beszélek képről, rajzról. Ezek vezetnek át a következő kötethez.

A 2006-os KIZÁMÍTHATÓ JÓZANSÁG költészetét ugyanez a képszerűség és önéletrajzság hatja át, annak ellenére, hogy a verseknek csak a kisebb része szól az itt felsorolt élethelyzetekről. Megpróbálok megmagyarázni, hogy miért gondolom így.

Azért foglalkoztam a korai verseskötetek anyagával, mert arra szerettem volna rámutatni, hogy Jónás kezdettől fogva műveli a „szép vers” bizonyos formáit, melyek gyakran a kamaszok kedvencei közé tartoznak. Ez a parnasszista, impresszionista, egyes képeiben a szekesszióval (Kemény Simon) is rokon alakzat sok költő zsenyéiben megmutatkozik, de aztán megtanuljuk a szakmát, és kinőjük az ilyesmit. Jónás azonban szívósan ragaszkodik ehhez a gyermekkori verseléshez, munkahipotézisem szerint azért, mert így próbálja megőrizni azt az érzékenységet, amely a felnőttkorba lépve rendszerint akkor is elvész számunkra, ha művészetekkel foglalkozunk. Eléggé el nem ítélnélő módon és saját használatra *tnk-versek* néven tartom számon ezeket a darabokat, mert az a céljuk, hogy a költő lelki eszközkészletét karbantartsák, és bármilyen rosszul hangzik is, ezek közé olyan vonások tartoznak, mint a narcizmus, az exhibicionizmus, a naivitás, a logikátlan képzettársítások és így tovább. Ezek nélkül írhatna verset, de nem lehetne költő. Jónás Tamás költői alkotásának elválaszthatatlan része egyfajta bipolaritás: a hatalmas égbolt alatt a tájat néző és különös, finom metaforákat kere-

ső széplelkű kamasz fiú és a falba bújni próbáló cigánygyerek, aki talán megússza, hogy az apja részegen hozzávágjon valamit. Nemcsak hogy nem feloldható ez az ellentmondás, de eredendő egységet alkot lényében. Nem egy *hasadt* lélek áll előttünk, akinek egyik lénye szanszkritul elemzi Dzsajadévát, a másik könnyesen idézi a cigány nagycsalád melegét, és borzad nyersségétől, hanem egy két félből *összetett* lényt látunk, kiben a szorongás kieléztetett érzékenysége forr össze a rendkívüli kapacitású intellektussal.

Mondok tehát néhány példát erre a kamaszosan csodálkozó versfajtára. Mint tipikus példát, egészében idézem AZ ALKONYI KERTBEN ÁLL EGY SÁRGA RÓZSA című darabot: „*Csihadóban a nyár. / Sárga rózsza. / Alkonyi kertben áll. / Légy vagy darázs / száll le róla. / Az égi kávé ráfolyik, / durva zacca / a föld alatta. / A kert már álmodik. / Csak a rózsza éber. / Mint a szegény, / lélekben, emberében, / világít, lámpa, / rózsasárga. / Megáll, még ha siet is, / aki látja.*” Érdekes, hogy a képfűzér naivitását éppen a várt forma elrontásával töri meg a negyedik sorban. Az egysornyi késleltetés kicsit „megbolondítja” a szerkezetet, és el is viszi ez a lendület a végéig; csak a tipikus klappanciazárlat teszi feleslegessé a fáradságot. Hasonlóan kamaszos szplín járja át az ÜTNI NEM című verset; itt a rövid sorokat záró párrím az a momentum, amely túlzott egyszerűségével meglepi az olvasót: „*jön a semmi / mindeneni / megyek én a / csodabéna...*”. A zárlat itt is a szokásos, kamaszos önbecslés fordulata, de ezúttal kevésbé közhelyesen megoldva: „*bicebóca / vak bohóca / a világnak: / úgy megyek mint / akít várnak*”. Talán ennyi elég is ebből.

A másik verstípus, az, amelyiket az elbeszélésekből vezetek le, voltaképpen maga is elbeszélő forma. Tipikus darabja A MEGKÍNZOTTAK BALLADÁJA, mely szabályos Villon-ballada, mégis történeteket mond el. Az alapvető különbség, hogy például a BALLADA A HAJDANI IDŐK DÁMÁIRÓL nem mondja el a példaként felhozott asszonyok történetét, hiszen éppen azért sorolja őket, mert históriájukat mindenki ismeri. Jónás epizálja a formát: „*Én még büszkének ismertem Fecót, / közöttünk, verebek közt, ő a sólyom, / de apjára rágyújtotta a retyót, / ki részegen bóbiskolt el a trónon*” és így tovább. A rövid életrajzok végén lecsapódó zárósr: „*Kit megkínóztak, mind elátkozott*”, történetekként zárja le a 12 soros versszakokat. A záróstrófa késleltetett aján-

lását a tanulság összefoglalása előzi meg, és ez nyelvi leleményessége ellenére didaktikus egy kissé: „*A sültbolond is gyorsan megtanulja: / kínozni bűn, de kínlódni nagyobb. / Az elsőből csak elsőbb lehet újra, / s az előből előbb élőhalott.*” Nem igazán követhető a gondolatmenet sem, de az alapgondolatot mindenképpen elkapotja a felesleges, hangsúlyozó ismétlés. Persze az emlékező-elbeszélő versek között is vannak szép darabok, például az „*Anyu gazdagságot játszott velünk...*” kezdetű MINT AKI TITKOLJA.

Jónás igazán izgalmas versei többnyire azok, amelyekben ez a két előkép összefonódik. És különösen jó, ha költőmesterség-beli feladatot is ad magának. Ilyen a MISKOLC, 1978 című, aszklépiadészi strófákban írott – Berzsenyi KÖZELÍTŐ TÉL című versét előképként követő – elegia. Ez a vers egyúttal kulcsmű is, melyben a költő beszámol a már sokat emlegetett gyermekkori katasztrófáról – a család válságáról, a gyerekek intézetbe kerüléséről, amiért a kicsik a világba vetett bizalom elvesztésével fizettek –: „*Itt ültem huszonöt éve a fák alatt. / Jaj, basszus, negyedszázad ez. Elsuhant. / Miskolc, gyermekváros. Ötévesen / itt lettem szeretője egy // kis csávónak*” – kezdi a beszámolót. Amint felöli az idő múlásán borongó férfi pózát, azonnal visszacsatol erre a kisgyermekkori őstraumára: „*Hol voltál, anyu, és drága Marim, te hol? / És hol volt apu? És Péntek, a kiskutyánk? / Csernely. S mind, aki elhagyott?*” A versben világosan kirajzolódik az egyenlet: felnőttnek lenni annyi, mint a gyerekkorról beszélni, nem beszélni a gyerekkorról annyi, mint szabadon engedni az otthonából kivetett ösztönlényt. Az intelligencia, az azt kitöltő (és jórészt saját erőből megszerzett) kultúra és a munka az (az önismeret munkáját és a gyászunkat is ideértve persze), ami a lehetséges szabadságot elhozza. „*Még jó, hogy vannak jambusok és van mibe / beléfogóznom*”, mondja (a hasonlóan katasztrófális gyermekkort él) József Attila; Jónás így zárja a verset: „*Péppé zúzta e hely bennem, amit lehet. / Nem bírok ma se viszsza olyan... hogyan is?... szabadon, lazán... / nem... még írni se. Kell forma, mi összetart. / Csezd meg, Berzsenyi Dániel!*” A káromlás ellenére nagyon fontosnak tartom ezt a megszólítást. Ha már az életrajzi párhuzamoknál tartunk (bár nem szeretném túlzásba vinni a dolgot), azt látom, hogy Jónás ugyanúgy megtalálta az egyre mélyülő lelki válságban az irodalom örök jelenét, ahogy József Attila igyekezett megkapaszkod-

ni, amikor úgy érezte, hogy minden elveszett, szintúgy harminckét éves korában, az emberi kultúrának ebben a legerősebb hálójában. (Erről tanúskodnak az utolsó versek Shakespeare-topozsai.) Jónásnak, amikor úgy érezte, hogy a lelki biztonságot jelentő saját családja is felbomlik, szüksége volt egy erős, segélykiáltás-szerű gesztusra, és ennek a belső kényszernek engedve (elnézést a privatizálásért, de nem titok, és a továbbiakban jelentősége lesz) felmászott a Szabadság hídra, követelte, hogy gyerekeikkel együtt eltűnt feleségét kerítsék elő. De a fogódzót nem ez a gesztus adta, hanem az az élete részévé szövődött költészet, mely ma már létezésének a biológiaival egyenrangú realitása. Itt tehát ismét bezárhatom a privatizálás zárójelét, mert amikor a továbbiakban a költő életének eseményeiről beszélek, az nem a verseket megszövegező emberről, hanem a versek beszélőjéről szól, aki egyes elemeiben azonos a szerzővel, de sok vonása fikatív, illetve kifejezetten textuális létmódú.

Ez a kettősség alig látható például a NINCSEN, AKI FŐZZÖN RÁM című versben. Így kezdődik: „*Element, vittle mind a kettőt, / el két gyereket. / Hagytam, menjen, mondta pedig, / én is mehetek. / Mentünk volna négyen? Akkor / hol a szakadás? / Más levegő, más ágy? Másnap / más földindulás.*” A Szabó Lőrincére emlékeztető intonáció, a József Attila dalszerűségét imitáló, manapság igen ritka trocheikus lejtés (l.: MINDEN RENDŰ EMBERI DOLGOKHOZ, MAGYAR ALFÖLD stb.) természetesen erős hagyománykötdést éreztet, az élőbeszéd-szerű nyelv és a meghatározó önéletrajziség azonban ezeknél intenzívebb tényezője a formálódó olvasatnak. Ezzel szemben az ELVILEG, amit egészében idézek, az absztrakció magasabb fokán áll, és lehet, hogy hatása is erősebb lenne, ha nem ismernénk a „megfejtést”: „*Négy ember összetöri a napot. / Kettő közülük még kisgyerekek. / Az egyik hátat fordít. Én vagyok. / S a másik kettő is én leszek. // Egy ember rám se néz. A csendje fáj. / Ruháim szégyenlem. Meztelen / állok elébe, mint az őszi táj. / De nem, de nem törődik velem. // Házunk falához csontot vág a hold. / Aludni kéne. Mindegy, kinék. / Csillagot számol, ma memmit rabol. / Eltelt a nap. El. Elvileg.*” A két bizzar, kozmikus képpel közrefogott jelenet a kétségbeesett, világba vetett ember létállapotának embematikus megjelenítése, az érzelmi kiszolgáltatottságot panaszoló elemi erejű segélykiáltás.

Ugyanennek a témának terjedelmesebb, epikusabb, jelenetszerűbb feldolgozása a VIL-LANYKÖRTÉK ÉS ÉLETEK című vers. Sorai maguk is hosszúak, egy ötödféles és egy négyes jambus összeillesztésével keletkeztek, melyeket sormetszet választ el, és a hosszú sorokat párrím köti össze. Az allegorikus cím és a szimbolizmusból (Adytól) ismerős megoldás, a szereplő jelzővel történő megnevezése egyfajta archaikus felhangot ad az egyébként tárgyilagos elbeszélésnek. Így kezdődik: „*Találkozásom az aljassal egyszerű volt és nemtelen. / Tudatta velem, hogy két fi-am felesleges volt nemzenem. / Szavakat mormolt, túl szelíden. Elegáns volt és kortalan. / Képes lettem volna szeretni, ahogy előttem is sokan.*” A szóban forgó ember bizonyára valami közvetítő, hatósági ember vagy ügyvéd, de az *aljas* mint név (kisbetűs írásmódja ellenére) mintegy principiumként jeleníti meg, hasonlóan például Az ŐS KAJÁN-hoz, és képei, jelenetei is Ady módján bizarrak: „*Én jó vagyok, suttogta ő is. Táncolni kezdett. Lassú tánc. / Es letáncolta az életem, elég volt rá a délután. / Szobák, szobák a nagy ég alatt. De semmitől se védenek. / Bennük lobbannak és hunynak ki villanykörték és életek*” stb. Ma már megpróbálkoznak vele néhányan (Kemény István, Térey János), de nagy önbizalom kell ahhoz, hogy Ady lélegzetével beszéljen egy mai magyar költő önmagáról. Jónás nemcsak veszi a bátorságot, de pillanatnyi megingás nélkül, tökéletes magabiztossággal építi fel saját összetörtségének költői transzformációját. Azt mondanám, hogy ezzel már túllépett azon a lépcsőfokon, amit érett költészetnek lehet nevezni. A KISZÁMÍTHATÓ JÓZANSÁG lapjairól legalább öt-hat költeményt minden lefokozás (kortárs, mai, fiatal stb.) mellőzésével a magyar líra nagy versei közé sorolhatunk.

Ezek voltak tehát az ÖNKÉNTES VAK megjelenésének főbb előzményei. Ezekhez képest nem hozott fordulatot az új kötet; jöllehet továbblépést igen. A kétkedő, önbecsmerlő „ars poetica” ezúttal a kötet geometriai középpontjában, a 38. oldalon áll (a kötet 76 oldalas), és stílszerűen az a címe, hogy IDÓINGA. Így hangzik: „*Vájon elbír az ég, vagy a sok kis / csalásmról kiderül, hogy bűn mind, / a fájdalom csak részegeskedés, / és csak időt húz, aki verset ír?*” Ez a tételkérdés azonban költői kérdés; némiképp kifacsarva az ismert vershelyet: *ki szépen kimondja a kétel-*

kedést, azzal föl is oldja, vagyis Jónás éppen azzal, hogy a költészet értelmét kérdőjelezi meg, önnön költő mivoltát teszi kétségbevonhatatlanná. Hiszen ezek a *szakma* alapkérdései. Párhuzamosan azzal, amit a korábbi kötet kapcsán mondtam, tehát hogy Jónás részint a mester-ségben, részint a világirodalom történetének szövevényében találta meg a kapaszkodót, a versekben megsokasodtak az utalások, áthallások, idézetek. Vagyis míg egyfelől költészete egyre személyesebbé válik, egyre szorosabb a szerző és a vershang összetartozása, aközben egyre több irodalmi forrás mutatkozik meg a szövegekben, az élmény nyelvi megelőzőtsége annál sokoldalúbban nyer bizonyítást. Az ÖNFELEDTEN első soraiban valósággal halmozza az alig módosított József Attila-idézeteket; az utalásokat nem is sorolom. Az I TANULSÁG Shakespeare-allúziói rendkívüli gondolati és hangulati komplexitást eredményeznek, az írónia, a szarkazmus filozofikus mélységeket villant meg, például itt: „*Nem álmos ugyan, de aludni fog. / Ismeretlen kaland neki a Szókenő. / Tudja: pihenni nem csak holmi jog. / Vállalt kötelesség, ez itt a bökkendő.*” Szeretkezés, alvás és halál egymásra vetítése kimondva akár közhely is lehetne; de itt semmi sincs kimondva, csak a Hamlet-monológ két jellegzetes szava teremti meg a hétköznapi kijelentéseknek ezt a felettes értelmét, és a *pihénés kötelessége* rejtélyes szókapcsolatának valódi jelentését. Az ÖNKÉNTES VAK Weöres Sándor mélyen filozofikus játékoságát kísérti (nem véletlenül használom ezt a szót), az első versszakban pontosan: „*nem figyel, nem figyel / nincsen dolga senkivel / nincsen tolla nincs papírja / minden versét újírja / újra minden mondatát / újra és tovább*”. A folytatást pedig büszkén elrontja, de a vers egészében így is nagyon erős. A COLLAPSUS verselése szinte mindent felvonultat, ami Kormos Istvántól eltanulható; a végig emelkedő rímek a sorvégeket dallamosan meglebegtetik, de egyfajta tagolási bizonytalanságot is eredményeznek, aztán jönnek az elejtett rímek vagy rontott sorzárások a hangrendváltó kancsal rímtől a páros önrímig. Érezzük a megidézett előképet, miközben a szöveg közlendője a lehető legszemélyesebb. Az AMIT TANULTAM MEGTANULTAM olyan intenzív Ady-hangütéssel indul, hogy azt gondolnánk, ebből csak távolságtarémással, iróniával, szerepbeszéddel lehet kijönni. De Jónás nem ezt teszi; vállalja az

indulat mélységét, és megméri benne a maga pozórpotenciáját. Tudok-e olyan gőgös lenni, hogy ne nevéssenek ki, hanem megütközzenek rajtam?, kérdezi a vers az olvasótól, és az olvasó tétován kalapot emel: „*Amit tanultam megtanultam / Amit felejték elfelejtem / Én nem leszek nemesített fa / szépalgók gondozta haszonkertben*” és így tovább.

Ugyanennek a versnek a befejező strófája már arra is példa lehet, hogy egy-egy nyelvi játékkal hogyan tud Jónás valami kifejezhetetlenül komplex gondolatot egyetlen frázisban megragadni. A versszak valójában haláljövendölés, ugyanolyan kevély Ady-póz, mint az indítás volt, némi kurrens élettani ismeretekkel megspékelve. Az utolsó sor azonban a váratlan szójátékkal összerántja a képet: „*Endorfinlebon-tó enzimeknek / leszek ijesztő poros nemlét / Hallgassák süketek vakok lássák / bensőségeim bűzös csendjét.*” A kép az elme hordozójának, az agynak a bomlását ábrázolja, arról is beszél, hogy akik életében nem értették meg, azok halálában sem fogják. Ami a feje tetejére állítja a képet, az a *bensőség* kifejezés. Ilyen szó voltaképpen a magyar nyelvben nincs is. *Bensőnek* általában lényünknek azt a részét nevezzük, ami kívülről nem látszik, a lelket, a tudatalattit, az egót, és általában olyankor használjuk, ha nem szeretnénk pontosan megmondani, hogy mindezek közül mire is gondolunk; *bensőséges* alakjában jelentése: meghitt, meleg, családias. A *bensőségeim* forma összevonja mindezeket a jelentésárnyalatokat, még általánosabb (és persze még kevésbé konkrét) értelemben, de hangulatában inkább az utóbbi értelmezést idézve. Vagyis a költő lelke vagy szelleme, minden családiasságot, meghittséget teremtő erőfeszítésével (mint anyagi létezőként elgondolt valamivel!) egyetemben rohad ebben a képben, némán és bűzősen.

Hasonló nyelvi játékokat Jónás ritkán alkalmaz, éppen ezért ahol helyükre találunk, ott rendkívül intenzíven hatnak. Két ilyen szójáték fogja közre a címben és a záró sorban a szerelem nélküli életről szikáran beszámoló szonettet, a SZÉGYEN, ALÁZAT-OT. Szerintem a cím József Attila-utalás, ezt erősíti meg a két vershely gondolati rokonsága is, és Jónás logikájának természetéből is ez következik. Az *alázat* és a *gyalázat* egybejártsága egyrészt arról beszél, hogy a költő a két szót szorosan összetartozó-

nak érzi (alázatosnak lenni gyalázat, illetve a gyalázat megélése alázatossá tesz), másrészt a NAGYON FÁJ híres strófapárját idézi, ahol a két szó rímhelyzetben áll: „*A csecsemő / is szenved, ha szül a nő. / Páros kint enyhíthet alázat. // De én nekem / pénzt hoz fájdalmas énekem / s hozzám szegődik a gyalázat.*” József Attila pontosan megmondja, hogy ki éli át ezt a gyalázatot: „*Ki szeret s párra nem találhat.*” Éppen erről van szó Jónásnál. Látomásában éjszakánként egyre távolabb sodródik a parttól a tengerben, erre mutat az utolsó három sor: „*Mi az ami visszahozna / Víz a tengernek a sodra / Félek: rád gondolkodom.*” Tehát nem rólad gondolkodom, és nem rád gondolkodom, hanem „*rád gondolkodom*”. Lehetne persze rímkényszer, de egyrészt Jónás sokkal biztosabban versel annál, hogy ilyesmit találjon ki kínjában, másrészt láttuk, hogy akárhol hajlandó elrontani a rímet, ha kedve tartja. Sokkal helyesebb, ha elfogadjuk a szójátékot, és megpróbáljuk megérteni: a költő nem arról beszél, hogy a vers megszólítottja (a kontextus ismeretében nyilvánvalóan korábbi szerelme, gyermekeinek anyja) lenne gondolkodásának a tárgya, amit a *rólad gondolkodom* sugallna, és nem is arról, hogy emlékezetében felidézi őt (lényét vagy alakját), amit a *rád gondolkodom* fejezne ki. Nem. Jónás arról beszél, hogy *egész gondolkodásának tendenciáját* határozza meg az a valaki, akit a vers megszólít, és ennek a valakinek az ikonikus megjelenítője a versben a tenger; a maga tagolatlanságával, határtalanságával, fenyegető semmilyenségével. Világ- és halálszimbólum egyszerre ez a tenger; nemcsak uralhatatlan vagy megismerhetetlen, de tökéletesen kontaktusképtelen is. Halálosan üres. Ez a kép és a zárógondolat összetettsége – ami azonnal visszakormányozza az olvasót a vers elejére, hogy ismét végigringatózzon az egyébként csendes, indulatmentes, még némi humorral is átszótt szonnetten – teszi a verset különösen fenyegetővé.

Másutt persze másképp alkalmazott nyelvi játékokkal is találkozhatunk, mint a KINEK DRÁGÁBB RONGY ÉLETE című darab végén, ahol a közérzeti beszámoló torkollik kevésbé értelmes szírporkalapátolásba, ami csupán az érzelmes zárás ellenpontozására hivatott.

Fontos felfigyelni arra, hogy Jónás ebben a kötetben nagyobb hangsúllyal folytatja korábbi kötetei istenverseinek a sorát, és hangoltsá-

gukon sem nagyon változtat; számon kérő, világgrosszalló vagy keserűen hátat fordító versek ezek. Annyi és olyan súlyú előképük volt már; hogy talán nincs is akkora indulat és keserűség, amely újabb darabokat hitelesíthetne. Jónás azonban meg sem próbálkozik effélével. Az impulzív nyelvi közegben éppen a szenvtelenység, tárgyilagosság vagy játékoság attitűdjével lehet a fohászhoz vagy a káromláshoz nyelvet találni. A népies műdal formai előképe teszi különlegessé például a NÓTA istent megszólító indítását: „*Nyugtasd meg a szeretőmet, hatalmas, / nem hagyom el akkor sem, ha unalmas.*” A mellbevágó klapanciaszerűség magát a fohászzkodás beszédhelyzetét is megújítja. A PERELLEK, ÚR! szintén sokféleképpen stilizál (többnyire lefelé), de végül a naiv, talán azt is mondhatnám, hogy infantilis attitűd válik uralkodóvá a vers zárlatában. A vers így kezdődik: „*Elhallgat a hallgatag. Valakit. Végleg el. / Úrrá lesz a bizonytalankodó tényeken.*” Ez a beállítás súlyosan lefokozza istent, amikor tevékenységét mozzanatosnak (tehát örökkévalóságával összeegyeztethetetlennek), hatalmát többszörösen korlátoznak ábrázolja. (Úrrá lenni eleve csak olyan lény tud, akinek úr mivolta időszakos, és ha még azt is hozzátesszük, hogy csak *valamin* lesz úrrá, ezt az időben korlátos úrságot is redukáljuk.) A zárásban azonban két fordulatot is látunk: előbb a korábban szkeptikus beszélő nagyjából a megszokott módon fohászzkodik az immár korlátozatlan hatalmú Úrhoz: „*Jaj, Uram, te vagy a Jaj, a csended megvakít. / Hadd higgyeylek még holnapig, hajnalig.*” Aztán váratlanul a csattanóként elhelyezett zárlatban (a három négysoros strófa után ez kétsoros, a csattanós Shakespeare-sonettekre emlékeztetne a forma, ha nem lenne végig párrímes) következik a gyermeki önlefokozás: „*Titokban növényeket, mint a gomba. / Magammal viszlek minden gondomba.*” Mondanom sem kell, hogy erről a gombáról József Attila *fák tövében a bolondgombája* jut az eszembe, bár a másik fő forrás is szolgálhat effélével: Csernely erdei bővelkednek a gombában.

Az istenversek közül a legkevésbé játékos és egyben a legérdesebb darab a MÉLYKOMOR NAGY-MAGYAR című vers, ezzel a mellbevágó kezdőszóval: „*Elhasználtalak, Isten.*” Az istenről való kettős gondolkodás megint csak József Attilát idézi, a NEM EMEL FÖL emlékezetes paradoxo-

nát: „Fogj össze, formáló alak, / s amire kényszerítnek engem, / hogy valljalak, tagadjalak, / segíts meg mindkét szükségemben.” Jónás is éppen a megszólítással létesíti istenét, illetve egyfajta felfüggesztett létezési módot feltételezve szólítja meg: „...ha majd összefosom magam a pusztulás / nyirkos árnyékában, és hozzád imádkozom, / ne alázz meg azzal, hogy meghallgatsz, ne / nyugtass, minden igaz dolog elmúlik, tehát / rég nem szabadna létezned, kihez beszélek, / önmagamhoz...”. Ebben a felfüggesztett létezésben nem a bizonytalanság a tragikus mozzanat; Jónásnak igazából nincs szüksége sem úrra, sem feltétlen tekintélyre. Feltétel nélküli szeretetre lenne szüksége, márpedig az ismert istenfunkciók között ez az opció nem szerepel. Mindenesetre ezzel függ össze a vers mellbevágó befejezése: „elhasználtalak, isten, istenem, el, nagyon, / miattad is bocsánatot kérek édesanyámtól”. Mit akar ez jelenteni? Miféle mértéktelen hatalmat tulajdonít magának Jónás, hogy isten állagromlásáért is ő akar bocsánatot kérni? Nos azt gondolom, hogy nem önmagát, hanem az édesanyját növeli kozmikus léptékűvé a költő ezzel a gesztussal, és édesanyja alakján keresztül azt a princípiumot, amelyet efféle célzásaival a világrend leg-hatalmasabb erejeként igyekszik felmutatni: a szeretetet.

És ezzel lényegében véve meg is érkeztünk arra a pontra, ahol az ÖNKÉNTES VAK szálai összefutnak. Tulajdonképpen ezért jutott eszembe, hogy Saramago VAKSÁG-ának egy mondatát idézzem mottó gyanánt. A portugál író példázatos története arról szól, hogy az emberek a látásukkal együtt elveszítik azt a képességüket is, hogy segítsék egymást, hogy emberi méltóságukat megőrző szociális lényekként éljék az életüket, mert a látás az a távolságot áthidaló érzékelési mód (Arisztotelész szerint az egyetlen érzékünk, amelynek puszta léte is örömet szerez), amely az emberi lelket szeretetre hangolhatja. Nem teszi ezt feltétlenül, és az emberi közösségben néhányan, akik nem látnak, betagozódhatnak a szeretet hálózatába, de ahonnan az érzékelésnek ez a módja generálisan hiányzik, onnan a szeretet a mai fogalmaink szerinti változataiban törvényszerűen eltűnik; legalábbis Saramagónál és a levonható tanulság. A kötet címadó versében Jónás is összekapcsolja a két fogalmat, persze önbecsmérlő tartalommal, hiszen magát nevezi önkéntes

vaknak, és így zárja a verset: „nem szeret, nem szeret / letolták sorsát istenek / mint részek egy kisgatyát / nem hordható tovább / ő is új sorsot remél / kényes vak szegény”. A megsebzettség szeretetlensége az, amivel önmagát vádolja. De kit rejt ez a bizarr fogalom, az önkéntes vak megnevezés? Az az ember ő, aki saját akaratából vakult meg, és akinek a sorsát istenek tolták le (akármit jelentsen is ez). Hite politeista, ókori alakot látunk tehát, „látni kell, látni kell / hogyan szeret és válik el”, mondja a középső strofa, és ez már mindenképpen elég lehet: ez a jellemzés leginkább Oidipuszra illik, aki nem tudta alázattal túrni, hogy népe és városa pusztul, mindenáron tudni akarta, hogy mi az oka a pusztulásnak. Tisztán akart látni ebben a dologban, és amikor ez sikerült neki, abban bizony nem volt köszönet. A párhuzam tehát adott, de a megoldás nem egyszerű. Miért hasonlítja Jónás versbeli alteregóját Oidipuszhoz? Egy darabig arra gondoltam, hogy a szerelmi társ és az édesanya alakja mosódik össze a képzeletében. De nem biztos, hogy ez így van. Talán inkább a szenvedélyes talányfejtő, az abszolút intelligencia megtestesülését látja a thébai királyban, akinek jobban kellett volna figyelnie a lelkében lapuló eldobott kisgyermek (tényleg, ez is!) lapulást tanácsoló ösztönére, visszarángató szorongására, mint büszke és tudnivalóra éhes értelmére.

Abbahagyom a nyomozást, mert végül is ez egy verseskötet. Titkai nem megfejtésre valók, hanem hogy engedjük feltárulni őket. A mágikus, mitikus, néha inkább dallamuk, mint értelmük felől megközelíthető, sokszor varázsefékeszerű, ismeretlen logikát követő költemények is (mert vannak ilyenek a kötetben) szinte mindig feltárják valamiképpen magukat az olvasónak. Aki beszél ezekben a versekben, minden szómágia ellenére, persze csak egy személy, vagy ahogy valamikor mondták: *privát ember*; de nem azért, mert váteszből programszerűen lefokozta magát, hanem mert ez a természetes létmódja. Nem szerény; könyvének ajánlása így hangzik: „istennek, ha nincs”. Az ajánlat tárgya azonban kétségkívül létezik. Már-mint a költészet. És ez a valaki éppen ebben a valamiben van otthon. Akár akarja ezt a szóban forgó, létében megkérdőjelezett létező, akár nem.

Bodor Béla

A (LE)LEPLEZETT (ÉN)KÉPEK

Filip Tamás: *Rejtett ikonok*
Ráció, 2006. 112 oldal, 1950 Ft

Filip Tamás ars poeticája a hétköznapiság szeretete és tobzódó öntükröző szövegszerűsége ellenére sem a posztmodern értékrelativizmusát, a „bármilyen elmegy” esztétikáját vallja. A költő titkok tudója, médium, aki – mint előző kötetének címe is mondja – a HARMADIK SZEM érzékenységgel „hallgatja, mit prédikálnak a fák” (VISZONY). Költészetének – immár ötödik kötet után megállapítható – legfontosabb jellemzője, esztétikai hatásának alapja, hogy ellentét feszül a versek mindennapi, szinte banális vagy szokatlan, abszurd, szürreális történetmozzanatai és a szövegek nyelvi-stilisztikai megformáltsága között. A vers súlyos, fölfelé stilizált, egyáltalán nem köznapi, hanem rendkívüli sűrítettséggel és műgonddal megformált, erőteljesen retorizált és poétizált. „*Írva vagyok: ez világnap. / Spiritusfőzőn készített, sűrű párlat, / melynek bűze is van, szaga is, / illata, meg nedve is, nem csak / légnemű tartománya, s a folyadék / alatt, mint talajzat, ott a zacc.*” (ÉGY NAP VÉGTÉLENTJE.) Az ULYSSES-t idéző nyitóvers a kötet egészének metaszövegeként is olvasható. Egy közönséges kávéfőzés metaforikus és részletező leírását adja, majd asszociációs utalásokkal a megfoghatatlan és a véletlen képei következnak. Az önmagára vonatkozó szöveg értékvesztést ábrázol a lehulló ékezzettel és a virágszirommal. „*Amúgy átlagos nap a nyár / derekán, sebtében kiféslő virág. / Szirma, akár egy haszontalan / ékezet, lehull.*” (Vö. Bloom. Kiemelés az eredetiben. S. F.) A sűrítés retorikája egy képben vonja össze a külvilág és a szövegvilág, az ábrázolt és az ábrázolás összefüggéseit. A jó vers olyan sűrű párlat, amelynek talpazata, valóságközelsége és igazságtartalma van. „*vendég egy másik, / teremtet világból.*” (Kiemelés az eredetiben. S. F.) Ami nem pusztán nyelvi játék, nem csak retorika. Aminek téje van. „*Olyat kell írni, ami / súlyos, mint a vászon, / ha sós tengervíztől átázva / birkózik a széllel.*” (AMI SÚLYOS.)

Elsősorban szerepvereket ír, behelyezkedik egy szituációba, beleképzelet magát egy történetbe, egy léthelyzetbe, elrejtőzik és megsokszorozódik fiktív szerepeiben, hogy magát a helyzetet és hozzá való viszonyát tudja érzékel-

tetni. Nem a költő személye a fontos, ő szemérmesen visszahúzódik, hanem az, ami velünk nap mint nap, ahogy az egyik cím mondja, egy NÉVTELEN NAP-on megtörténik. A szerep változatos, ellentétes és sokszínű, ami fokozza a labirintus élményét, az eltévedés és az elrejtettség érzetét. Bírószági fogalmazó, majd egy alvilági cég alkalmazottja figyeli, amit ír. Egyszerre koldus szerzetes és hitetlen teológus. „*Szótag egy rendhagyó igében, / a vízszintes vonalka a számláló / és a nevező között, pedig / könyvegezők és gépprombolók / dühét érzi magában olykor.*” (ÓNARCKÉP DARABOKBAN.) Holtfáradt népszámláló, aki barikádokon kel át. Azt álmodja, hogy izzadt fűtő vagy fékpróbababa a törésten. Műtőorvos, a műtét mindkét szereplője, titokgazda, az előrs, a felderítők parancsnoka, menekülő és végelszámoló. Kiránduló a kertbe, amely olyan, mintha egy lakatlan szigeten lenne. Álmatlan költő, alvajáró, kórházi ápoló, aki fölajánlja testét a klinikának, mert már életében is kísérleteztek rajta. A helyszíni szemlén jegyzőkönyvvezető, a nyomok nyomát keresi, a maradék maradékát. Látogató, bujdosó, szemlélődő egy vendéglőben, felnőtként is kislány, aki fél a valóságthrillertől. „*És nem mer moccanni sem, / sőt még arra sem képes, hogy behunyja / a szemét, csak nézi meredten, hogy / mi történik a szereplőkkel.*” (THRILLER.) Vizsgáló, akinek üres a papírja, nincs kérdése, így a semmiről kell beszélnie. Irodalmi est szereplője, de átül a nézők közé, és várja, hogy vége legyen.

Versvilága alapvetően szorongásos: „*tömvé vannak a szorongás batyúi*” (ANYGYŰJTÉS). Élménye a hétköznapi történetekben rejlt végzetes hiba, minden mozzanatból ezt bontja ki, költői szemlélete erre fókuszál. Leírásai, történetfragmentumai Kafka világát idézik, aki a valóságot apró torzításokkal, finom hangsúlyeltolásokkal változtatva félelmetessé. Mindentől retteg, mert minden kiszámíthatatlan. A világ ellenséges labirintus, amelyben a beszélő eltévedt. Minden törekvése az, hogy leírja helyzetét, ezért a szerző tudósító, de a személyiség – akár személyes, akár irodalmi tapasztalatból (például Pessoa) – már önmagában sem bízik. Önmaga viszonyulási pont ugyan, de ez a költészet nem vallomások, mert nem a világ benyomásait rögzíti, hanem a világot írja maga köré, méghozzá költői koncepciójának megfelelően. Azzal a szándékkal, ahogyan láttatni akarja, ami „*a pusztulás gyorsított filmjeként / pergetné le föld alatti sorsunk*” (JELLYFISH). „*Betölti*

rendeltetését minden, / a tárgyról leválik jelentése. / Útra indul az esemény, hogy / kikre szüksége van, megkeresse.” (NÉVTELEN NAP.)

A kötet legfontosabb retorikai-poétikai újítása, hogy az eddigiektől eltérően szinte eltűnik a vers beszélője: az egyes szám első személyű közlés minimális. És még ebben az esetben is inkább szerepvers készül, a beszélő fiktív, erőteljesen stilizált. A versek egy része rögzíti ugyan a beszélő helyzetét, a tanú pozícióját, de sokszor szerepel általános alany, tehát nem konkrét a megszólaló személye, bárki mondhatja a szöveget. Nagyon sok viszont az egyes szám harmadik személyű leírás, tehát előtérbe kerül a tárgyiaság, amely – természetesen a költői szemlélet, a képkívágás, a keret miatt – ugyanakkor mélyen személyes is. A lírai én esetében a rejtőzködés retorikája uralja a beszédmódot, de azért, hogy minden erejét az elrejtettség felfedésére, az igazság megjelenítésére fókuszálja. Ha összeolvassuk a kiemelt darabok és a ciklusok címeit, megkapjuk a kötet tételmondatát. Egy nap végtelenje: szoros olvasás a tied között, amíg nem jönnek a helyszínelők; „*az élet elsőtéülő sfumato*”: PARLANDO BÜCSÚJA.

A rejtett ikonok: a valóság elrejtett képei. A rejtett a nem látható, a nem észrevehető, a nem látványos, az elfedett, az eltakart, a nem nyilvánvaló, a nem magától értetődő, a nem kéznél levő. Miért nem látható elsőre az elrejtettség? Mert a valóság eltakarja az igazságot, a látszat a lényeket, nem látjuk a fától az erdőt. A káprázat, a homály, Maya fátyla, a tükör homályossága akadályozza a valódi, színről színre látást. „*Erre mondta Rilke: »Rettenetes, hogy a tényektől sohase tudhatjuk meg a valóságot.« Tudniüllik a tények befalazzák a valóságot. A művészet tulajdonképpen nem más, mint áttörni a tényeket és eljutni a valóságig. Ez a filozófia, ez az irodalom, ez a zene.*” „*A valóság túl van a tényeken, és a tények innen vannak a valóságon. Egy rendőri nyomozó munkája fölmerhetetlenül valóságosabb, mint egy nagy íróé. [...] De épp a valóság »definiálhatatlan«.* Nem lehet ujjal rábökni. Azt mondanám: attól olyan erős, mert szabad és bekeríthetetlen.” (BESZÉLGETÉSEK PILINSZKY JÁNOSSEL. Magvető, 1983. 182–200., 8–9.) Ennek látszólag ellentmond, noha csak fogalomhasználatában tér el József Attila szólóigéje: „*az igazat mondd, ne csak a valódit*”. Ami Pilinszky-nél a tény és a valóság, az József Attilánál a valóság és az igazság. A tényeken túli, valódi valóság, az igazság megragadása, kife-

jezése, modellezése, megértése és megértetése a mű feladata. A megértés eszköze és eredménye maga a versírás, a rejtett ikonok létrehozása, ami nem más, mint a valóságnak, a tényeknek, a világnak mint szövegnek a szoros olvasás módszerével történő lebontása, áttörése. Az ábrázolás maga az elrejtettség megszüntetése, ahogyan a számítógép is jelzi: a rejtett ikonok megjelenítése. A vers szemléltetővé, hozzáférhetővé teszi az elrejtettséget, hozzásegít a megértéshez, modellje és katalizátora lesz az igazság felfedésének. Ezért és így lesz a szövegvilág (a vers) a világszöveg (a valóság) metaforája. A képleírás, a keretbe fogott részvilág, vagyis az ikon mint versegész áll a világ helyett: a vers a világ metaforája, gyakran csontka metaforája, mert a szöveg legtöbbször nem mondja ki, hogy a világ helyett áll. Akkor jó a vers, ha ez a részszerintiség egészként hat, ha a különbözőségek önmagukból fakadóan tárják fel belső összefüggéseiket. Ha az eklektikuság immanenssé és koherenssé válik, vagyis felfedik elrejtettségüket, tehát megnyílnak a megértés számára.

A kötet Farkas Zsolttól kölcsönzött mottója kulcsot ad az értelmezéshez. „*De hát nem veszed észre, hogy közben odakinn, a mozi falain kívül az igazi világ elpusztul, nem olyan látványos katasztrófával, mint itt a filmen, de az igazi katasztrófa, és éppen mert nem olyan látványos, apokaliptikusabb minden itteninél?*” A mozi, a film a medializált, közvetített, látványos, felülstilizált, tehát nem a valóságos és igazi katasztrófát mutatja. A valóság külsőre, látványra ennek ellentettje, és pusztulása, éppen elrejtettsége miatt, apokaliptikusabb. Filip Tamás rejtett ikonjai ezt kívánják bemutatni. A költő szóképeket, szövegműveket ír, szóikonokat fest, hogy bemutassa elrejtett képeit a pusztulásnak. Elrejtettek ezek a képek, mert nem olyan látványosak, mint az akciófilmek robbantásai, ahol egyébként látványelemekkel és digitális trükkökkel még dúsítani kell a jelenetet, mert a filmre vett valóságos robbantás nem eléggé látványos! A számítógép is elrejt a nem használt ikonokat, vagyis az ikon szó többértelműsége sokszorozza a jelentéslehetőségeket. Az ikon szent kép, amely azonban Filip Tamásnál a valóságot, a hétköznapiságot jelenti elsősorban. Számára a valóság, a látszólag érdektelen apróság vagy a különleges helyzet az igazi szentség. (MÉLYGARÁZS; KÓRHÁZ, LÁTOGATÁS; TEREPEGYAKORLAT; TÖRÉSTESZT,

ELŐÖRS; ISMERETLEN TÁJ.) „*Csak az életre éhes író nincs benne, a lázas / kereső, aki alig győzi összeszedni az anyagot. / Nem, ő irodalmat talált ki, és nem beszélgetett / senkivel.*” (REGÉNY. ÍRÓ.) Normatív poétikájának legfontosabb összetevője, hogy az irodalom a valóságmozzanatokból építkezve jusson el az igazsághoz, egyszerre gondolkozzon emberben, népben és nemzetben, alanyban és állítmányban, mert ezek nem egymást kizáró kategóriák. „*egy ököl az asztalra csap, de nem támad / belőle botrány, az alanyt s az állítmányt / sikerül egyeztetni, az alapzaj helyreáll*” (LÁTOGATÁS). Az ikonnak mint szent képnek további, konnotatív és intertextuális jelentése a pusztulás, mert Pilinszky János óta tudjuk: „*Mindaz, ami itt történt, botrány, amennyiben megtörténhetett, és kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént.*” (ARS POETICA HELYETT.) És ez nem csak történetileg igaz. Érvényes a jelenre is. A valóság szürke banalitása és a folyamatos, észrevétlen és feltartóztathatatlan pusztulás is szent, mert történik. Végérvényesen és visszavonhatatlanul. Filip Tamás szerint a hétköznapiaknak és a pusztulásnak az elhagyatottságban gyökerező, Isten nélküli szakralitása van. Ez nem jelenik meg közvetlenül, kifejtetten a versben, miként a valóságban sem. Csak az ábrázolásban, a hangnemben mutatkozik, és nem az ábrázoltban. A szerző, az ikonfestő, a médium rejtett háborút érzel a békésnek látszó mindennapokban. A rejtett ikonok a valóság, a hétköznapi képei mögött meghúzódó pusztulás, a mindennapi apokaliptiszis elrejtett képei. „*minden a múltját cipelve / csoszog egész a végítéletig. // [...] Ma hiába éltél, kár lenne / szépíteni, hiába, igen*” (EGY NAP VÉGTELENJE).

Az első ciklus – SZOROS OLVASÁS – már címadásával is reflektál az irodalmiságra, a szakkifejezés a költői önreflexió részeként irodalom-elméleti kontextusba helyezi a verseket, az irodalom és a valóság kapcsolatát vizsgálja. Ez az egész kötet legfontosabb motívuma, mert lényegében az összes versben szerepel a fogalomkörbe tartozó kifejezés. Filip Tamásnál minden irodalom, minden írás és olvasás. Jelentés, toll, olvasott és olvasatlan vers és költemény, betű, szó, mondat, sor, szöveg, cím, név, ékezet, nyelv, ige, alany, állítmány; „*zárvány az én olvasatomban*” (NÉVTELEN NAP), amelynek hordozója: könyv, papíros, lap, cédula, füzet, akta, könyvtár. „*Utazom egyre / súlyosabban, összehérszelve / könyvlapok és fülkefalak közé.*” (SZELLEM,

VASÚT.) Megidézett műfajai: jegyzőkönyv, történet, hír, jegyzet, jelenléti ív, regény, novella, sírfelirat, önéletrajz, szonett, levél, szamizdat, kerkönyv, mesekönyv. Gesztusai: belejavít, láttaoz. „*A szív cenzora forgatja ezt a verset; / régóta üldögél vele a lámpafényben: / kint sötét van, belül még sötétebb. / Kihúz belőle minden érthetőt, / minden vonatkozást.*” (PILLANAT.)

A szoros olvasás azonban nemcsak teória, a kötet metaelmélete, hanem költői módszer is, amely egyszerre vonatkozik a valóságra, a szöveg hagyományra és önmagára is. Az EGYRE KÖZELEBB a szoros olvasás, és mivel minden szöveg, így a valóság, sőt – öntükröző módon – magának a verseskönyvnek a metaszövege is lesz, amelynek alapmetaforája a gyorskorsolyázó, aki a hermeneutikai körben körözve időz a szövegben. „*Szoros olvasás, szoros ölelés. / Pattanásig át-szellemül a szem, / ahogyan gyorskorsolyázó-köréit / rója rajta, mintha mantra / lenne az a szép szöveg.*” Az olvasás interaktív: „*a vers is beléje olvas akkor*”. Mivel ez a vers nemcsak a szöveg szoros olvasásáról szól, hanem a valóságéről is, így jellegzetesen Filip Tamás-i módon a könyvben, miképpen a valóságban is, tág értelemben háború van. A kint és a bent, az olvasó és az olvasott, az író és az írott azonossá válik: ugyanaz történik a versben és a versen kívül is. „*Lesi, odabent mi van, / a gomolygó könnygáz-felhőben, / túsok és túszejtők hogyan / sírják és köhögik fel / a rég letapadt érzéseket.*” A szöveg és a világ is túsokra és túszejtőkre oszlik, akik sírnak és köhögnek, vagyis a mindennapi háborúban igekezzenek kifejezni önmagukat. A költőnek mint a valóságsszöveg olvasójának és írójának a pozíciója a tanúé, aki beles a dolgok mögé, felfejti a tények szövetét/szövegét, mert a rejtettet akarja érzékeltetni és modellezni. „*Tanútok lettem, ti akartátok.*” (SZELLEM, VASÚT.)

A szoros olvasás a szöveg hagyományra is vonatkozik, ez hozza létre a kötet jellemző intertextualitását. Nincs sok szöveggközöttség, Filip Tamás nem újrairó költő, nem tobzódik az allúziókban, de néhány indirekt utalással újraolvassa és megidézi a számára fontos alkotókat. Ezzel kijelöli saját kánonját, viszonyítási pontokat ad, megmutatja önmaga olvasási keretét, elhelyezi magát a szöveg univerzumban. A név szerint említettek: Magritte, Giacometti, Quasimodo, Dvořák, Jánosy István, Miklya Zsolt, Ács József, Tolnai Ottó. A név nélküli, rejtett utalások: Weöres Sándor, Nagy László,

Kosztolányi Dezső, Assisi Szent Ferenc, Joyce, Beckett, Pessoa, García Márquez, Shakespeare, Franz Kafka. Kiemelkedő ebből a szempontból Pilinszky János, József Attila és Babits Mihály, mert ők rejtett, jelöletlen idézetekkel szerepelnek. „*Mióta nem írok le semmit, azóta ez / már nem is tárgyalás. Ami elhangzik, / azonnal el is gurul. Unatkozom, / folytassák nélkülem. Már itt sem vagyok. // Jöjjön az utca. Az utcazaj, ha már / fölriadtam. A fészületlen, semmiről / nem tudó tömeg. A merőleges meleg. / Napszúrás és hideglelés.*” (A FOGALMAZÓ KIVONULÁSA.) Vö. „*Unatkozom. Kérem a köpenyem.*” (Pilinszky János: SZTAVROGIN ELKÖSZÖN); „*Csak meg ne lopj! Csak el ne pártolj! / Ha gyenge vagy, végame van akkor. / Ágyban, párnák közt, uccazajban / iszonyu lenne fölriadnom.*” (Pilinszky János: MIRE MEGJÖSSZ); „*öldöklő, édes napszúrás / kínoz, káprázlat éjjel-nappal. [...] Merőleges déli meleg / zuhog a szétszórt kabinokra.*” (Pilinszky János: IMPROMPTU.) A költő bírósági fogalmazó, aki jegyzőkönyvezi a tárgyalást, és kivonul, mert unatkozik. A tárgyalás maga a valóság, a létharc metaforája, a világ egészére jellemző életkép, amit negatív festéssel és ironikusan ábrázol: a vádlott motyog, a tanúk hamisak, a bíró taláros bohóc, aki istennek hiszi magát, pedig vesztesre áll. Önreflexivitásában is ironikus, hiszen a valóságfogalmazás és a világtárgyalás csak a rögzítés által jön létre. Ha nincs fogalmazó, jegyzőkönyvvezető, vagyis költő, akkor igazság sincs, tehát minden szétfolyik, elgurul. Ez az irodalom feladata és felelőssége. A hátorrongató metafizikai hiány itt már múlt idejű, befejezett tényként jelenik meg a feltételes móddal szemben. A napszúrás és hideglelés motivikusan még Pilinszky János A SZERELEM SIVATAGA című versét is az értelmezés terébe vonja, amely az Istentől való elhagyatottságot, az Isten iránti szerelem sivatagát, a kiüzetésnek a mindenkori jelenben is tartó történetét példázza.

A kötet egyik legjobb szövegében József Attilát látomásos leírással, postásként idézi meg, és ars poeticájának megfelelően egy Ady Endréről vonatkozó Nagy László-allúzióval folytatja: „*verj fel csüggedt nyugalmunkból, / és add kezünkbe, amit irtál, / csördíts arcunkba ostort, / ébredjünk, ha már összeértak*” („KÖLTŐ ÉS KORUNK”). „*Szóljon a végszó a kufárlelkeknek, az adóvevőknek. Már émélytűten becsukozva a nép, és alulról fölfelé is csúsznak a romlasztó csókok. Látok én csilagra akasztva egy elárvult ostort. Nekem Ady End-*

re ostora tetszik.” (Nagy László: A FÖLTÁMADÁS SZOMORÚSÁGA.) „*S az őrszemek ott fõnn, a mesterlövészek! / Figyelik nappal, figyelik éjjel a sok / fegyvertelent, kibõl az öntudat / kihalt, s ami kevéske megmaradt, / patkányként szimatolja a péppé rágott, / preparált valóságot, és nem látja cellája / üvegén át rávetített közös magányt.*” („KÖLTŐ ÉS KORUNK”). A kötet összegző versszakának tekinthető ez, mert koncentráltan tartalmazza a legfontosabb motívumokat. A világ olyan börtön, amely látásra szabad ugyan, de a mélyben rejtett és láthatatlan háború zajlik. Az ember állati szintre süllyedt, megfigyelt, öntudatlan masszává vált, így bármit meg lehet etetni vele – konkrét és átvitt értelemben is –, mert a valóságot előkészített formában kapja, amelynek célja az igazság eltakarása. A tömeg ezt nem veszi észre, mert érzékei eltompultak, csak a költő, mert érzékenyebb, övé a harmadik szem és a fül, antennás ember, aki figyel és figyelmeztet, rögzít és elemez, ír és olvas, lát és láttat. Babits Mihály JÓNÁS KÖNYVÉ-nek ironikus parafrázisa is leleplezi a rejtettséget: „*a hal Jónásnak fáj, Jónás a halnak*”. „*Fáj a hír, és ő is fáj a hírnek.*” (FÜGGŐNY ÁLTAL HOMÁLYOSAN.) A hír negatív evangélium, Isten büntetése. A hírek élő szövegek, keresztre feszítik az embert, mert a „*függönytől*”, a „*tényektől*” nem látható a lényeg. Az öngerjesztő információzuhatag, a média, a láthatatlan és megismerhetetlen értelmező hatalom összezavarja az érzékeket, értelmezhetetlenné, tehát értelmetlenné teszi a világot. A végső számadás olyan kvízjátékká züllik, ahol nincs több segítség.

A szoros olvasás módszerét önmagára is érvényesnek tekinti a szerző, hiszen érzékelhető a versek megformáltságán a költői műgond és fejelem, a kritikus önolvasat, az írás és újrafírás, a megfontolt húzások és javítások sokasága. Néhány esetben a kötetben megjelent szöveg eltér a folyóiratban publikálttól, és látható, jobb lett a javított változat (LÉLEKJELENTÉS). Tisztán öntükröző verseiben alkotói módszerébe is bepillantást enged a szerző (JELLYFISH, TÖRÉSTESZT). Jellemző és szép darabja ennek az ANYVAGYÚJTÉS, amely a mozgásérzékelő házi riasztóhoz kapcsol szorongásos történetelemeket: a vers önmagát írja. A zárlat ötletes, amely elvezet a kötet másik alapmotívumához, a látás fogalomköréhez. „*A vörös viasz csak egy pillanatra / fáj a papírnak, de a fejünket / gyorsan el kell fordítanunk, hogy / a tekintetünk ne ragadjon*

bele.” A szoros olvasás eredménye az igazság, a látás, de muszáj védekezni ellene, mert elviselhetetlen.

A Filip-vers – már önmaga hagyományainak megfelelően is – eredendően epikus és mozaikszerű. A versszerkezet párhuzamosságokat hordoz, gyakori a történetmozzanatok mellérendelése, tele van nézőpontváltásokkal, olykor keveri a hangnemeket. Az egyes részek között sokszor nagy az asszociációs távolság, így a szerkezet a szakadozottság és a kihagyásosság érzetét kelti. Erős képkivágásokkal, filmszerű lassításokkal, ráközelítésekkel, vagyis montázstechnikával dolgozik. A kötet gyengébben sikerült darabjai eklektikusak, szétartóak, mert a költői szemlélet nem tudja eléggé immanenssé és koherenssé tenni őket, így erőtlennek és kimódoltnak hatnak. Ekkor a vers veszít erejéből, mert hiányzik a retorikai-stilisztikai feszesség és a poétikai feszültség (GYÓGYULÁS, A TÖRMELÉK KÖZÜL). Néhány esetben a leleplezés, a kimondás vágya publicisztikai közhelyet eredményez, amit nem vett észre a korrektúrázó szoros önolvasás. „Az összeesküvés valóságában / él az író, azt mondja, manapság / mindennek többet súlya van, / aminek látszik, semmi nem az.” (FÜGGÖNY ÁLTAL HOMÁLYOSAN.) Szóikonjai hangulatukban és a kötet neveinek allúziójában nem a képzuhatagosan burjánzó, hanem a szorongásos szürrealistákkal tart erős rokonságot (Giacometti, Magritte). Jóllehet a szürrealista allúziók erőltetettnek, elkoptatottnak hatnak olykor (JEGYZET, JELENTÉS). A jól sikerült darabok azonban megtalálják a keskeny ösvényt a szétartó eklektikusság és az egybefésült különbözőség között. A versbeszéd, a hangnem távolságtartó, kimért, megfontolt. Filip Tamás hidegen racionalista, reálisan pesszimista, *csalás nélkül néz szét, könnyedén*. Nem tragikus, nem elégius, nincs most már értékszembesítés, értékütköztetés, mint a korábbi kötetekben, mert nincs igazán értékpusztulás, hiszen a rejtett ikonok megjelenítésével nyilvánvalóvá és átláthatóvá vált a léthelyzet értéknélkülisége, Pilinszkyvel szólva, a „*Boldogságig lelassult pusztulás*”. „*Van cél, de nincs út: amit útnak nevezünk, az a tétovázás.*” (Kafka.) Nem, Filip Tamás szerint nincs cél, és nincs út, csak tétovázás van, félelem és reszketés, és irodalom, amibe kapaszkodhatunk, és talán Isten. Aki *betakar, ha nagyon fázunk*.

A utolsó ciklusban néhány vers, a többitől eltérően, elégius és időszembesítő lesz, amely

visszalopja az értéktételezés modalitását, így árnyalja a kötet egészének értékszerkezetét (EGY BARÁTSÁG MARGÓJÁRA, KIRÁNDULÁS A KERTBE). A kiemelt, utolsó költemény: PARLANDO BÚCSÚJA, vagyis a beszélő távozása, kiválóan sikerült, nagy metafizikai vers, Filip Tamás eddigi költészetének egyik legjobb szövege. „*Az élet első-tétülő sfumato, már / a kert lélegzik helyettem, a szőlőtől / éjjel-nappal híznak a fürtök, a hordókban / érik a bor, s én itt hagyom őket, valami / édesebb gyümölcsért, nemesebb italért.*” Összegzi legfontosabb motívumait, bemutatja verseinek mélyszerkezetét, működésmódját. Az öntükröző, szorongó és rejtőzködő én szoros valóságolvasással csonka metaforaként poétizálja maga köré a világot. Az ábrázolás egyben mitizál is, mert kiemel, felnagyít egy hétköznapi és/vagy szokatlan, abszurd, szürrealista történetmozzanatot, majd asszociációs montázstechnikával részletezi a helyzetet. A kifejezés láthatóvá teszi az ikon elrejtettségét, érzékelteti a tények mögötti igazságot, de ezzel egyidejűleg a mindennapi apokalipszis, a szent elhagyatottság árnyékába is taszítja. „*Aldás legyen rajtad, lovag, ki meghallgattál, / és hagyta, hogy köpenyed árnya rám / vetődjön, hogy megisméllódhessen, amit / a betegek-ről s a szent apostolról írtak.*” Ez a szép, tragikumában is harmonikus időszembesítő elégia, amely biblikus hangvétellel (*kegyes tanúim, igen, nem, palást, köpeny, pásztor a nincs nyáj, urunk, ispotály-lakók, bíbor lovag*) és Kosztolányi Dezső ŐSZI REGGELI-jének evokációjával finoman érzékelteti az elmúlás elfogadását, és elkerülhetetlen pusztulás megértését és mindennek ellenére a létezés felülmúlhatatlan csodáját és kegyelmét.

Simon Ferenc

A HIÁNYZÓ LÁNCSZEM

Bihari Péter: *Lövészárkok a háterszágban. Középosztály, zsidókérdés, antiszemizmus az első világháború Magyarországn*
Napvilág, 2008. 286 oldal, 2500 Ft

„*Ennyi tanár között maga volt csak olyan hülye, hogy tanársegéd maradt?*” – kérdezte a világháborús vicc őrmestere az egyik frissen bevonultatott rekrutától, miután gondosan végigtudakolta valamennyi újonc foglalkozását. A vicc

megnyugtató – értelmiségi hallgatóságát megnyugtató – fölénytel ironizál a „fajejű őrmester” figuráján, s ez némileg elrejt, hogy egy másik sztereotípiát is magában foglal: az (akármilyen) egyetemi státus fölényét a nyilvánvalóan *középkolai* tanársággal szemben. Mély hagyományokkal rendelkező, mégis ritkán tudatosított előítéletről van szó, amelyet például már József Attila is megverselt, amikor hangsúlyozta, hogy „nem középkolás fokon” fogja majd népét tanítani; vagy – ha nem kegyeletstörténet a *Holmi* hasábjain ilyen összefüggésben idézni – Petri György, amikor korának három államvezetőjét így jellemezte: „Egy vigéc, egy bugris, egy történelemtanár (középkolai)” (NEM MEGYÜNK ÖTRÖL HATRA).

Bihari Péter is középkolai történelemtanár. Ha beszámítom személyes elfoglaltságomat, még akkor is nyugodtan állíthatom, hogy kitűnő tanár, életrészletben és tankönyvek szerzőjeként, akinek szakmai képzettsége hasonló ahhoz a tanárnemzedékéhez, amellyel könyvében foglalkozik.¹ Itt ismertetett műve (továbbiakban: LÖVÉSZÁROK) a Közép-európai Egyetemen (CEU) megvédett disszertációjának átdolgozott, magyar nyelvű változata.

A „kettészakadt Magyarország”, a „törésvonalak” vagy akár a „lövészárkok” metaforái groteszk módon annyira *mai* témát is sugallhatnak, hogy célszerű volt Bihari Péter könyvének alcímét a borítón is feltüntetni, nyilvánvalóvá téve, hogy *történelmi* munkáról van szó. (A borítón szereplő fénykép, A PESTI POLGÁR ISMERKEDIK A LÖVÉSZÁROKKAL, ebből a szempontból is telitalálat. A képen az 1910-es évek városi öltözékét viselő nők és férfiak ácsorognak egy lövészárkokban, s a pillanat komolyságát mélyen átérző pillantással tekintenek a fényképész lencséjébe.) Pedig a szerző jó évtizeddel a rendszerváltás előtt kezdett foglalkozni a gondolat-

tal, hogy megírja az első világháború mentalitástörténetét (7.) vagy inkább társadalomtörténetét (12.). Ekkortájt szembesült először azzal is, hogy tőlünk nyugatra számos ilyen mű született,² ami jó összehasonlításokra is alkalmas nyújthat.

Magyarországon ezt a korszakot s különösen annak a klasszikus eseménytörténeten túli vonatkozásait hagyományosan elhanyagolja mind a történelemtudomány, mind pedig a történelmi közvélemény (s ez a helyzet az elmúlt negyedszázadban sem változott érdemben). A dualista, illetve a Horthy-korszakbeli magyar társadalom történetét többen is feldolgozták már, de a kettő közötti átmenet kérdéséről sokszor még akkor sem írtak, ha a két korszak történetét egy kötetben fejtették ki (12.). A világháború négy és fél éve fontos „hiányzó láncszemet” képez a magyar társadalomtörténet folytonosságainak és megszakítottságainak leírásában.

Bihari szerint „*vélhetően az 1918–1920-as évek traumái miatt*” (7.) alakult ki ez a sajátos vakfolt. A LÖVÉSZÁROK azonban arról tanúskodik, hogy a *későbbi korszakok megértése szempontjából is* fontos (lenne) a világháború korszakának feldolgozása. A sokat emlegetett társadalmi törésvonal(ak) ugyanis nem hirtelen jelentek meg 1918 és 1920 között, a forradalmak és a területvesztés hatására, hanem – meglévő előzményekből – fokozatosan mélyültek el a világháború folyamán. Ha lehet egyáltalán valamiféle fordulópontot kimutatni, akkor azt nem 1919-ben találjuk meg, hanem valahol 1916 második felében, „*amikor a román csapatok betörték Erdélybe, Tisza István helyzete megrendült, Ferenc József meghalt, és a közellátás tragikusra fordult*” (7.).

Bihari műve nem kívánja a világháborús háttérország életének minden mozzanatát áttekinteni; a témaszűkítő választások³ közül legjelentősebb az a döntése, hogy a középosztályra koncentrálni (s ebből következik az is, hogy re-

¹ „A századvég és a századelő magyar középkoláiban oktató tanárok képzettségének és hozzáértésének színvonala – állapítja meg az immár fél évszázada az Egyesült Államokban élő, de műveltségének alapját ezen intézmények egyikében szerző John Lukacs a századfordulós Budapestről írt könyvében – »felért a legnevesebb amerikai egyetemnek mai tanszékküszöb tanárainak szakértelmével.«” Romsics Ignác: MAGYARORSZÁG TÖRTÉNETE A XX. SZÁZADBAN. Osiris, 1999. 41. o. Persze kérdés, hogy Lukacs tapasztalata egy budapesti elitgimnáziumban mennyire általánosítható.

² Ezek viszont, jegyzi meg Bihari, rendszerint a London–Párizs–Berlin háromszögben mozognak – maximum Bécsig jutnak el (12–13.).

³ „...az olvasó nem az első világháború háttérországának összefoglaló történetét kapja, hiszen nincs szó például a hadifogyokról vagy az egészségügy alakulásáról, egészen kevés a háborús propagandáról vagy a nemzetiségi kérdések alakulásáról.” (13.)

gionális szempontból a főváros messze felülreprezentált az ország más tájaihoz képest). A középosztály kiemelt kezelését több önmagában is fontos szempont indokolja: mindenekelőtt, hogy ők voltak a háború fő vesztesei, illetve, hogy rajtuk futott keresztül a már emlegetett lövészárkok legfontosabbika, amelynek kiasásában tevékeny részt is vállaltak. Nagyoobrszét középosztálybeli értelmiségiek és politikuskok tematizálták, értelmezték, valamint – igen gyakran – radikalizálták és „egyszerűsítették” ezeket a törésvonalakat: az egymásra torlódott politikai, szociális és etnikai ellentéteket mindinkább a „zsidó”-, „keresztény” „szembenállásra” redukálták.

Bár Bihari hangsúlyozottan nem „whig történetírást” művel, vagyis nem próbálja a történelmi eseményeket annyira a mai nézőpontból szemügyre venni, mintha minden korabeli tendencia elkerülhetetlenül a későbbi (máig nyúló) állapotok előállításán dolgozott volna, egy megjegyzés erejéig elárulja: meggyőződése szerint a megosztottság világháború nélkül is az összeütközésig éleződött volna. Érdeemes hosszabban is idézni: *„Nehéz elképzelni, hogy a világháború nélkül Magyarországon a dolgok békés vágányon maradtak volna. Visszatekintve: a »zsidókérdés« és az antiszemitizmus kieleződése éppoly elkerülhetetlennek tűnik, mint a történelmi Magyarország széthullása, csak a háború nélkül talán más módon, más körülmények között ment volna végbe. A küzdelemnek be kellett következnie, mert a modern, nyugatra tekintő Magyarországon (»Pannónia«) és az elmaradott és a modernizációt elutasító Magyarország (»Hunnia«) közötti szakadék – törésvonal – túl mély volt, és a századelőn csak mélyült. Közhely, hogy a magyarországi antiszemitizmus a modernizáció és a liberalizmus krízisének jellegzetes tünete-ként, kísérőjelenségeként fogható fel. A világháború rendkívüli mértékben felerősítette a válságot, és a két-féle Magyarország közötti szakadékot is tovább mélyítette. Egy kváziliberális állam akarta rákényszeríteni új szabályait egy kelleetlen társadalomra, nagyon tökéletlenül. Az egyszerre omnipotens és impotens állam legaktívabb ágenseiként a zsidók tűntek fel, bár nyilván nem olyan nyomasztó mértékben, ahogy a közvélemény érezte.”* (252.)

A fenti idézet is elárulja: Bihari abba a történelmi „táborba” tartozik, amely a dualista Magyarország társadalmával kapcsolatban „félíg üresnek” látja a poharat, nem pedig „félíg telinek”. Mint ismeretes lehet, két paradigma

„verseng” egymással évtizedek óta: az egyik szerint az 1914 előtti fél évszázad a Nyugatra való gyors felzárkózás és fejlődés kora, „aranykor” volt, a másik szerint viszont a kort félloldalas és ellentmondásos modernizáció jellemezte, a felzárkózás mellett többé-kevésbé „különút” (a hasonló logikák mentén elemzett német történelem leírására született kifejezéssel: „Sonderweg”). A két paradigma tárgyalása Biharinál aszimmetrikus, aminek az lehet a magyarázata, hogy a – számára nyilvánvalóan inspirálóbb – második megközelítést napjainkban háttérbe szorítottak, „kisebbséginek” látja. *„Napjaink történettudományában a modernizációs és a »különút«-elméletek kevésbé divatosak, mint néhány évtizeddel ezelőtt voltak, amikor a gazdaság-, majd a társadalomtörténet primátusa összekapcsolta őket. Ugyanakkor a kultúrtörténet és a mentalitástörténet előretörése miatt még fontosabb a hosszú távú tendenciák vizsgálata.”* (21.)

A recenzens ezen a ponton elbizonytalanodott: tényleg annyira domináns lenne az „aranykor”-paradigma a történettudományban? Nem lehetséges, hogy a „két paradigma” valójában két ideáltípus, s amelynek elemei – különböző összetételben, különböző hangsúlyokkal, de – keverednek a konkrét történelmi elemzésekben? Mindeddig az volt a benyomásom, hogy – egyes extrém, de szakmailag súlytalan megközelítéseket kivéve – a történettudományi elemzések általában nem próbálják „letagadni” sem a dualista korszak modernizációs eredményeit, sem azok hiányosságait, illetve sem a külső erők, sem a belső feszültségek szerepét a történelmi Magyarország bukásában. Az arányok megadása, a hangsúlyok, a „fő ok(ok)” kijelölése természetesen lényeges különbségeket takarhat. A „külső erők” kifejezéssel jelölt Nagy Háború pedig olyan elem-táris erőként jelentkezett, hatása oly evidens-tűnhetett, amiért a történészek zöme talán öntudatlanul is „felmentve” érezte volna magát annak szemügyrevétele alól, hogy mégis milyen társadalmi mechanizmusok áttétén keresztül érvényesült ez a „külső” katasztrófa. Pontosán ez utóbbi vizsgálatára tesz kísérletet a LÖVÉSZÁRKO-KOK.

Ma már *külpolitikai* téren nincs nagy keletje annak a felfogásnak, mely szerint kizárólag a központi hatalmak agresszívabb és/vagy felelőtlenebb viselkedése robbantotta ki a há-

borút,⁴ *belpolitikailag* az antant nagyhatalmai még mindig bezeg-országoknak számítanak. Anglia és Franciaország ugyanis a belpolitikai bázis kiszélesítésével válaszolt a kihívásra, s ez a bázis alapjában véve ki is tartott a háború végéig. (72.) Németországban és Ausztriában viszont a hadsereg kezdettől nagy szerepet kapott, ami a háború folyamán egyre erősödött, egyesek „szinte már katonai uralomról beszéltek”. (70.) A magyar politika egyik utat sem követte: egyrészt fennmaradt a parlamentarizmus, de a maga korábbi, korlátozott formájában (l. lejjebb), másrészt a katonák sem kaptak német kollégáikéhoz hasonló hatalmat.

A parlamentarizmus korlátozottsága, mint azt más elemzésekből is jól ismerhetjük, abban állt, hogy – a szűk választójognak és manipulált (nyílt) választási rendszernek köszönhetően – a parlamenti ellenzéknek nem volt reális esélye a rendszer megváltoztatására; amikor (korábbi) függetlenségi ellenzékiek hatalomra kerültek, ennek fejében éppen csak a programjuk és identitásuk lényegi eleméről, a „nemzeti szuverenitás kivásáról” kellett lemondaniuk. A világháború kirobbanása után a végreteleg „frusztrált” parlamenti ellenzék ugyanakkor kivételes szerephez jutott a közvélemény befolyásolásában. Bihari, a *jelenlegi* viszonyokat is ismerve, érdemesnek tartja megjegyezni: *ebben a korszakban* feltehetően volt még tekintélye mind a képviselőknek, mind a parlamentnek. S ami még fontosabb: a háborús cenzúra által fojtogatott sajtó lényegi változtatás nélkül közölnhette – és közölte is – mindazt, amit a mentelmi jog védelme alatt álló képviselők a parlamentben mondtak. „...a képviselők követték, de egyúttal erőteljesen formálták is a közhangulatot. [...] A lényegi információkat nélkülöző, politikai szempontból »frusztrált« magyar országgyűlés érthetően nem a kormány politikájának befolyásolásában vagy érdemi ellenőrzésében találta meg a funkcióját, hanem a közvélemény formálásában,

⁴ A véletlen ironikus játékeként éppen a mai napon olvastam egy internetes kommentárt, amely egy teljesen másról szóló publicisztika ürügyén egy pillanat alatt eljutott annak leszögezéséig, hogy az első világháború „volt a világtörténelem első terror elleni háborúja is, trianont kaptuk érte jutalmul [sic] azoktól, akik most a második terror elleni háborút vívják velünk együtt...” Csak reménykedni tudok, hogy az ismeretlen blogger nem történész(hallgató).

a régi és új sérelmek hangoztatásában – amiben amúgy is nagy gyakorlata volt.” (76.)

Az ilyen sérelmi politizálásban a megapozott aggodalmak, jogos felháborodások és színtiszta paranoiák „összefonódtak cinikus számításokkal, ami nem ritka jelenség a politikai életben” (77.). A legjobb példa erre, hogy Tisza Istvánt ebben az időszakban leghevesebben egy olyan eseményért támadták, amelyben minimális személyes felelőssége lehetett (nevezetesen az Erdély elleni román támadás miatt). A '67-es és '48-as irányzatok közötti különbségek *későbbi* jelentéktelenné válása visszamenőleg is elfedi: Tiszát és pártját *nem csak balról*⁵ támadták, időnként kifejezetten gyűlölködő hangon. E sorok írásakor, 2008 őszén még friss hírek számít, hogy egy országgyűlési képviselő akasztást ígért politikai ellenfeleinek, s pár órával később már lemondani kényszerült a mandátumáról. A Katolikus Néppárt képviselője, Rakovszky István politikai pályája azonban nem tört meg attól, hogy 1916-ban, a jegyzőkönyvek szerint, bekiabálta, hogy Tisza, az ország akkori miniszterelnöke „*Lámpavasra való!*” (78.) – mivel ez csak egyike volt a számos hasonló korabeli parlamenti beszólásnak.⁶

A könyv mondanivalója szempontjából azonban még fontosabb: az antiszemitizmus ekkor egyértelműen kormányellenes kártyának számított. A kiegyezés örökségét vállaló Tisza-rezsim részben ideológiai okokból, részben érdekmegfontolásokból *anti-antiszemita* volt, s ezt az attitűdöt – a fent meghatározott módon – „jobboldali” ellenzéke filozofizmusként értelmezte; sőt, időnként, a későbbi szélsőjobb oldali terminus technicusszal, „zsidóbérencségként”. „*Tisza egész Munkapártjával együtt »Wertheim-kaszában született«*” – a LÖVÉSÁRCKOK ismét egy 1916-os parlamenti vitát idéz; az ekkor már szokásosnak számító mondat ismét a Katolikus Néppárt képviselője, Huszár Károly (a Tanácsköztársaság bukása után miniszterelnök) szájából hangzott el (191.). „*Ebben a nézetrendszer-*

⁵ Mármost: későbbi politikai értelemben vett balról. A dualista parlamentben, ahol nem ült egyetlen szociáldemokrata vagy radikális képviselő sem, a függetlenségi ellenzéknek neveztek „baloldalmak”.

⁶ Rakovszky később a nemzetgyűlés elnöke lett; a királypuccsok idején letartóztatták, mert Károlyt támogatta, de szabadulása után ismét képviselővé választották.

ben Tisza liberál-merkantilista Munkapártja és a zsidó nagytőke egymás természetes szövetségeseinek számítottak. ...a Függetlenségi Párt Tisza-ellenes támadásai és a Néppárt zsidóellenes szövegei tökéletesen kiegészítették egymást...” (207.)

Tisza István – Bihari remek metaforája szerint: egy „politikai macsó” (69.) – személye sokban hozzájárult a helyzet éleződéséhez. Egyrészt, mert „kivívta” a személyének is szóló egyhangú ellenzéki gyűlöletet, másrészt, mert a „katonai diktatúra” magyarországi kialakulásának hiánya is inkább köszönhető neki, mint a magyar parlamentarizmus erejének. Tisza fél szívvel, habozva, hatékonytalanul építette ki a hadigazdálkodás intézményrendszerét, mintegy egyéniségét és évtizedek alatt kivívott hatalmi pozícióját vetve be a rendszer összetartása érdekében – több-kevesebb, de inkább kevesebb sikerrel. 1917-es bukását követően gyengébb utódai pedig éppen akkor voltak képtelenek ennek továbbfejlesztésére, amikor a háború kezdett „totálissá” válni.

Tisza utódai 1917 nyarától 1918 őszéig nem csak szubjektív okokból voltak gyengék.⁷ A köztudatban nagyon kevésbé megőrzött tény, hogy Tisza – miközben továbbra is a rendszer szimbólumának számított – formailag ellenzékivé vált, az általa irányított (többségi) Munkapárttal együtt. Így nem a jelenlegi, 2008-as az első kisebbségi kormány Magyarország történetében. „Az új, kisebbségi kormányok ellentétes erők furcsa, komplex, hibrid koalíciójából jöttek létre – az egyetlen összetartó erejük a Tiszával és a munkapárttal való szembenállás volt. Hatvanhetesek és negyvennyolcasok kerültek egy táborba, az antiszemita néppárt prominensei ültek együtt Vázsonyi Vilmossal – aki nemcsak Magyarország, de az egész Osztrák–Magyar Monarchia első zsidó vallású minisztere lett 1917-ben. A kortársak pontosan érzékelték az 1906–1909 közöttire sokban emlékeztető koalíció bizarr voltát...” (79.)

A nem túl hatékony kormányzati rendszer – a hatalomváltás előtt és után is – éppen eléggé sértette gyakorlatilag valamennyi nagyobb társadalmi csoport érdekeit, kivéve talán a mitikussá emelt „hadiszállítókat”. Utóbbiak vagyónát azonban nem (csak) gátlástalanságuk

⁷ „A legtöbb történelmi munka hangsúlyozza, hogy Esterházy Móric túl fiatal és tapasztalatlan volt, az öt két hónap múlva felváltó Wekerle Sándor túl öreg és címikus. (Mindkét állítás igaz.)” (79.)

gyarapította, hanem az a strukturális tényező is, hogy nélkülük megbénult volna a magyar háborús gazdaság. „Csak kettő vált be: fiaink hősiessége és Weiss Manfréd teljesítőképessége. Hej, ha hadvezetőségünk, közigazgatásunk és diplomáciánk is ilyen tökéletesen tudott volna fejlődni” – idézi Bihari Tisza István állítólagos, a háború vége felé tett kijelentését (156.). A „zsidó nagytőke” emblematisztikus figurája a világháború folyamán megtízszerezte munkásainak számát, s vagyona is rendkívüli mértékben nőtt – de érdemes megjegyezni, hogy ezzel is „csak” a 10. helyre lépett előre a virilisták (a legnagyobb adófizetők) listáján, a korábbi 14. helyről (156.). Közben a már emlegetett, Bihari szerint „rendkívül aktív” Huszár Károly 1917-ben javasolta, hogy a „cseppeli Weiss Manfréd urat” hívják be katonai szolgálatra, nyilván, hogy tegyen is már valamit a hadseregért (206.). (Ehhez képest „apróság”, hogy Weiss akkortájt töltötte be a 60. életévét.)

Sarkítva úgy is lehet fogalmazni, hogy Magyarország a világháború során ötvözta a „demokratikus” és „katonai” irányítási forma hátterét – bármelyik előnye nélkül. Meglehet azonban, mindez csak a recenzens sarkítása, akinek rossz érzéseit fokozhatja, hogy eddig – a társadalom, az életmód és a mentalitás rovására – túl sokat foglalkozott a politika szférájával, noha a LÖVÉSÁRROK az előbbieknél szenttel jelentősebb terjedelmet.

Jelen keretek között csak szemezgetésre van lehetőség: hallatlanul tanulságos például, amit Bihari a jegyzetéről és az ellátási kérdésekről ír. Először is: miközben a mindennapi és a politikai diskurzust elárastotta a tragikus helyzet tárgyalása, objektíve nézve „a hazai közellátás színvonala sosem süllyedt Bécs vagy Berlin nyomorszintjére” (101.). Ez persze csak relatív különbséget jelentett, leegyszerűsítve: jelentős városi tömegek *alultápláltságát*, de nem éhínséget. Ugyanakkor, míg Bécsben vagy Berlinben a visszaemlékezések egyöntetű tanúszkodása szerint ekkoriban a jómódúak is szűkölködtek, Magyarországon az ilyenfajta háborús szolidaritásnak nyoma sem volt – akinek lehetőségei voltak, az élt velük, és jobban élt.

Ezen a ponton – kivételesen – sajnálni lehet Bihari közeposztályi fókuszát, bár valószínűleg külön kutatás tárgyát képezné, mennyire volt a parasztság (legalábbis annak birtokos része) nemcsak vesztese, de bizonyos mérték-

ben nyertese is a háborús agrárkonjunktúrának. A hadiszállítók és bankok extraprofitjai mellett „sokkal kevesebbet beszéltek a földbirtokosok alaposan megnőtt jövedelmeiről” (105–106.) – erről Bihari is keveset beszél.

Még a „tökéletestől” távol álló magyar hadigazdálkodás is erős érveket tud szállítani ahhoz a gondolatmenethez, amely szerint a kommunizmus „a világháború gyermekeinek” is tekinthető. 65 bizottság végezte a begyűjtést és elosztást; 1918-ra egyedül a Haditermény Rt. 27 különböző részlegre oszlott; mindez persze népes bürokráciát tartott fenn (104–105.). Érdekes részlemzéseket olvashatunk arról, hogyan, milyen intézményes megoldásokból állt össze ez az új rendszer: „*A Központi Liszthivatal munkatársai a Központi Statisztikai Hivatal dolgozói közül kerültek ki (emiatt, a történészek bánatára, romlott a főváros statisztikai szolgáltatásának színvonala), a helyi bizottságok tagjai az elemi iskolák tanítói, tanárai lettek. »A tantestületek tagjai egy-egy lisztbizottságot alkotnak, amelyeknek elnöke az iskola igazgatója, hivatali helyisége az iskola épülete« – rendelkezett a Fővárosi Közlöny. Egy-egy tanítóra átlagosan 15 ellátandó ház jutott, és még ügyeletet is vállalniuk kellett. Mindezt szerény összegre, napi két koronára számíthattak. 1917-re a fővárosi önkormányzat közellátási részlegei 125 lisztbizottságban 226 főállású munkatársat, továbbá 460 tanárt alkalmaztak.*” (98.)

A pedagógusok máskor is gyakran előbukkannak a LÖVÉSZÁRKOZÁS oldalain, s nyilván nemcsak a szerző személyes elfogultsági miatt, hanem mert egyrészt ők kezdtek elsőként szervezkedni a középosztályon belül (142–145.); másrészt: a tanárok sorsán jól érzékeltethető, hogy az életviszonyok rosszabbodása nem merült ki az ellátási problémákban. A tanárok több mint 30%-át már a háború elején behívták, ez az arány a háború végére már az 50%-ot is elérte, s csak részben pótolták őket nőkkal – ennek fogadtatására még visszatérek. Egy világháborús tanár számára a heti 35–40 órás tanítási idő sem számított ritkának, olykor 60–70 fős osztályok előtt, amelyek fegyelme, általános panasz szerint, erősen meglazult – s ehhez járultak még az említett iskolán kívüli elfoglaltságok (146.).

Még mindig a „szemezgetésnél” maradva: az adatok szintjén is érdekesek például a kriminális mutatók (először visszaestek, majd 1918-

ra extrém magas értéket értek el, 114.); az öngyilkosságok számának alakulása (a statisztikák szerint csökkent – miközben a lapok riportjai alapján meredek emelkedést hihetnénk – 114.); vagy Budapest lakosságának alakulása (a háború alatt is növekedett). Egy apró kötözködés erejéig: megint csak kár, hogy Bihari ezekben az adatokban is a fővárosra koncentrált. Példának okáért: a születési ráták budapesti 40%-os csökkenése az utolsó békeévhez képest még mindig kevesebb, mint az országos szintű, csaknem 50%-os csökkenés (már 1916-ig), ami ezt követően még tovább süllyedt. Ekkora s ilyen hirtelen születésszám-csökkenés példátlan a magyar történelemben; összehasonlításképpen: a második világháborúban a legalacsonyabb születési ráták 1945-ben voltak – mintegy 6%-kal alacsonyabbak, mint 1938-ban (1944-ben pedig 3,5%-kal magasabb születési arányszámokat mértek, mint az utolsó békeévben).

A beszédes számok igazolják, hogy Bihari nem veszi kézpénznek a kortársak – háborús pszichózis vagy az ideológiai elfogultságok által is befolyásolt – megnyilvánulásait, ugyanakkor az ilyen kortárs megnyilatkozásokat is fontos forrásként kezeli. Érdekes egybevetésekre ad például alkalmat, amikor ismert közvéleményformálók nyilvános írásait szembeesíti akkoriiban nem publikált naplóikkal vagy leveleikkel, de a történelmileg „névtelen” szereplők korabeli írásai – magánjellegűek éppúgy, mint például a korabeli sajtócikkek – legalább annyira informatívak a közhangulat alakulását illetően.

E közhangulat egyik legnyomasztóbb, utólag már nem eléggé érzékelt vonása a gyűlölködés eluralkodása volt a mindennapokon, a gyűlölet – nem a háborús ellenséggel, hanem a honfitársakkal szemben. Igaz, ez nem kizárólag hazai jelenség volt: Bihari idéz egy 1917-es bajorországi hadijelentést, amely szerint „*amikor az emberek gyűlöletet emlegetnek, akkor nem az angolokra vagy a franciákra gondolnak, hanem azokra, akiknek több ennivaló jut, mint nekik*” (124–125.); vagy idézi a „*józan és mérsékelt liberális, John Maynard Keynes*” ugyanebben az évben anyjának írt levelét, amelyben civilizációjuk végét jósolja, s azzal fenyegetőzik, hogy „*derúsen beállók a bolsevikok közé*” (223.).

A nők „térnyerése” a munkavállalásban és a felsőoktatásban – megint olyan kérdéskör, amelyet pusztán statisztikai adatok alapján nem lehet megérteni. Hinné valaki a számok alapján,

hogy a korabeli férfitársadalom általában nem fogadta örömmel, hogy nőtársaik segítenek megoldani a foglalkoztatási gondokat... A nőellenes bornírtságban voltak ideológiailag motivált fokozatok is (ezek ismét a recenzens kifejezései, nem a szerzői). Lehangolóan ismerős például az 1915 végi vita a nők egyetemi tanulásáról, ahol a legtöbb megjelent professzor (ismert, nagy nevek is) a korlátok további lebontása mellett szólt, érvekkel és adatokkal – míg a másik tábor „*füttýökkel és bekiabálásokkal*” „érvelt”. Végezetül „*a gyűlés tárgyának el-lenzői rázendítettek a Himmuszra*”, hogy elnyomják az előadásokat (134.). Egyes dolgok mint-ha sosem változnának ebben az országban.

Valószínűleg nemcsak számomra jelentett meglepetést Bihari leírása arról, milyen mértékben prosperált a háborús időkben a budapesti tömegkultúra. Kiemelt figyelmet kapott a mozi, mivel ez új média volt, amely az alsóbb néprétegek körében is gyorsan elterjedt. A mozi „erkölcsromboló” hatását ugyan állandóan kritizálták konzervatív publicisták és politikusok, de a formális cenzúrája csak a húszas évek elején jelent meg. Mai szemmel meglepő, de még antant-országokból származó filmeket is bemutatnak, még a háború vége felé is. A férőhelyek száma 1916-ban 30 ezer körül lehetett, ami Bihari becslése szerint akár napi százezres látogatói létszámot is jelenthetett, a még nem egészen egymillió városban. A Budapesten forgatott filmek száma pedig az 1914-es 18-ról 1918-ra 102-re emelkedett. Az utolsó két háborús év filmtermése felülmúlta az azt megelőző húsz év teljes teljesítményét (167–169.).

A társadalom- és mentalitástörténeti elemzések – amelyeknek csak csekély részére tudtam utalni – nem mozaikszerű, életmódbeli „képekonyvet” alkotnak (bár természetesen egy ilyen műfajnak is lenne jogosultsága), hanem beleilleszkednek a LÖVÉSZÁRKOK legfontosabb gondolatmenetének alátámasztásába. Nevezetesen: a háború fő vesztesének a középosztály tartotta magát, amelynek tagjai úgy érezték, hogy az állam elárulta őket. Ugyanakkor a hadigazdálkodás következtében a nagytőke – amelyben közhelyszerűen ismert módon felülreprezentált volt a zsidóság – különleges, kváziállami funkciókhoz (és hatalmas profithoz) jutott.

Ha egyszer tematizálódott a „zsidókérdés”, akkor az antiszemita diskurzusban szinte min-

den észlelt társadalmi jelenség alátámasztotta a „diagnózist”: például a magyarországi zsidóság politikai megosztottsága mutatta, hogy „mindenütt ott vannak” stb. S bár Bihari reflektál arra, hogy a „néptömegek” utólagos „közvélemény-kutatása” sokkal súlyosabb módszertani nehézségekbe ütközik, mint a középosztály kutatása, számos jel mutatja, hogy az antiszemitizmus nem korlátozódott a középosztályra, megjelent „lejjebb” is.

Ironikus: miközben a szélsőjobb utólag a háború *elvesztése* miatt szokta vádolni a zsidókat,⁸ addig egy 1918. júniusi cenzúrahivatali jelentés szerint „az emberek” „*a háborúpártiak*” fogalmába egybevonták azokat, akik – szerintük – a háború haszonélvezői voltak: „*Két szóban fejezik ki az irántuk való gyűlöletet: »az urak« és »a zsidók«.*” (230.)

„*Átmenetet keresünk a háborúról a békére. Leszámolás kell ide, nem átmenet*” – fogalmazott a már többször idézett Huszár Károly, méghozzá a *Magyar Kultúra* 1918. október 20-i számában (232.). De a kiegyensúlyozottság kedvéért idézhető Jászi Oszkár „*egy közismert, Károlyi Mihálynak szóló (bár el nem küldött) levele, 1916 végén*”, amely ugyancsak úgy fogalmazott, hogy „*ké-szülni kell a békét követő végső küzdelemre*”. (195.) És ez csak kettő volt azokból a Bihari által sorolt idézetekből és hivatkozásokból, amelyek szerzői már a háború folyamán nagy, erőszakos összecsapást, forradalmat, „leszámolást” hirdettek vagy prognosztizáltak – jobboldali radikális oldalról éppúgy, mint balról (csak éppen jobbról gyakorlatban). S bizarre módon: a fenyegetéseket nem „csak” a zsidóságnak, de többé-kevésbé az egész rendszernek címezték, a már felbomlóban lévő, de hivatalosan még fennálló liberális dualista rezsimnek. „*...ha üt-ni akartak Tiszán, hát ütötték a zsidót, s erről Tisza bukása után már nem akartak lemondani*” (250.).

Lehet, hogy félreértelmezem Bihari Péter könyvét, de nem lehetséges a források egy olyan

⁸ Pontosabban: Bihari precízen kimutatja, hogy a német szélsőjobb „tördőfés-legendájának” (a forradalmak „háttba döfték” a „még nem legyőzött” hadsereget) nincs magyarországi párhuzama, s az ok valószínűleg a hadsereg eltérő pozíciójában és presztízseben található. De ezzel analóg a magyar változat, amely szerint „a forradalmaknak köszönhetjük Trianont”, a forradalmakat pedig természetesen a zsidók csinálták.

olvasata is, hogy a rendszerellenesség – igaz, csak egy történelmi pillanatra – szélesebb közös alapot létesített az új jobboldali radikalizmus és a baloldali radikalizmus között, mint ahogy azt általában feltételezik? Az új jobboldalnak alig van alakja, aki 1918 novemberében és 1919 nyara között valamikor ne tett volna minimum rokonszenvező kijelentéseket az akkori rezsimről, még a LÖVÉSÁRKOK-ban kiemelten kezelt Prohászka Ottokárt vagy a kötetben alig emlegetett (mert ekkor még nem jelentős) Bethlen Istvánt is beleértve. A hagyományos felfogás ezt általában *nacionalista okokkal* magyarázza, tehát, hogy az adott pillanatban létező kormányzatokat támogatták, mivel csak ezek a kormányok léphettek fel a területvesztés ellen – de nem állhatott fennekívül egy, igaz, logikátlan és inkohereus, de mégiscsak ható részleges ideológiai közösség is? Nem lehetséges, hogy a később „ellenforradalomnak” nevezett jobboldali radikális mozgolódás már az „ószirózsás forradalommal” *párhuzamosan elkezdődött*, csak ezt a szereplők akkor nem vették észre, utólag pedig teljesen átkonstruálták ilyen emlékeiket?

Tisztességtelenül messzire kalandoztam, hiszen Bihari Péter könyve nem fogalmaz meg efféle „párhuzamos forradalom”-téziseket. Legfeljebb néhány, a témaválasztásán túlzeterő kérdést vet fel, mint például: lehet, hogy alulbecsülik az 1918-as forradalmat kísérő antiszemita tendenciák kiterjedtségét és intenzitását? (241.)

Arra vonatkozó példákat viszont találhatunk a könyvében is, hogy időnként mennyire „félreértik” az emberek, miről szól az őket rabul ejtő pillanat (feltételezve persze, hogy mi, utólagos megfigyelők már értjük). Például egészen meghökkentőek azok az idézetek, amelyek azt bizonyítják: 1918 tavaszán sokan, még hozzá felelős és tájékozott státusférjak is, meggyőződéssel vallották, hogy a központi hatalmak már meg is nyerték a háborút. „A monarchiának és Magyarországnak szét kellett volna hullania. Ezzel szemben félelmetesen erősnek bizonyultunk. (Úgy van!) Ennek a világháborúnak brutális tényei magyar vonatkozásban rációfognak a nemzetiségi elvre. (Úgy van!) [...] A magyar faj szupremáciáját nemcsak fenn lehet tartani, hanem az mindinkább konszolidálódni is fog. [...] Talán remélhetjük, hogy 40-50 évig külpolitikai katasztrófától tartani nem kell, [és] a magyarság számára ez idő alatt 70-75%-

ra szökhetik fel” (226.) – ezt Klebelsberg Kunó államtitkár mondta a választójogi bizottság ülésén, 1918 márciusában. Ekkor, amikor a központi hatalmak csapatai állomásoztak francia földön, Kijevben, a Kaukázusban, szinte az egész Balkánon, és Olaszország északkeleti csücskébe is benyomultak, hihettek ilyesmiben a Német Császárságban is. (Bár az már szinte szürreális, hogy a Monarchia *széthullásával egy időben* egy, az osztrák vezérkarhoz beosztott magyar tartalékos tiszt, foglalkozását tekintve képviselő, lesajnálta „az osztrákokat, szegény ördögöket”, akiknek „végük van”. S amikor az esetet megörökítő osztrák tábormegkérdezték, hogy mi lesz Magyarországgal, a válasz: „Csak nem hiszed, hogy a végén Wilson az ezeréves magyar határokhoz is hozzá merne nyúlni?” 228.)

Ami a magyar példát kivételessé teszi: a háború végéhez kapcsolódó jól fejlett illuzionizmus egyszerre élt a mélymagyar pesszimizmusmal és nemzethalál-víziókkal. S mint annyiszor a magyar történelem során, a két tendencia legrosszabb hatásai egymást erősítették, s elérték, hogy a magyar politikai elit egyrészt jelentős részt vállaljon a Monarchia (s vele együtt a történelmi Magyarország) felbomlászásában, másrészt teljes meglepetésként, felkészületlenül érje az összeomlás bekövetkezése.

Egyetlen szempontból bizonyult alaposan felkészültnek: hogy kire hárítsa mindezért a felelősséget.

Dupcsik Csaba

SHERMAN ALEXIE ÉS AZ INDIÁN IRODALOM

Sherman Alexie: Menekülés
Fordította Holbok Zoltán
Európa (Modern Könyvtár), 2008.
229 oldal, 1900 Ft

Sherman Alexie 1966-ban született indián író, költő. Filmet is rendezett 2002-ben. Indián, írtam, de talán nagyobb pontosságra is törekedhetünk ennél: Spokane és Coeur d’Alene – szpoken, kördalen, hogy bonyolítsuk egy kissé

az átirással –, mert az indián megnevezés meglehetősen keveset mond. Nevét feltehetőleg csupán kevesen ismerik idehaza, jóllehet A JÁTSZMA SZABÁLYAI című novellaantológia, amely tíz évvel ezelőtt jelent meg (Filum, 1998 – Szigeti L. László és Abody Rita szerkesztésében), már tartalmazott egy Alexie-novellát, HA AZT MONDJUK: PHOENIX, ARIZONA Szigeti L. László fordításában (amely később egy másik, ugyanabban a válogatásban szereplő Rick Bass-novellával együtt külön kötetben is megjelent: MAI AMERIKAI NOVELLÁK, C+S, 2003). Továbbá Alexie más írásain és ezen a magyarul is hozzáférhető novelláján alapuló kitűnő film, mely a „kortárs indiánság” nagyszerű újraértelmezése, a FÜSTJELEK (SMOKE SIGNALS, 1998, rendezte Chris Eyre, maga is sájen és arapahó indián), több alkalommal is látható volt a hazai tévékben.

Mindennek ellenére nem sokan ismerik Alexie-t, de ez az ismeretlenség jórészt érvényes az észak-amerikai indián irodalom egészére. Vannak indián meséket tartalmazó kötetek, az indián történelmet taglaló művek, s ezek fontosak is, hiszen segítenek a kulturális és történelmi kontextus megértésében, mely az etnikai irodalmak esetében döntő mozzanatnak tekinthető. (Taglalhatnánk továbbá a többek között az irodalomban, így a magyar irodalomban is megtalálható, indiánokra utaló, rájátszó, ábrázoló vonalat is, de ez végképp és beláthatatlanul messzire vezetne. S akkor Jimi Hendrix vagy Anthony Kiedis szöbe sem került még...) Az észak-amerikai indián irodalomnak azonban gyakorlatilag nem vagy csak alig létezik magyar fordítása mostanáig.

Pedig volna fordításra érdemes alkotás jócskán. Hogy ne soroljuk vég nélkül a legkülönbözőbb törzsekből származó női és férfi szerzőket, elég, ha egyetlen példát említek: lassan negyven éve, hogy 1969-ben N. Scott Momaday (kájova indián) megkapta a Pulitzer-díjat HOUSE MADE OF DAWN című 1968-as regényéért.

Az indián irodalom nem csupán azért tarthat számot érdeklődésre, mert ha etnikai irodalomként fogjuk fel, önértékkel bír, s mint létező jelenség megérdemli a figyelmet. Az észak-amerikai indián irodalom a kortárs amerikai irodalom része, s mint ilyen annak alakítója is, a sokhangú, multikulturális, sok esetben plurális identitású társadalom irodalmi önértésének egyik szölamaként fogható fel.

A MENEKÜLÉS (FLIGHT) című, eredetileg 2007-ben megjelent regény első megközelítésre az identitáskeresés (és -találás) talán konkrétan és példázatosnak tűnő elbeszélése. Annak bemutatása, hogy egy Ragyásképűnek nevezett, félig ír, félig indián, elárvult kamasz hogyan kerül az ellenállás, tagadás, az elkülönítő zárka (ahol nem kevés többletjelentést sejtető módon egy fekete, egy fehér és egy kínai gyerek közé kerül) s egy tervezett banki tömeggyilkosság pozíciójából, a baseballmeccsek, családi reggelik, a szép mamák s nem utolsósorban az immár vállalt rendes nevek (esetében Michael) létállapotába. Hogyan lesz ölni és pusztítani akaró „szellemből” az elfogadásra s megértésre kész „valódi, hús-vér ember” (200.). Az „út”, melynek során ez a megérkezés, hazatalálás megtörténik, látomások sorából áll, melyekben az elbeszélő különböző emberi testekben (az embernek Virginia Woolf ORLANDÓ-ja s Tamási Áron JÉGTÖRŐ MÁTYÁS-a jut eszébe), korokban, helyszíneken találja magát –, meglehetősen elveszetten.

A filmszerű vágásokkal elválasztott jelenetek az amerikai és az indián önértés, történelemszemlélet s a mindennapok szempontjából fontos és kritikus jelenlegi és múltbeli eseményekre vetnek nemegyszer ironikus fényt. Az elbeszélő ott kószál az 1876-os Little Bighorn-i csatában, máskor világos bőrrrel, szőkén s kék szemmel egy barna bőrű, Abbad névre hallgató embert tanít repülőgépet vezetni, Abbad pedig később eltérít egy gépet, s Chicago belvárosára zuhan vele. A saját alkoholistá, hajléktalan indián apja bőrébe is belebújik (aki „1492 ÓTA HARCOLUNK A TERRORIZMUS ELLEN” feliratú, Geronimo portréjával ellátott pólót visel, hogy a terrorizmus eszméje se pusztán didaktikusan kerüljön elő).

Talán a félig ír származás vagy akár az a szempont, hogy nem él benne az indián kultúrában (sem), lehetővé teszi, hogy az elbeszélő distanciával és szkepszissel tekintsen az indiánságra. Így többek között felszámolható az az időtlen és idealizáló indiánkép, mely meglehetősen elterjedtnek mondható, s nagyrészt bizonyos írásműveknek, filmeknek, fotóalbumoknak s annak a jelenségnek köszönhető, melyet az antropológia „etnográfiai jelen(idő)nek” nevez.

„Ami az indiánokról tudok, azt is a tévéből tudom. Ha rendeznének egy műveltségi vetélkedőt az indiánokról, bárkit simán legyőznék.” (20.)

Nem sokkal később hozzáfűzi: „*Úgy beszélék, mint valami tévébuzi. Pedig a könyveket is éppúgy imádom. Nincs az az ember vagy tévéműsor, legyen akármilyen nagyszerű is, amely felérne egy jó könyvvel.*” (21.)

Indiánok és nem indiánok, a „mi” és „ők” viszonyrendszere, hierarchiája korántsem tűnik evidensnek. „*Eddig két indián nevelőapám volt, de mindkettő nagyobb faszkalapnak bizonyult, mint a tizennyolc fehér nevelőapám bármelyike.*” (16.) Valamint a kirekesztettség, marginalitás kérdésének szociális aspektusa is említésre kerül: „*A gazdag, művelt indiánok nagy ívben szarnak a fejemre.*” (14.)

Az indián múlt nagy pillanatai is új fénytörésben tűnnek elő az elbeszélés során. A Little Bighorn-i csata az elbeszélő szerint helytelenül kapta a „*Custer utolsó csatája*” nevet, mert sokkal inkább „*az indián háborúk utolsó igazi csatája volt*”. (91.) A távolságtartó szemléletben nyoma sincs a hősi retorikának, a reflexió megkérdőjelezi az általánosan bevett felfogást. „*Custer rajtaütött a táboron. Le akart gyilkolni mindenkit: férfiakat, nőket, gyerekeket. Valahogy meg kellett állítani.*”

Teljesen érthető, miért halt meg. Teljesen érthető, miért kellett végezni vele. Pusztán önvédelem volt. Vagy talán nem?!

Azt teljesen megértem, miért kellett megölni a katonákat, amit viszont most művelnek velük, mármint a holttestükkel, azt egyáltalán nem értem.” (94.)

Lehetne még sorolni a jeleneteket, de a lényeges inkább az, hogy a regény belátását érzékeltessük. Eszerint akár a dicső (s talán sosem annyira nagyszerű) múlt ünneplése vagy siratása, akár a rezervátumokkal és alkohollal jellemezhető kiáltatlan jelen feletti kesergés, a megingathatatlan és változtathatatlanak tűnő örök igazságok narratíváinak mormolása vagy éppen a kitaláltság és az esetleg jogosnak érzett elkeseredettség miatti erőszak egyaránt zsákutcának bizonyul. A regény kamasz hőse számára (jóllehet, nehéz nem észrevenni a történelmi és politikai allegóriát) legalábbis a párbeszéd, a szót értésre törekvés, a megnyílt, az elfogadás tűnik a járható útnak, mely értelemmel és távlattal bír.

A regény némi túlzással olvasható akár beavatási történetként is, jóllehet a regény iróniája leginkább abból származik, hogy a tervezett banki megszárlás valójában nem történik meg, az átértékelés, az átváltozás pedig látomás (ha

akarom, a szellem, ha akarom, a képzelet) eredménye.

Egy félig ír, félig indián Huckleberry Finn, aki úgy lopja a könyveket, mint Mark Renton a TRAINSPOTTING-ban, s a megértés és megértetés nehézségével szembesül.

A MENEKÜLÉS szerkezetéről, a motivikusan visszatérő elemekről, a szimmetrikus megfordításokról, tükrözésekről, elölrévitésekről, azonosításokról még nem is szóltunk, pedig a regény irodalmi értékét többek között ennek a megformáltságnak köszönheti. Hogy a sem ír (vagy félig), sem (vagy legfeljebb) indián kettős megfosztottság hogyan hozható összefüggésbe a valódi fegyver/paintballpisztoly kettősével. A nevelőszülők kegyetlensége, a családok széthullása, a repülőszerecséltények (modellrepülő k széttörése és eltérített valódi gépek), a meggyilkolt gyermekek és a háborús hősiesség képzetei milyen mintázatot alkotnak. Hogy a Blood Sweat & Tears gyermekkorban hallott dala („*Úgy szeretlek, mint még senki más*”) hogyan tér vissza a regény végén, a talán véglegesen elfogadott (ha ebben a regényvilágban bármi végeleges lehet) nevelőszülők otthonában, ahol egy meglehetősen indiános vonásokkal rendelkező, szép és szerethető mama (az elvesztett mama nyomában) felébreszti a reményt.

A szellemtánc (43.) egészen kifordított értelemben jelenik meg, a tervbe vett banki megszárlás alakjában kerül elő, hogy ezzel hozza vissza az elbeszélő a szüleit. Az elbeszélés folyamán mindenről kiderül, hogy a saját ellentétével elválaszthatatlanul egy, így dekonstruktív regényként is tekinthetünk a szövegre, mely minden önazonosságot megkérdőjelez, s a „saját” mindenkori „másságát” állítja. A 70-es évek indián mozgalmi hősei és az FBI együttműködése, az indián gyermeket a XIX. századi nagy indián háborúban megmentő fehér katona, a magasztalt háborúk kisserűsége, a tönkrement államok szenvedését szemlélő demokratikus és jóléti állam ambivalenciái szüntelenül előkerülnek. Ahogyan a gyermeki szenvedés igazolhatatlan értelmetlensége is. (A mottó Vonnegut Az ÖTÖS SZÁMÚ VÁGÓHÍD-jából származik, mely regény alcímét is felidézhetjük: A GYERMEKEK KERESZTES HADJÁRATA...)

A regény végén a bankban készült videofelvételt nézik, s az egy pillanatra elmosódik. Nyilván a technika, mondjuk a szereplőkkel, de a

csoda lehetőségét (Szerb Antaltól származó értelmében) sem zárhatjuk ki biztosan, hiszen ez is eldönthetetlen immár.

A regény vége a bizakodásé és a reményé, mely nem csak Michael reménye, de eszmetörténetileg tekintve többek között Emerson, Thoreau, James, Dewey, Geertz és Rorty amerikai felfogása is.

Az indiánokat sokan csodálják, de kevesen értik. Amennyiben osztozunk abban a belátásban, hogy a megértés dialógus nélkül lehetetlen, alapos okunk van feltételezni, hogy az indiánok meghallgatása, szóhoz juttatása, azaz a sokszínű indián irodalom lefordítása nélkül ez így is marad.

Szűcs Balázs Péter



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap
támogatásával jelenik meg

nka

Nemzeti Kulturális Alap