

alföld

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

LACKFI JÁNOS
TANDORI DEZSŐ
TÓTH KRISZTINA
VERSEI

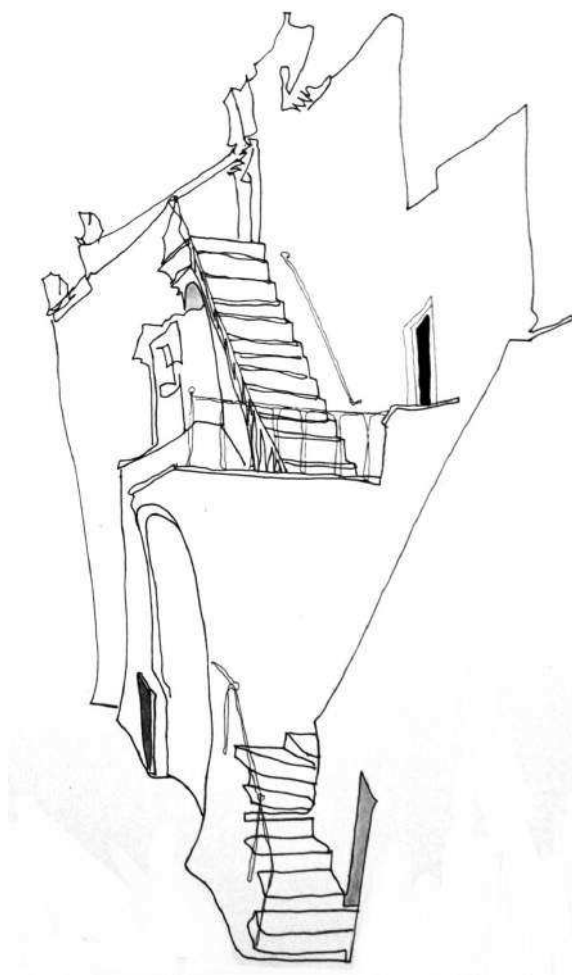
DRAGOMÁN GYÖRGY
VÁMOS MIKLÓS
PRÓZÁJA

ARANY ZSUZSANNA
„KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ÉLETE”

HALÁSZ LÁSZLÓ
NAPLÓJÁBÓL

TANULMÁNYOK
BALLA ZSÓFIA
TANDORI DEZSŐ
ZRÍNYI MIKLÓS
LÍRÁJÁRÓL

PÉTER SZABINA
WILHEIM ANDRÁS
A ZAJ ESZTÉTIKUMÁRÓL



HATVANHATODIK ÉVFOLYAM

2015/5



alföld

HATVANHATODIK ÉVFOLYAM — 2015. MÁJUS

- 3 TÓTH KRISZTINA verse: Lék
- 3 LACKFI JÁNOS versei: Dns-minták; Szerelemszörny
- 7 DRAGOMÁN GYÖRGY: Három egyszerű történet (kisprózák)
- 12 SUMONYI ZOLTÁN verse: Apám ma lenne száz éves
- 13 CSOBÁNKA ZSUZSA EMESE versei: Mandala; A harangozó
- 15 VÁMOS MIKLÓS: Hattyúk dala (elbeszélés)
- 25 TANDORI DEZSŐ verse: Önéletment(egetőz)ések

műhely

- 34 ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete („No Kornél barátom, úgy-e gyönyörű Pest?” – 16. rész)
- 46 HALÁSZ LÁSZLÓ: Kényelmetlen tünődések

tanulmány

- 68 BÁTHORI CSABA: A felesleges test (Zrínyi Miklós: Befed ez a kék ég)
- 77 LANCZKOR GÁBOR: Verebek és verébfélék (Tandori Dezső ekphrasziszciklusa)
- 95 KOVÁCS FLÓRA: Írás-tudás (Visszaemlékezés és visszaemlékeztetés Balla Zsófia PaterNoster című versében)

művészet

- 103 WILHEIM ANDRÁS: Russolo – egy zaj nélküli olvasat
- 108 PÉTER SZABINA: Kép-zaj

szemle

- 116 URI DÉNES MIHÁLY: „Meghalt a gonoszság, éljen a boldogság” (Dragomán György: Máglya)
- 121 BALAJTHY ÁGNES: A különbözőség halálos veszélye (Péterfy Gergely: Kitömött barbár)

127 PAYER IMRE: Megtalált menny (Király Levente: Pergamen)

képek

DÁMOSY GÉZA grafikái

KÖVETKEZŐ SZÁMAINK TARTALMÁBÓL

TÁBOR ÁDÁM, VILLÁNYI LÁSZLÓ, VÖRÖS ISTVÁN versei

CSABAI LÁSZLÓ, HORVÁTH PÉTER prózája

ARANY ZSUZSANNA: Kosztolányi Dezső élete

HÁY JÁNOS esszéje Balassi Bálintról

MARGÓCSY ISTVÁN, S. VARGA PÁL tanulmányai

*Megjelenik Debrecen Megyei Jogú Város Önkormányzata
és a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.*

*<http://www.alfoldfolyoirat.hu>
alfold@mail.debreceen.com*

 **alföld**

IRODALMI, MŰVÉSZETI ÉS KRITIKAI FOLYÓIRAT

ACZÉL GÉZA főszerkesztő

ÁFRA JÁNOS

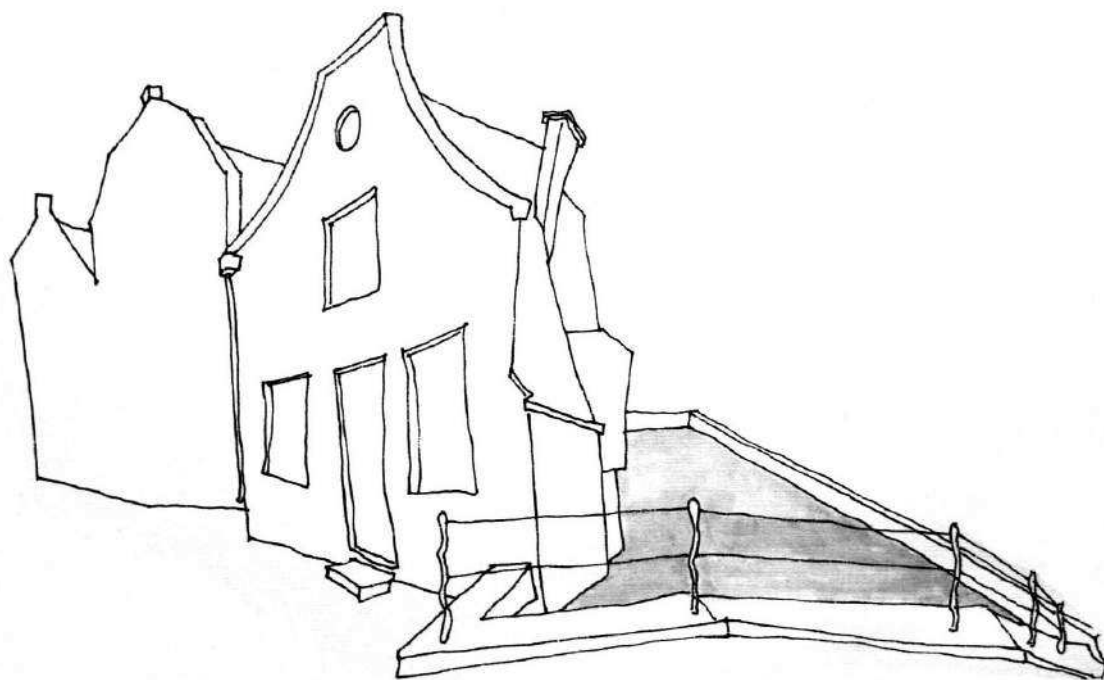
FODOR PÉTER

SZIRÁK PÉTER szerkesztők

ANGYALOSI GERGELY főmunkatárs

alföld

600 FORINT



nka

Nemzeti Kulturális Alap





TÓTH KRISZTINA

Lék

*Fekete víz szülötte, süket álom.
Lassan ússzon feléd:
felbillent tankhajó az óceánon.*

*Legyen a vers a lék.
A füstként szivárgó olaj,
a feszes, mozdulatlan ég.*

*Ne tudhasd, hogy mi vár.
Legyen szikláról felcsapó,
távolodó sirály.*

*Vagy örvénylés az ébredésben.
Záruljon tükre úgy,
ne láss a mélybe mégsem.*

*Hogy ne maradjon semmi nyom, jel.
Vándorló, sötét folt legyen,
kövesse helikopter.*

*Utolsó pillantás a partra.
Legyenek szürke fák is,
ha a vers azt akarja.*

*Végig én legyek ő.
Legyen a vers nyitott szem,
vízzel telő tüdő.*

LACKFI JÁNOS

Dns-minták

*Talán sosem figyeltem volna fel rá,
hogy mennyire jól ismerem azt a mozdulatot,
amellyel precízen összecsippentetted
pár hajszáladat, majd az autó ablakát résnyire
nyitva szélnek eresztetted a röpké zsákmányt.*

*Talán sosem figyeltem volna fel rá,
ha nevetve, álmélkodva hozzá nem fűzöd,
nahát, vajon hányszor, de hányszor
szöszöltél már hajadban szökevény szálak
után, hányszor de hányszor bíztad őket
az autót körbesüvítő légáram gondjaira.*

*Talán sosem gondoltam volna bele,
ha nem ábrándozol el rajta,
hol-merre sodródhatnak
kóbor DNS-mintáid talán mind a mai napig,
ha fagy, eső, napsütés el nem mállasztotta
gubancukat, meglehet madár hordta el némelyiket,
kitűnő fészekanyag telhetett belőle Perpignan
vagy Aachen, Brüsszel, Máriacell vagy Graz,
Badacsonyörs vagy Zsámbék,
Sárospatak, Győr vagy Gyula környékén.
Hajszálaid betekergik tehát az országot,
elérnek a határokon túlra, genetikai kódod
libeg, kanyarog kacéran minden arra elhaladó
autó, arra karikázó részeg biciklista
vagy szatyrokat sóhajtva cipelő
nejlonotthonkás néni keltette menetszélben.*

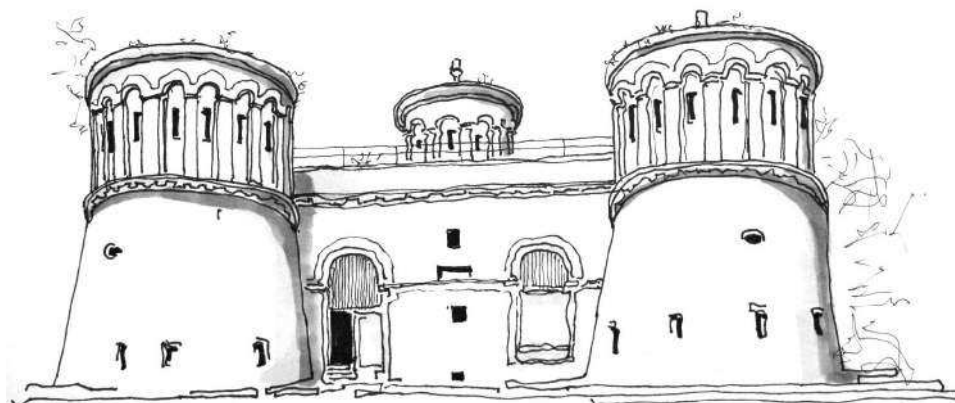
*Talán sose gondoltam volna bele,
az országot keresztbe-kasul végigrobogva
hányszor haladtam el korábban elszórt
hajszálaid mellett, melyek pókbáló gyanánt
beszövik az utakat mindenfelé,
így vagy velem akkor is, ha nem vagy velem,
ott vagy mindenütt, ahol valaha jártunk,
finoman elszórt jelzéseid hajszálrepedések
a mindenség körbeforgó,
napsárga, felhőmintás, égkék,
porcelántáljának zománcán.*

Szerelemszörny

*Ki tudta volna rajtad kívül
elviselni nyers duzzogásaimat,
mikor nebezen kiszámítható időközönként
a sértettség ketrecébe vackolódtam,
és vad vitázás után egyszer csak áttört bennem*

valami furcsa gát, és mint barlangjába
Minótauros, tüskéi közé mogorva sün,
húzódtam vissza belső tengeremre,
mely kilátástalan, dühödt ritmusban
csapdosta partját teljesen értelmetlenül.
Nem érthetted, miféle hiúság borgadt
fel bennem ilyenkor, s követelte,
hogy légbalonná puffadt
hamis önérzetem nevében
felszedjek borgonyt, kötelet,
s részeg hajómon önmagam fortyogó
nyílt vize felé vegyem az irányt.
Emlékszem, mikor először történt
közös életünkben, és magyarázat,
érvelés, gyengéd megbeszélés
helyett egyszerre lobbant bennem
a talán nemzedékek óta utazó harag,
és kimentem a kertbe, és a régi mérleg
rozsdás, tízkilós súlyát cibáltam és dobáltam
az éjszakai kert földjébe döngve.
Később dúltan, viharosan sétálni mentem
árkon-bokron át, míg bennem szörtyögött
az örvény és el nem csillapult.
És míg vélt sértettségem sebeit
vakarászta önkínzó kegyetlenséggel
egyik énem, fejemben hátratett
kézzel járkált egy harisnyás-cipellős
német úr, talán porosz, és higgadtan
ismételte sorozatos szemrehányásaimra
válaszképpen, hogy hiszen jól tudom,
fantomokkal hadakozom, az izzó máglya
fényében képtelen nagyra növesztett,
alaktalan árnyakkal, nincs se testük,
se lelkük, árnyékbokszolás, ébredjek
fel, habó. Hiába persze mindez,
ha közben a dúvad én ajtóba verdesi
fejét, óvatos duhajként, ne vérezzen
azért, de higgye megközelíthetetlennek,
veszélyes és kiismerhetetlen lénynek
mindenki érte, az a piperkőc pedig folytatta,
egy-egy eltévedt útés útjából játszi könnyedén
elugorva, hogy nézd, fiacskám, meddig
játszod még komédiádat,
otthon vár az az angyal,
nem érti, nem is értheti belső vergődésedet,

*mégis elfogadja, mégis fejet hajt,
neki van igaza, bebizonyítom
tételszerűen, hadonász csak, ha jólesik.
hát meddig óhajtasz még vaddisznó
módján fetrengeni marhaságaidban.
Különben csak tessék, ne zavartasd
magad akár az egész világtól, ha bolondot
akarsz csinálni magadból, senki se gátol,
ugyanolyan szeretettel, csak szörnyarcodtól
kissé ijedten vár vissza majd az a kislány,
kit még gyerekszobájából ragadtál el
magaddal, s most merészségét efféle
fellelengzős rohamokkal fizeted meg.
És lassan oszlott szememről a vérköd,
úgy bámultam magam elé meredten,
mint a bentes, ki indulatában saját kezét
csapta le, s most az ott hever előtte
a tőkén, hús a húsából, minden csupa
vér, most vissza kellene varratni valahogy,
Úristen, mondd, mi lesz, és ki kellett
aludnom vinnyogva, elvackolódva
ezt a szesz nélküli mámort, melynek
tébolyában levágtalak magamról,
és te mindig visszaforttál hozzám,
egyek lettünk, testrész a testrésszel,
kétfajű, nyolclábú szerelemszörny.*



Három egyszerű történet

HÁROM MEGNYITÁS

EGYIK: A LÁTOGATÓ

Váli Dezsőnek

A temetőőr kekszet evett teával. De nem akárhogy. Hosszú évek alatt kísérletezte ki az ideális módszert: az egyik csücske légvégénél fogva bemártotta a teába a kekszet, de épp csak egy másodpercre, épp csak annyi ideig, amíg a keksz vilámgyorsan megszívta magát az agyoncukrozott teával, ő azalatt hátrahajtotta a fejét és nagyra tátotta a száját, aztán egy köríves mozdulattal kiemelte a kekszet a teából, lendületesen a feje fölé, úgy hogy a homloka felől, a szeme előtt elhaladva ejtse be a szájába. A módszernek számos buktatója volt. Ha túl sokáig hagyja a teában, a keksz szétmállik, ha a mozdulat nem elég gyors, akkor az átnedvesedett rész lefittyed és a padóra esik, ha pedig túl gyors, akkor viszont túlforrón érkezik a szájába és megégeti a nyelvét. De ha jól csinálja, akkor minden tökéletes, egy pillanatra átsuhan a szeme előtt a keksz barna felülete, mindig egy kicsit másmilyen rajta a teafolt, de mégis mindig ugyanolyan – aztán már a szájában is van, egyszerre puha és ropogós, édes is és keserű is.

A temetőőr minden nap kilenc kekszet evett meg szigorú rendszer szerint. Most a nyolcadiknál tartott, amikor valaki rányitotta az órház ajtaját. Az ajtó éles csikorlásától a temetőőr csuklója megbicsaklott, a keksz kirepült a kezéből, épp a váratlan látogató bakancsa elé.

A temetőőr felült a széken, a látogatóra nézett.

– Maga nem pont ilyenkor szokott jönni – mondta neki.

A látogató vont egyet a vállán: – Azért ugye beenged? – kérdezte.

A temetőőr felemelte a csuprot, kiitta a maradék teát, felállt a kempingszékről.

– Jöjjön – mondta.

Kimentek az őrbódéból, a látogató fújtatva felemelte az ormótlan hátizsákját, amit mindig magával szokott hozni, elindultak felfele a meredek ösvényen. A temetőőr már nem is ajánlotta fel neki a segítségét, úgyis tudta, hogy hiába.

Mire felértek, a látogató homloka csupa veríték volt. Lihegve emelte le a zsákot a válláról, megcsörrentek benne a szerszámok.

A temetőőr kinyitotta a vaskapun a három zárat, a második kicsit akadt, ide oda kellett mozgatni benne a kulcsot. A látogató ezalatt kicsit kifújta magát, egy órát vett elő rövidnadrágja zsebéből, idegesen megnézte, eltette.

A kapu végre kinyílt, ott volt előttük a temető, a sok egymásra hányt szögletes szürke kő, az elmosódott, olvashatatlanra kopott feliratokkal.

A látogató felkapta a zsákot, bement.

A temetőőr a falnak támaszkodott, cigarettára gyújtott. Nem nézett be a résnyire nyitva hagyott vasajtón, elégszer megleste már a látogatót, pontosan tudta anélkül is, hogy mit fog csinálni.

Kipakolja majd mind a szerszámaint, leül a háromlábú vadászszékre, aztán nagy gonddal kiválaszt egy üres deszkadarabot a sok közül, amiket a zsákjában felcipelt, az ölébe veszi, hosszan nézi az egymásra dobált köveket, aztán felír vagy felrajzol valamit a fára. Hogy mit, azt a temetőőr egyszer se tudta meglesni.

Úgy képzelte, hogy vagy a szürke köveket próbálja lerajzolni, vagy pedig azokat, akik alattuk fekszenek. A temetőőr egy időben sokat gondolkozott ezen, de most már nem nagyon érdekelte, tudta úgyis, hogy akármit is próbál csinálni a látogató, semmi se lesz belőle, vagyis mindig ugyanaz lesz a vége: a végén a látogató majd sóhajt egyet, és egy vad mozdulattal kettétöri a térdén a deszkát, aztán feláll, felkapja a tábori ásót, odamegy vele a kőfal mellé, egy kis gödröt ás, beledobja a deszkadarabokat, egy régi citromleves üvegből sebbenzint locsol rájuk, gyufát dob a gödörbe, megvárja amíg hamuvá ég a fa. A gödör fölé hajolva nézi a tüzet, visszalapátolja a hamura a kiásott földet, összepakolja a dolgait, a hátára veszi megint az egész hóbelevancot, és elmegy, hogy aztán egy hét múlva megint eljőjön, és kezdődjön előlről az egész.

A temetőőr a fal mellett ült, egy kényelmesre kopott kövön. A falnak támasztotta a hátát, a felhőket bámulta, próbált nem odafigyelni a falon túlról hallatszó hangokra.

A látogató egyszer csak megint ott állt mellette, egy festékfoltos kendővel törölgette az arcáról a kormos verítéket.

A temetőőr ránézett, úgy kérdezte:

– Ma sem?

A látogató eltette a zsebkendőt, élesen, hidegen nézett a temetőőrrre, aztán megrázta a fejét:

– Nem – mondta szárazon.

A temetőőrnek a keksz íze jutott eszébe. Hirtelen elfogta a kalandvágy, és feltette a kérdést, amit eddig sose mert:

– Mi lesz, hogyha egyszer sikerül?

A látogató vont egyet a vállán:

– Akkor nem jövök többet.

(*A kiállítás megnyitom.*)

MÁSIK: A FELTALÁLÓ

Lévay Jenőnek

A fiúk egész délután várták, hogy a feltaláló végre elmenjen otthonról. Az utca túloldaláról, egy bokor mögül lesték. Amikor aztán végre kilépett a kapun, alig győztek kivárni, hogy eltűnjön a sarkon, már ott is voltak a vasrácsos ajtónál.

8

Úgy volt minden, ahogy az unokatestvérük mondta, aki villanyt szerelni járt a feltalálónál, és aki az egészséget kifigyelte és elmesélte nekik. A kapuhoz nem kellett

külön kulcs, elég volt kicsit megemelni, és már be is tudták lökni, aztán már bent is voltak az udvaron. Megtalálták a hátsó falnál a kis szellőztető ablakot, ami félig nyitva volt, a nagyobb létrát tartott, a kisebb felmászott, felhúzta a nagyot, aztán már bent is voltak.

Bent sötét volt. Kicsit tapogatózni kellett, de aztán megtalálták a kapcsolót.

A terem nagy volt, sokkal nagyobb, mint amekkorának kívülről látszott, és majdnem az egészet elfoglalta a gép.

Egyszerre tűnt nagyon kopottnak és vadonatújnak. A fiúk lassan körbejárták: tévéképernyők, régi fejtámlás székek, evezőpadok, nagy fénymásolók között drótok és huzalok feszültek, színes diagramok, egymásba mosódó ábrák lógtak rajtuk, mohos kövek, kis csigaházakból kirakott nagyobb csigaházak is bele voltak építve, és még egy csomó egyéb dolog is, amiről a fiúk egyáltalán nem is tudták, hogy micsoda.

Először nem találták a főkapcsolót, pedig az unokatestvérük azt mondta, hogy ott lesz valahol, az egyik szék karfájába építve. Végül a kicsi vette észre, megnyomta, a gép morajlott egyet, felzúgott.

A hangtól mind a ketten összeresztettek.

A nagy a zsebébe nyúlt, elővette a dobozt, amit az unokatestvéruktől kaptak. Kinyitották, úgy nézték benne a nagy aranypénzt.

– Ezt vajon honnan szerezte? – kérdezte a kicsi.

– Azt mondja, az apjáié – mondta a nagy.

– Mindegy – mondta, a kicsi –, a lényeg, hogy le tudjuk másolni neki.

– És ha neki, akkor magunknak is. Sőt, nemcsak magunknak. Meg fogunk gazdagodni.

Álltak, a gépet nézték, nem mozdultak.

– Félsz – szólalt meg a kicsi.

– Nem igaz – mondta a nagy, de a szokottnál rekedtebb volt a hangja. – Nincs mitől félni, megmondta Jóci. Ő látta, hogy csinálja a fickó. Bele kell ülni a székbe, rá kell dönteni a tarkódat a támlájára, aztán amit le akarunk másolni, azt rá kell tenni arra a tükrös dobozra ott – mutatta az ujjával –, aztán már csak erősen akar-ni kell, és kész is lesz! – Elhallgatott, a gépet nézte. – Nincs mitől félni – mondta megint.

– Mégis félsz – mondta megint a kicsi.

– Én nem – mondta a nagy. Kivette a pénzt a dobozból, rátette a tükörrre, aztán a székébe huppant, az arca megfeszült, ahogy a tarkóját a fejtámlának döntötte.

Semmi se történt.

– Valamit nem jól csinálsz – mondta a kicsi. – Gondolj erősen az aranypénzre.

– Ne szólj bele – a nagy ujjai kifehéredtek, ahogy rámarkolt a karfára, lehunyta a szemét.

Egy darabig semmi se történt, aztán a gép mélyéből morajló hang hallatszott. Az egyik fénymásolóból zöldessárga fény csapott ki, aztán ontani kezdte magából a papírokat.

Egymás után köpte őket a földre, a lapok feketén elnyúló szétfolyó mintákkal voltak tele, mintha egy nagy kirakós labirintus részei volnának.

A nagyfiú felállt a székből, a lapokat nézte, ahogy ömlenek és ömlenek a fény-
másolóból.

– Hol a pénz – kérdezte a kicsi –, nem arról volt szó, hogy lemásolja?

– Lehet, hogy elrontottuk – mondta a nagy. Felemelt a földről egy lapot, a min-
ták labirintusát nézte.

– Ez nem úgy működik – szólalt meg valaki mögöttük. A fiúk ijedten kapták a
hang irányába a fejüket.

A feltaláló állt az ajtóban, őket nézte, látszott, hogy nehezen tudja visszatartani
a nevetését. – A gép nem a tárgyat másolja le, hanem a gondolataidat. Azt, amit a
tárgyól gondolsz, azt, amit az agyad lát belőle.

A gép közben leállt, már nem jött belőle több lap, csak halkán zúgott. – Akkor
biztos, hogy nem rontottuk el? – szólalt meg a kicsi.

– Nem – mondta a feltaláló. – Ennek pont így kell működnie.

(*A kiállítást megnyitom.*)

HARMADIK: A PÖTTYÖS LABDA 2

Hegedüs 2 Lászlónak

Vasárnap délután van.

Egyszerre két pöttyös labda pattog az aszfalton, a puffanások csattogó vissz-
hangot vernek a tömbházak között.

A visszhangok, mintha maguk is labdák volnának, nekipattannak a filmsztárok
egymás mellett sok példányban mosolygó arcának, ott, a bezárt mozi előtt, végig-
pattognak az egész lakótelepen, lehet, hogy még a strandig is elhallatszik a zaj.

A lány, aki a labdákat pattogatja, bal kézzel is egyet és jobb kézzel is egyet, ki-
lenc éves lehet. Minden pattanásnál darálva, hangosan számol, nyolcszáznyolc-
vannyolc, nyolcszáznyolcvankilenc, nyolcszázkilencven, ezer.

Amikor ezerhez ér, abbahagyja, megfogja a labdákat, egyszerre pörgeti meg
mind a kettőt a két mutatóujján.

A lány aztán a tenyerébe ejti a labdákat, és megint pattogatni kezdi egyszerre
mind a kettőt, most is számol közben, egy-kettő-három, aztán már száznál tart,
kétszáznál, háromszáznál.

A puffanások most mintha még hangosabbak lennének, döngve csattognak az
épületek között.

Az egyik földszinti ablak kinyílik, egy férfi hajol ki:

– Lidike, hagyd abba! – kiáltja oda a lánynak. – Hagyd abba, hallod?! Nem tud-
nak aludni tőled a kutyák.

Lidike nem hagyja abba. A labda pattog, Lidike számol.

Egyszer csak kiüti valaki a kezéből az egyik labdát.

Lidike felnéz, a másik labdát gyorsan a háta mögé dugja.

A férfi áll előtte, az, amelyik az előbb kiabált. A másik kezére tekerve öt vagy hat
póráz feszül, a végükön izgatott dalmaták, futnának, mennének az elgurult labda után.

A férfi azt mondja:

– Lidike, megmondtam, hogy hagyj abba. Most elviszem és szépen megsétáltatom a kutyákat, és mire visszajövök, te már nem leszel itt. Se te, se a pöttyös labdák. Ha nem, akkor szétvágom a labdáidat egy késsel. Értve vagyok?

Lidike nem válaszol, az elgurult labdát nézi, a pórázt rángató dalmaták pöttyeit.

A férfi elindul, a dalmaták ide-oda cikáznak körülötte, izgatottan csaholnak.

Amikor jó negyedóra múlva a férfi visszaér, Lidike még mindig a labdát pattogatja, most éppen keresztbe egyszerre a kettőt. A labdák olyan gyorsan pattognak, hogy szinte nem is látszanak.

A férfi odanyúl, kikapja a levegőből az egyik labdát, Lidike közben a másikat gyorsan a háta mögé dugja.

A férfi mérges.

– Megmondtam, hogy hagyj abba – mondja –, nem értesz magyarul?

Lidike nem válaszol, a labdát nézi a férfi kezében.

– Olyan hülye vagy te is, mint az apád – mondja a férfi. Az alkarjára hurkolja a pórázokat, aztán a zsebébe nyúl, egy bicskát vesz elő, kipattintja. – Amit mondtam, megmondtam – mondja, a labdába döfi a kést. A labda pattanva elszakad, aztán szisszenve leereszt. A férfi a földre dobja, Lidike lába elé. – Ha nem hagyod abba, a másikat is kivágom – mondja.

Lidike a kést nézi, megszólal:

– Abbahagyom – mondja. – Megígérem.

A férfi bólint, elindul, húzza magával a kutyákat.

Lidike a labdát fogja, megint megpörgeti az ujján, nézi, ahogy egybefolynak rajta a pöttyök.

Feldobja, elkapja, aztán megint pattogatni kezdi, de most nem számol. Csak hármat pattan, aztán leállítja, hátralép, nekifut, lobog a szoknyája, ahogy teljes erőből nekirúgja a labdát a férfi ablakának.

Az ablak betörik, zuhognak az üvegszilánkok, bentről csörömpölés és káromkodás, vad kutyaugatás hallatszik.

Lidike mosolyog: – Hülye bááácsi! – kiáltja, elfordul, futni kezd, olyan gyors, hogy a nyomában csapkodnak és leffegnek a félig leszakadt moziplakátok.

(A kiállítás megnyitóm.)



SUMONYI ZOLTÁN

Apám ma lenne száz éves

*Apám ma lenne száz éves, szegény.
Huszonnégy éve vár egy telt palack
kibontatlan: ajándék óbora,
hogy negyvenkilenc éves lett fia.*

*Szokása volt, hogy születésnapom
estéjén furmintjával felköszönt,
de február öt hétfőre esett;
találgathatták, megyek? Nem megyek?*

*Robantam akkor is. A Rádió
reggeltől délutánig bent fogott
(felgyült ügyek: egy hétig Szigliget
vendégelt, néhány zsoltárt írni meg);*

*majd hétre várt a színész-rendező:
„a felvétel hosszabb lett. Mit tegyünk?”
De addig még jó két órám szabad,
kiugrom, csak hogy mégis lássanak.*

*Disznótorossal vártak. Télutó
nehéz étkek hava Nagybjött előtt;
kapkodva ettünk, gyors beszéd között,
s azzal, hogy szombaton majd eljövök.*

*Aztán négy napra rá a telefon:
apám reggel meghalt egy perc alatt.
Azóta áll a borcímke felett
a pontos dátum és egy kis kereszt.*

*Azóta áll a könyveim között
a zöld palack. Azóta minden áll.
Ha jár is, körbe, vagy helyben topog:
a forgó Föld alólunk kiforog.*

*Mert épp ma lenne száz éves apám,
a szűk család körében bort nyitok:
ebből igyunk! Ez romlatlan maradt.
Talán csak ez, huszonnégy év alatt.*

CSOBÁNKA ZSUZSA EMESE

Mandala

*Éjjel jönnek értünk. Elhurcolnak a kerítés mellől,
egyeseivel lazítva a léckatonákat, mint tejfogakat.
Az ajtó mellett hátravetett fejjel egy ragyogó nő, nevet,
szemben kerubok ábítják álmatlan forgolódásait,
a pocsolyába fulladt arcokat.
Az eget akarta mind megrepeszteni, hiába.*

*Mondd, hova ereszkedik még a nyak mentén a bőr,
a fültőre húzódo ráncok miféle partot feszítenek?
A foltok mint felhők fedik el azt a sosem volt életet.
Hitetlen leszel, tagadsz állítás helyett. Árnyékos kézfejed.
Magadnak remélnél, de folyton másnak hazudsz.
Szébbnél szebb képek kísérik át, mikor csak futni tudsz.
Újrafeszül a bőr birsalmafénye. Hogy nevet. Halott a nő a képen.*

*A rutin úgy szelídül, hogy elbizonytalanítja minden reggeled.
Ébredés után a kávét, miközben kotorászva keresed,
hova lett a szemközti templom harangjából az üttő.
A kerubok tanácstalanul tárják szét kezeiket.
Régebben gyűlölted, óránként vert föl.
Legszebb álmaid akarta, és most másra sem vágsz,*

*odaadnád érte az összesed, vigye, legyen az övé a szívkonduálás,
ne lásd a borsóhüvelyt, a lifegő szaloncukrot a fán.
Vagy boldogan tűrnéd, mutassa,
miként aggatja magára kincseid. Fosztana ki.
Lopjon meg. Csak lenne meg az a bolygó test.
A kerubok templomfalba kövült karjai, a kép,*

*a lomba harangtesten görgő másik rész,
és járná körbe, mint egy belső város minden négyzetcentiméterét,
mert akkor elbitted, a terek az érintkezésen múlnak.
Az ágyon fekvő nézted, miként karistolja bele a bőrbe önmagát,
nézted, hogyan szívódik fel a vöröses bőrpír, mint az éjszakai
túlexponált körforgalomban párhuzamosan futó, kerengő útrendszerek.*

A harangozó

*A fürdőben szárazra gőzölt testek,
ebben a meztelenségben nincs kicsapódás.
Két kezükben ringó páracseppek,
zsibbadnak a szobrok ujjai, a kigyulladt márvány.*

*Az indulók arcán a sistergő utak
bejárhatóak, mint egy robbanómotor füstjele.
Elbúzott sötétítőfüggönyökbe rágott lyukak
szűrik át testükön a sánta éveket.*

*A latyak, a Duna és a zajló jég,
a bennük vesződő sirályok hangjai,
a gyerekekben világra hozott veszteség,
mind a tanulható félelem fals akkordjai.*

*Az átizzadt falakról álmodó belső szobákban
egyedül hajtja le a fejét. Tágas az ágy, a test.
Tékozló szíve a süllyedő hold vetett árnya.
Lassan könyököl ki az ácsolt gerendák felett.*



Hattyúk dala

Az atyát városunkban Hattyú Vilmos néven ismerték, makulátlan közszeretnek örvendett. Valójában Hafferer Vilmos Wilfrid volt az okmányokon szereplő neve, soha nem intézte el a magyarosítást. Üzlete, a főterüinktől másfél saroknyira lévő Hafferer Pékség emberemlékezet óta látta el kivételesen finom, lassan száradó kenyérrrel, zsömlyével, kiflivel, kaláccsal, barhesszel az igényes vevőket. Apja, nagyapja, sőt dédapja is ott verejtékezett a hatalmas, hófehér kemencénél, amelyben egyszerre kilencven vekni sültetett. Módszerüket szakmai titokként őrizték, mégis elterjedt, valószínűleg az egyik inasuk kotyogta ki, ittas állapotban. Igazán egyszerű. Fölfűtötték az égésteret faszénnel, fűjtatóval serkentették a parazsat izzásra, majd egyszerűen belekotorták a hosszú nyelű fémkapával egy öblös vándlingba, s azt félretolták. Ekkor helyezték be falapáttal a frissen kelt cipókat, köréjük péksüteményeket, vagy amit éppen készítettek. A sütés alatt a vándlingot gondosan betakarták, így a parázs nem hamvadt el, s újra használhatták, hosszabb-rövidebb fűjtatózás után.

Mindannyian azt hittük, a Hafferer Pékséget üzemeltető család zsidó eredetű, pedig felvidéki svábok voltak, a Mária Terézia féle betelepítési hullámmal keveredtek Pozsonyba, majd Székesfehérvárra, onnét néhányan városunkba. Vilmos bácsi még úgy beszélt németül, mint a vízfolyás, ámbár számunkra ismeretlen dialektusban. Remekül szót értett azokkal a zsidókkal, akik jiddisül hadarásztak.

Hattyú (Hafferer) Miklóska viszont igazi antitalentumnak bizonyul nyelvek terén, a gimnáziumban meggyűlt a baja a göröggel és a latinnal, még a némettel is. Mi az istennek az a der-di-dász-di, hajtogatta a maga mentségéül. A karót nyelt Bárczy tanár úr erre azt felelte: Pontosan arra, mint nekünk az ikes igék! Miklóska pedig: Nekem azok se kellene!

Bárczy intőt adott neki: So ein Skandal! – amit Miklóska otthon nem mutatott meg, szépen aláhamisította Hattyú Vilmos cirkalmas kézjegyét. Olvasásban ugyan nem jeleskedett, írásban viszont verhetetlen volt. Arra nem számított, hogy turpissága egy napon belül lelepleződik, az apja és Bárczy tanár úr nemcsak a Kaszinóban üldögélt együtt, hanem a pécsi 69-esek társaságában is, mely a Király utcai Korzó Kávéházban gyülekezett, havi rendszerességgel, s épp a hamisítás másnapjára esett a soron következő iddogálás.

A 69-es gyalogezred a nagy háború előtt hosszú éveken át állomásozott városunkban, így sok siheder oda lépett be önkéntesnek akkor, amikor még szó se volt semmiféle valódi harcról, inkább hosszú cserkész tábornak tekinthették a szolgálatot. Hattyú Miklóst az apja kicibálta ágyából, miután hazatért a Hajó vendéglőből, ahová a Korzóból katonai alakzatban vonultak át vacsorálni, a Király utcai járókelők nagy mulatságára. Kukoricára térdepeltette a fiát, s azt sziszegte: Amíg meg nem embereled magad, du Schwein, addig magázódunk!

Miklóska kegyelemdőfésnek érezte, hogy az apja következetesen betartotta fenyegető ígéretét, főként mások jelenlétében. Megalázó, ha azt kéri: Legyen szíves a nyakába akasztani az asztalkendő, nehogy most is leegye magát, Miklós! Nagyon örült, amikor kiderült, hogy egyik-másik osztálytársát hagyományosan magázzak a szülei, ahogyan egymást is. Önük ilyen sose volt.

Azon a nyáron Balatonlellén nyaraltak, az Adél panzióban, de csak egy hétig. Tombolt a válság, a Hafferer Pékségnek sem ment túl jól, fojtogatta a jelzáloghitel, szaporodtak a kiegyenlített havi számlák, Vilmos bácsi adott árut mindenkinek fölírásra, ahogyan az apjától tanulta, aki szerint kenyeret megtagadni attól, aki kér, hétpecsétes bűn. Miklóska totyogós korában föltette nagyapjának a kérdést, mi az a hétpecsétes, mire a csonttá aszott öregúr azt felelte: Súlyos, na!

Július második felétől a szünidőt a Balokányi strandon töltötte, ahol a papa barátjának a lánya volt a vezető, és a rokonokat ingyen engedte be. Ez nem mindig kellett, Miklóska nagy előszeretettel mászott át a kerítésen a barátaival. Legjobban a medence vízében érezte magát, sőt a víz alatt. Addig gyakorolta, míg egy levegővel át tudott úszni faltól falig, legalul, a köveket egyenetlenségeibe kapaszkodva lökdöste magát előre, fokozva a lábtempók erejét. Szemét nyitva tartotta, pedig csípte a klóros víz, de érdekes volt a többi ember és a halványkék világ onnan lennről.

Az anyja ekkoriban minden bánatát a horgolásba és a kötésbe fojtotta, annyi sapkát, sálát és pulóvert gyártott a család valamennyi tagjának, hogy a férje szerint két életre is elegendő. Márpedig nekünk csak egy van! – tette hozzá nyomatékkal. Nem olyan biztos az, mondta erre Nándi, a bátyja.

A nyár legizgalmasabb eseményének Hattyú Sándor látogatása ígérkezett. Ő volt az a Hattyú, aki hivatalosan is magyarosított, de ugyan minek? Párizsban élt, és ott újra nevet váltott: *Alexandre Átous* lett belőle. Mőszjő Átú, magyarázta Miklósának az apja, érted?! Ő persze nem értette, a franciába még nem törhetett bele a bicskájával, nem tanulta. Azt sem tudta, miféle rokonuk ez a külön, aki – ahelyett, hogy elfogadta volna a szülei által fölkínált vendégszobát a Szigeti úti házban – a Nádorban nyitattott magának szobát. Itt szoktam, mondta, Miklóska anyja szerint dölyfösen.

Három hétig időzött városunkban, minden szerdán nyitott napot tartott a lakosztályában, s a közbeeső időkben úgy idézte maga elé mindazokat, akiket látni akart, mint egy bíróság. A szálloda libériás inasa kézbesítette a hotel díszesen nyomtatott kártyáin a meghívásokat, melyeken csupán a nap és az időpont állt, halványkék tintával. Alatta a kacifántos és kibetűzhetetlen szignó.

Hattyú Miklósát is odarendelte egy bizonyos péntek délelőtre, az apja kísérte oda, ám Hattyú Sándor kérésére odalent a kávéházban várta végig az audienciát. Előzőleg figyelmeztette a fiát, hogy nagyon vigyázzon a gazdag rokonnal. Miklóska nem értette, hogyan kéne vigyáznia. Az apja masszírozta a péklapáttól megkeményedett ujjait: Nehéz ezt... egy ilyen gyereknek, de... annyival elégedj meg, hogy ha közelít hozzád, ne engedj semmit se... érted?! Hát... igazából nem nagyon, mondta Miklóska. Akkor hallgass ide, ne hagyjad, hogy megfogjon! Tesék? Ne engedd, hogy megérintsen, tartsad a három lépés távolságot, ezt érted? Igen... és puszt se adhasson? Azt egyáltalába' ne... vagyis... nos, egyet, csak egyetlen egyet, érted?

Miklóska rájött, mit kerülgetett az apja. A Balokányi strandon a srácok már megsúgták neki, hogy Hattyú Sándor egy *Buserant*, ami azt jelenti, hogy fiúkkal csinálja. Miklóska már sejtette a választ, de azért rákérdezett: Micsodát? Válaszul azt a bizonyos mozdulatot kapta, hüvelyk csusszant a másik kéz csőbe hajtott ujjai közé.

Ilyen előzmények után vérvörös arccal állt meg a lakosztály fogadószobájában, ahová egy inas vezette, aki nem volt sokkal idősebb nála, csak az aranyújtásos egyenruha miatt látszott felnőttebbnek. Mingyár fogadja a nagyságos úr! – mondta az a másik fiú, és mély főhajtással kihátrált az ajtón. Ki az? – érdeklődött Hattyú Sándor bentről. Miklóska hallgatott. Nemsoká előjött a gazdag rokon, selyem háziköpenyben, alatta élesre vasalt fekete nadrág, csipkés ing, lazán kötött csokornyakkendő. Miklóska bemutatkozott. Szervusz! – Hattyú Sándor kezét rázott vele, tudom ám, hogy ki vagy, foglaljal helyet, érezzed magadat otthon! Köszönöm – a kanapé szélére csüccsent. Kérdés, te tudod-e, ki vagyok én?

Miklóska habozott, csapdát sejtett, így óvatosan fogalmazott: Hát, a Hattyú Sándor bácsinak tetszik lenni, aki a párizsi rokon... rokonunk, ugyebár! – leengedte a hangsúlyt. A selyem köpenyes férfi biccentett, ahogyan a tanítók a helyes válaszra: Bon, bien... rendben, de továbbá én vagyok a te nagy-nagy-nagytestvéred, rendben? Rendben, ismételte Miklóska szolgálatkészen, magában pedig elégedetten nyugtázta, hogy a papa instrukcióját betartotta, a bácsi nem érhetett hozzá.

Hattyú Sándor megkínálta bonbonnal és málnalikőrrel, mindkettőt Párizsból hozta. Miklóska fegyelmezetten fölhajtotta az italt. Hány éves vagy te most? Tizenhét múltam. Akkor figyelj szépen ide, mert ez hosszú lesz.

A bácsi nekifogott elmesélni az élete történetét. Hogyan került városunkból először Bécsbe. Miként tanulta meg a kereskedés csínját-bínját egy tiszteletre méltó idős dámától. Hogyan vesztette el a szüleit, gyors egymásutánban – a temetésekre hazajött, a másodikra nehezen sikerült, akkor már folyt a nagy háború. Amely elvette tőle azt a fiatalembert, aki a legfőbb reménysége volt. De ezt már biztosan hallottad a szüleidtől, mondták teneked, hogyan lett hősi halott Márton János! Miklóska elgondolkodott: Nem, eztet még nem hallottam magáról. Nem? – Hattyú Sándor csalódottan látszott: Mi az istenről beszélgettek ti, ha erről sem? Visszategezhetesz bátran, hallod-e!

Miklóska rágta a szája szélét, érezte, kevésbé sikerült lepleznie, hogy miről beszélgetnek családi körben Hattyú Sándor kapcsán, a férfi leolvashatta az arcáról. Csönd lett, amolyan álmosító délutáni csönd, amelyet még a madarak is csak vonakodva törnek meg.

Hattyú Sándor témát váltott, most pedig mutat valami érdekeset. Oldalán álló hajókofferéhez sietett, mely úgy nézett ki, akár egy szekrény, polcokkal és rekeszekkel. Kulccsal nyitotta az egyik ajtócskát, a mögötte lévő részből előhúzta a szattyánbőrbe kötött füzetet. A dohányzó asztalra fektette, kinyitotta az elején. Miklóska nem tudta elolvasni a színes tintás írást. Itt-ott egy-egy betűcsoport ismerősnek tűnt, de mégsem állt össze értelmes szóvá a Miklóska által ismert nyelveken. A rajzoktól sem lett okosabb. Fák. Bokrok. Palánták. Körívek. És... mezítelel nők! Miklóska elvörösödött, még szűz volt. Gimnazista társai elvitték a piros lámpás házba, ám amikor az egyik nő beterelte a fülkéjébe, ő azonnal kifizette, s

csak ült a dikón. Amikor a bérnő kezdeményezni próbált, eltolta a kezét, köszönöm, de nem.

Lopva a gazdag rokonra pillantott, talán azért mutogatja ezeket őneki, hogy biztosítsa, nem igaz a pletyka. Zavarban volt. Várta, hogy Hattyú Sándor tovább lapozzon. Ami megtörtént, csakhogynéhány körkörös ábra után újra pucér nők, szabálytalan alakú medence égbék vizében.

Füle ekkor érzekelte: a gazdag rokon beszél hozzá. Arról, hogy kétszer ebben az életében nem követheti el ugyanazt a hibát. Meg erről a legféltebb kincseről, ami – hiszi-e Miklóska vagy sem – többet ér, mint városunkban egy családi ház, de persze csak akkor, ha a vevő szakértő. Aztán valamiféle letétről, mely hamarosan elintéződik.

Minden tiszta? – kérdezte Hattyú Sándor váratlanul. Miklóska behúzta a fejét a nyakába, úgy tett, mintha nem hallotta volna, szeme a hét soron következő mezeten nőre tapadt, emezek körben üldögéltek, saját hordóikban, egyforma cucidurokkal, melyeken nincs bimbó. Tétován bólintott. Akkor megígéred? – Hattyú Sándor várakozón nézett rá. Meg.

Esküdj! – a gazdag rokon mutatta, tegye a kezét a szívére, s aztán ünnepélyesen szavalni kezdett, intésére Miklóska visszhangozta a mondatokat: Én, Hafferer Hattyú Miklós, esküszöm az élő Istenre, hogy mindent elkövetek annak érdekében, hogy a Hattyús kéziratot haszonélvezőként megőrizzem és gondozzam. A Hattyús kézirat a Pécsi Takarékbank páncéltérképében kerül elhelyezésre, csupán a tulajdonos, Hattyú Sándor, és a haszonélvező, Hafferer Hattyú Miklós férhet hozzá, egészen addig, amíg valaki sikeresen és bizonyíthatóan megfejt. Annak utána mindent megteszek, hogy városunk múzeumában kerüljön méltó elhelyezésre, a haszonélvezet és a tulajdon fenntartásával. Hattyú Sándor halála esetén a tulajdon jog reám száll, s a haszonélvezet ezáltal megszűnik. A nevemre doktor Mandell József köz- és váltóüggyvédnél letétben elhelyezett kétezer francia frank felhasználásáról akként gondoskodom, hogy aki a kéziratot sikeresen megfejt, annak ezer francia frankot juttatok pályadíjként, a maradékból minden egyéb felmerülő költséget kiegyenlítek. Ha ezek után még marad az összegből, az saját célokra használható általam vagy örököseim által. Isten engem úgy segítjen.

Miklóska meghökkent saját hangjának remegésétől. Bon, bien, dűnnyögte Hattyú Sándor, az okmányt az apádnak kell aláírnia, mert te még kiskorú vagy. Minthogy választ nem kapott, megkérdezte: Akarod, hogy még egyszer átlapozzam neked? Ő mutatta, hogy igen, szeretné. Míg újra végigbámulta az ismeretlen szöveget és a rajzokat, Hattyú Sándor azt magyarázta, hogy ha megint háború lesz, Miklóska kövessen el mindent, nehogy szegény Márton Jánoska sorsára jusson, mert akkor a Hattyús kézirat gazdátlan marad.

Második látásra Miklóska igyekezett megjegyezni legalább a képeket, mert a jogi bikkfanyelvet nem értette, s azt hitte, most látja utoljára ezeket a kopott oldalakat. Amikor az apját fölvezette az egyenruhás lakáj, Hattyú Sándor az orra alá dugta a legépelt okmányt. Hattyú Vilmos az ornyergére csíptette cvikkerét, s gondosan átböngészte a több oldalas szöveget. Kérlek szépen, mi a szent szarnak terheled ezt a fiút ilyen bonyolult föladattal, ha közben a kézirat a tiedé marad? Higgyed el, megvan rá a jó okom, felelte Hattyú Sándor sötéten, amit majd megbeszélünk, ha ő nem lesz jelen.

Miklóska kelletlenül hagyta ott a lakosztályt, pedig a gazdag rokon azt ígérte, ha lemegy a földszintre a Nádor Kávéházba, annyi sütit és fagyit ehethet az ő számlájára, amennyi beléfér. Jólvan, mondta Miklóska, de most már hagy nézzem végig! – azt megengedték neki. Negyvennégy oldalt számlált a Hattyús kéziratban, huszonnégy, mindkét felén teleírt lapot. Két tucat. Úgy érezte, a szabályos számnak bizonyára jelentősége van. Mielőtt fölállt volna, azt kérdezte: Mi lesz, ha én töröm föl a titkot? Akkor értelemszerűen tiéd a pályadíj is! – Hattyú Sándor úgy mosolygott, mint aki szerint ez a lehetőség kizárható.

Azon a nyáron indította az anyja a kötőket, havonta kétszer összegyűltek az ismeretségi körből a lányok-asszonyok, mindig valaki más otthonában, hozták a tűket és a fonalakat kosárákban, együtt szórakoztatóbban telt az idő, míg készültek a külföldi divatlapok mintái alapján a különféle ruhadarabok, terítők, nipppek. Városunkban nippnek hívták a fotelra, kanapéra helyezett csipkedíszítményt, Miklóska még felnőtt korában is elcsodálkozott, amikor hallotta, hogy másutt a vitrinbe való porcelán szobrocskákat nevezik így. A kötőkén a férfiak nem vettek részt, általában csak az este végén mutatkoztak, jöttek a nőkért. A háziasszony mindig gondoskodott süteményről, beadta a kávé és a teát, néha kompót és gyümölcslet. Ha náluk volt a kötőke – és ez gyakran fordult elő, mert az anyja szervezőként előnyben részesítette saját házukat –, Miklóska általában az ajtóra tapasztott füllel hallgatózott. Így jutott azokhoz a fontos hírekhez, amelyeket jelenlétében elhallgattak vagy félbehagytak: *Nicht for dem Kind!* Márpedig a Hattyú családban szinte minden érdekeset ilyennek ítélték.

Egy kötőkén értesült arról, hogy az apja aláírta doktor Mandell József ügyvéd irodájában a szükséges papírokat, és a Hattyús kéziratot már a Takarékbankban őrzik, de ő gyámja jelenlétében bármikor megnézheti. Nem tudta, ki lehet a gyámja, s mit jelent az, föltételezte, hogy Hattyú Sándor. Az is elhangzott egy számára ismeretlen idősebb asszony szájából, hogy azt a kéziratot nem a gazdag rokon miatt hívják Hattyúsnak, hanem mert legalább annyi egyenes nyakú hattyú szerepel benne, mint ahány pucér nő. Ezek szerint a hattyúk volnának a férfiak? – kérdezte Miklóska anyja, és ő maga is az ajtó mögött, bár csak némán. Nyilvánvaló, így az idősebb nő. De miért? – kérdezte Miklóska hangtalanul, az anyja kimondva. Lizikém, gondoljál a formára! – ezt soká tartó vihogás követte.

Hasonlóképpen jutott tudomására, hogy az ő nevük hivatalosan Hafferer, de a család egyik ága már elintézte a magyarosítást. Úgy döntött, amint lehet, ő is megteszi. A Hafferer úgy hangzott, mint a dadogás. Vagy a lúdgágogás. Amiről újra a hattyúk jutottak eszébe. Elhatározta, hogy amint teheti, ellátogat a Takarékbankba, és leszámolja az egyenhattyúkat, amelyek homályos emlékezete szerint valamenynyien az égnek döfték a csőrüket.

Mindkét gyerekkori elhatározását betartotta. A hattyúk száma valóban egyezett a meztelen nőkével. Nagykorúsága évében beadta névváltoztatási kérelmét a Magyar Királyi Belügyminisztériumban. Tizenhét hónapba telt, mire a hivatal malmi megőrlték, hogy az irataiból is kikerült a Hafferer. Az apja csóválta a fejét: Miklóska, neked mér nem vót jó ügy, ahogy az apádnak, a nagyapádnak és fölfelé satöbbi? Ő vonogatta a vállát. A családban attól fogva az őseket csak így emlegették: fölfelé satöbbi.

Kora ősszel történt, hogy hármásban sétálgattak a Király utcai korzón, az apja, doktor Mandell József – aki a család ügyvédje volt, s a tágabb baráti körükhöz tartozott – meg ő. Mikor az ügyvéd úr elvált tőlük a Fehér Hattyúnál, melléjük szegődött a tanár úr, aki Miklós osztályfőnöke volt. Rettegett tőle minden diák, élen a saját fiával, annak idején véletlenül épp ő ült Miklós mellett a padban, de ekkorra már maga is tanári diplomát szerzett, irodalom és német nyelv szakokon. Az osztályfőnök matematikát és fizikát oktatott, vérengző módszerekkel.

Vilmos, Vilmos, mondta az idősebbik tanár úr, mi ütött beléd, hogy zsidókkal mutatkozol fényes napvilágnál az utcán? Kire gondolsz? – kérdezte Hattyú Vilmos összevont szemöldökkel. Ne játsszad a hülyét, pontosan tudod, hogy a harácsoló ügyvédre gondolok! – így a tanár úr, azzal a hangsúlyozással, amellyel hajdanán azt mennydörögte a katedráról: Buktatok, fiam, buktatok! Hattyú Vilmos füstölgött az orra alatt, őneki senki ne próbálja megszabni, kivel korzózik. Csak vigyázz, nehogy kiderüljön, hogy ti Haffererek mégse felvidéki svábok vagytok, hanem titkos izraeliták!

Hattyú Vilmos csípőre tette a kezét, s fogalmazta méltatlankodó válaszát. Az ingerültségtől remegett az orra lika. A tanár úr békítőnek szánt mozdulattal vállba bokszolta: A barátnak kötelessége szólni! – ám ez olaj volt a tűzre, Hattyú Vilmos utálta, ha idegenek hozzáérnek, ellenségesen hallgatott. A tanár úr közelebb hajolt: A Magaslat útnál volna egy zsidó villa, a Hart Móricé, a ruhaboltosé, tudod, szép szőlőben, sok gyümölcsfával, tőle ugye elveszik, de még nincsen gazdája, ha akarod, a tiedé lehet! Hattyú Vilmos nem válaszolt, csak nézett a tanár úrra, feszes szájtartással. Gondolkozzál, és szóljál nekem, mielőtt valaki más lecsap rája! Jó... majd gondolkozom... alá szolgálja! – Hattyú Vilmos indult tovább a Főtér felé, a könyökénél fogva húzta magával a fiát.

Őrizték a csöndet egy darabig. A Szigeti úti ház felé tartottak. Az apja végül így szólt, fojtottan: Fiam... látod te, mi folyik itt? Látom, mondta erre ő. Ennek nem lehet jó vége... cselekednünk kell. Nem érette: Mit tehetnénk, édesapám? Majd én megmondom, kezdte az öreg, még halkabban.

Elmesélte, ami a szívét nyomta. Doktor Mandell József ma délelőtt tájékoztatta, őszerinte többé már nincsenek biztonságban az irodájában ügyvédi letétként elhelyezett pénzüsszegek, hiába szerzett strómant, egyre jobban szorongatják a zsidókat, nem lehet tudni. Okosabb, ha más megoldást keresnek. Amúgy azt fontolgatja, hogy összecsomagol, s addig is kimegy családotul Amszterdamba az öccséhez, míg megváltoznak a szelek. Ugyanezt tanácsolja Hafferereknek, a legjobb indulattal.

Mi erről a véleményed, édes fiam? Apa, ez abszurd, még ha igaz is, hogy elveszik a zsidók vagyonát, mi nem vagyunk zsidók, és én meg már tiszta Hattyú vagyok, ergo... Miklós, hallottad a tanár urat, kezdem azt hinni, ma-holnap mind egy lesz, ki tiszta, ki piszkos... mekkora gazember lett, azt hiszi, bele tudnék ülni a más villájába, szőlejébe, tudnék enni abból a termésből akár egy bilinget is? Torkomon akadna! Ebül szerzett jószág ebül vész el! Ha a tanárok is így gondolkodnak, mi lesz a városunkból? Mi lesz Magyarországból? Nagyon-nagyon rosszat sejtetek, édes fiam! – a szeme befátyolozódott felindultságában.

Miklós azon imádkozott, nehogy az apja elsírja magát. Hattyú Vilmost azonban nem olyan fából faragták. Vacsora után behívta a fiát a dolgozószobájába. Már

készen állt a terve. Átveszik a kétezer frankot az ügyvédi irodában. Azután kihozzák a Takarékbankból a kéziratot. Elindulnak nyári szabadságra, Ausztriába, valamelyik olcsó Sommerfrischébe, Nándi ajánlott egyet Gratweinben, félórás vonatkozás Grazból, van ott egy szép kis tó, fürödhetnek. Miklós viszont Bécsből elutazik Párizsba a pénzzel és a Hattyús kézirattal a gazdag rokonhoz. Tőle kér tanácsot, s meghúzza magát nála, addig is amíg... – ezt a mondatot nem fejezte be. Meddig, apám, meddig? – csattant föl. Nem tudom... amíg kell! – Hattyú Vilmos sem főnöként, sem apaként nem szerette, ha vitatkoznak vele.

Így történt, hogy Miklós beszállt a párizsi vonatba, a duplafedelű borjúbőr kofferral, amelynek titkos rekeszébe az apja saját kezűleg varrta bele a Hattyús kéziratot, görbe kárpitos tűvel. Megeskette a fiát, hogy utazása valódi célját nem árulja el a család nő tagjainak, őnekik azt hazudták, üzleti ügyet intéz, néhány nap múltán majd csatlakozik hozzájuk a Sommerfrischébe. Viszketett a tenyere, hogy már a vasúti fölkében előhúzza a kéziratot, s a vonatkozás meddő órái alatt alaposan áttanulmányozza, ám nem lett volna biztonságos.

Gond nélkül érkezett a Gare de l'Estre, Párizs legnagyobb és legöregebb pályaudvarára, mely a Nyugatira emlékeztette. Bérautóval vitette magát Hattyú Sándor otthonába. Ott azonban hiába gyötörte a réz kopogtatót, nem tárult föl a boltozatos fakapu. Leült a borjúbőr koffer sarkára, óvatosan, félfenékkel, nehogy összenyomja a kéziratot, melynek Hattyú Sándor szerinti magas kereskedelmi értékét hitte is, nem is. Tűnődött, mit tegyen most, amikor egy főként cselédlány jött oda, kezében teli bevásárló kosárral: Mőszjő Átú dö Búdapeszt? – kérdezte kecses fej-tartással. Hattyú Miklós boldogan uizott, francia tudományából ennyire futotta.

Kiderült, hogy a fiatal leány *femme de ménage* Sándornál, azaz háztartási mindenes. Lepecsételt borítékot adott át a lakásban. A gazdag rokon azt írta, halaszthatatlan üzleti ügyek elszólították, elnézést kér, Miklós érezze magát otthon, rendelkezék szabadon Mademoiselle Marie-val, és mindennel, amit lát vagy talál.

Beköltözött a neki szánt szobába, a cselédlány segítségével kipakolta a ruháit, s amikor magára maradt, zsebkésével szétvagdosta az apja szoros öltéseit, s az asztalra tette a Hattyús kéziratot. Most először nyílt alkalma, hogy alaposan megvizsgálja. Vacsoráját csak azért nem kérte oda be, nehogy leegye az itatós tapintású, vastag íveket.

Aznap éjjel kiderült, hogy nem ő rendelkezett szabadon Mademoiselle Marie-val, hanem fordítva, de azért nem volt oka panaszra. Amikor a félmeztelen lány hajnalban kisurrant mellőle, Miklós félálomban eltöprengett, vajon erre célzott-e Hattyú Sándor az üzenetében.

Kizárt dolog, hogy ne lehessen megérteni, mit vetett papírra az ismeretlen szerző – Hattyú Sándor szerint – több száz évvel ezelőtt. Hiszen a betűk azonosíthatóak, elég sok az ismétlődő szó, és a rajzokból is kiindulhat a rejtvényfejtés. Miklós azt az embert, aki a kéziratot összeállította, remetének képzelte. Lehet, hogy a saját szórakoztatására alkotott betűket és nyelvet. De nem kizárt, hogy rejtjeles szövegről van szó, amelyben valamiféle számrendszer rejti a mondanivalót. Ahhoz, hogy ezt kiderítse, sok idő kell. Remélhetőleg a gazdag rokon üzleti ügyei elhúzódnak.

Nem. Hattyú Sándor délután beállított. Böröndje matricája szerint Londonban járt. Miklósnak följánlotta, legyen a jobb keze. De én nem értek a... semmihez! – mondja ő. Az nem baj, csak csináld mindig, amit mondok!

Hattyú Miklós fél évig csinálta mindig, amit a gazdag rokon mondott. Akkor kitört a háború. Végünk van! – Hattyú Sándor ezzel nyitott be a boltba, kezében újsággal, ki fognak utasítani, vagy deportálnak, okosabb, ha mi lépünk előbb.

Le Havre-ba vonatoztak, ott vettek szállást a part közelében. Késő éjszaka vitte át őket a szigetországba egy kopott halászbárka, melyet szeszcsempészek használtak titkos fuvarok céljára. Miklós reszketett a félelemtől, amikor a hullámok dobálták a minden eresztékében recsegő hajót, attól tartott, itt végzik földi életüket mindannyian, s a Hattyús kézirat is a tenger fenekére kerül. Állítólag a só konzervál, gondolta. De az átkelés sikerrel járt, mind a német, mind a brit őrnaszádokat ügyesen elkerülte a kormányos, aki – ezt Hattyú Sándor később mondta Miklósnak – csak néhány szót tudott angolul. Hát milyen nyelven beszélt? Hollandusul.

Odahaza, városunk fölött nem sokkal ezután már áthúztak angolszász légiflották, súlyos motorbőgéssel, de még anélkül, hogy ügvet vetettek volna rá, gyilkos terhüket más célpontok fölött oldották ki. Az ezüstösen csillogó hosszú bombázók körül kisebb, gyorsabb harci gépek járőröztek, védve a nagyokat. Ezek a repülőek városunkba dél felől érkeztek, közeli támaszpontokról, de a vezénylő parancsok Nagy Britanniából érkeztek rádión, sífírozva. Az üzeneteket a német hadvezetés megfelelő részlege igyekezett megfejteni, ahogyan a Luftwaffe és a földi haderők ilyesfajta kommunikációját az angolok erre a célra létrehozott központjában próbálták feltörni. Az angolok szakképzett embereinek egyik székhelye Ipswichben volt, a fővárostól észak-keletre. Minden használható kútfőt ide csoportosítottak.

Hattyú Sándort egy reggel két civil ruhás férfi kereste föl a szállásukon, a Charing Cross közeli garniszállóban. Igazolták magukat, mint a haderő magas beosztású kémelhárító tisztjei, udvariasan megkérték, hogy jöjjön be velük az őrszobára, és hozza magával azt a bizonyos értékes iratot, amelyet bizonyíthatóan külföldről hozott a brit királyság területére. Hattyú Sándor kért öt percet, Miklósnak azt mondta, hamarosan visszatér, megmutatta neki, hol tartja a pénzt és a fontos iratokat, egyebek között a bankszámlájával kapcsolatosakat.

Soha többé nem találkoztak.

A gazdag rokont német kémnek gondolták, a Hattyús kéziratot sífírozott haditervnek tippelték. Erre vonatkozóan Hattyú Sándorból egyetlen hangot sem bírtak kivallatni. Pedig szabad elvonulást ígértek neki és ifjú családtagjának (akit homoszexuális szeretőjének vélték). Másnap kiment az őrjárat Hattyú Miklósért, ő azonban ismeretlen helyre távozott, egyetlen borjúbőr kofferral.

Hattyú Sándor többszázszor volt kénytelen azt válaszolni: Nem tudom! – senki sem hitt neki. A kéziratot Ipswichbe szállították, szoros őrizettel, hogy az ottani dekódolók munkába vegyék. Egyikük, egy olasz apától és francia anyától származó nyelvész professzor elő is állt a megfejtéssel: csak azok az oldalak számítanak, amelyeken fa látható, és azok jelképezik a német főparancsnokságot. Nem véletlen, hogy mindegyik tölgyfaféle, Adolf Hitler kedvenc fája. A szövegben többször előforduló kifejezést és számot április huszadikaként azonosította, azaz Hitler születésnapjával. Ezen a nyomon elindulva hatalmas partraszállás részletes koncepcióját olvasta ki, valahol lenn, délen, Szicília és Görögország között.

Ezt a koncepciót az összes többi szakember megalapozatlannak tartotta, némelyik kifejezetten cáfolta. Így a Hattyús kézirat a titkos levéltárba került. Másfél évvel később leselejtezésre ítélték, majd azután a papírmalomba szállították, nagy kupac kellős közepén. Ott egy segédmunkás vette magához, idegen nyelvű mesekönyvnek hitte, kétéves gyerekének lopta haza. A felesége próbaképpen elvitte a legközelebbi antikváriumba. A tulajdonos azt mondta, ez valamiféle gyerekes utánzat, nem ajánlott érte pénzt. A Meggyeskert nevű ócskástelepen harminc fontot ígért a becsüs, amit az asszony nyomban elfogadott, nehéz idők járták, írta az újság, hogy nemcsak a királyné kertjeiben ültettek haszonnövényeket a virágok helyére, hanem a híres wimbledoni teniszpályák egy részét is termőfölddel szórták be, sárgarépa termesztés céljára.

Hattyú Sándort a kihallgatások lezárultával rövid úton internálták, ellenséges állam polgáraként. Egy kis szigetre került, amelyen a macskák fark nélkül jönnek a világra. Ide azután behatoltak a németek, és a háború legvégéig maradtak, őrizve mindent s mindenkit. A normandiai partraszállás után ezt a szigetet a szövetségesek kikerülték, abban bízva, hogy a németek előbb-utóbb úgyis leteszik a fegyvert. Erre nem került sor egészen addig, amíg a szövetségesek bevonultak Párizsba. Azt a napot azonban Hattyú Sándor nem érthette meg. Szívinfarktus végzett vele, illetve az orvosi ellátás hiánya.

Hattyú Miklós észak felé igyekezett Londonból. Hamar elkapták. Őt egy másik kis szigetre internálták, amely végig brit fennhatóság alatt maradt, és ott is fark nélkül születtek a macskák. Imádkozott, hogy ezt az érdekes tényet elmesélhesse majd Hattyú Sándornak. A háború végén több hetes bürokratikus hercehurca után szabadon engedték. Visszavitték Londonba, ahol egy laktanyában újra átesett az igazolási procedúrán, és ideiglenes okmányokkal elindulhatott haza.

Mire megérkezett, a szovjet parancsnokság már berendezkedett városunk legszébb pontján, s az elhagyott javakat szétosztó telep is üzemszerűen működött. Hattyú Miklós csak egy batyut hozott a vállán. A Szigeti utcai házban idegeneket talált, akik azonnal kiürítettek számára egy szobát, történetesen éppen azt, amelyben felnőtt, ide nem volt ereje beköltözni. A Nádor szálló kávéházának hetyke bajszos pincérétől tudta meg, hogy a családtagjait fölszállították a nyilasok az auschwitz-i vonatra – a zsidókkal együtt. Miért? – kérdezte erőtlenül. Mert kedves édesapád erősen hőzöngött, azért.

El tudta képzelni kedves édesapját erősen hőzöngeni. A főpincér nem szolgálhatott részletekkel, ajánlotta, érdeklődjék a zsidó hitközségnél. A zsidó hitközségnél, sváb származásúakról? A pincér erre: Miért kérdezel folyton vissza, mint a zsidók? Hattyú Miklós dühödten távozott, fizetés nélkül, de nem futottak utána.

A zsidó hitközségnél abba az irodába küldték át, amelynek a fekete üvegtábláján ez állt: Hevra Kadisha. Ósz hajú, kapedlit viselő férfi fogadta, viharvert íróasztalánál, hellyel kínálta. Nem tudott sokkal többet a pincérnél. Hattyú Miklós sírva fakadt. Az ósz hivatalnok együttérzőn bólogatott, mint aki már sok ilyet látott. Aztán a fejére csapott: Várjunk csak! – átügetett a szomszédos terembe, és egy vastag dossziéval tért vissza. Maga tehát Hattyú Miklós? – kérdezte vizsgáztatón. Igen... de régen Hafferer voltam... felvidéki sváb család – tette hozzá reményvesztetten. Nos, a legjobbkor jött, magát ki kell húznunk!

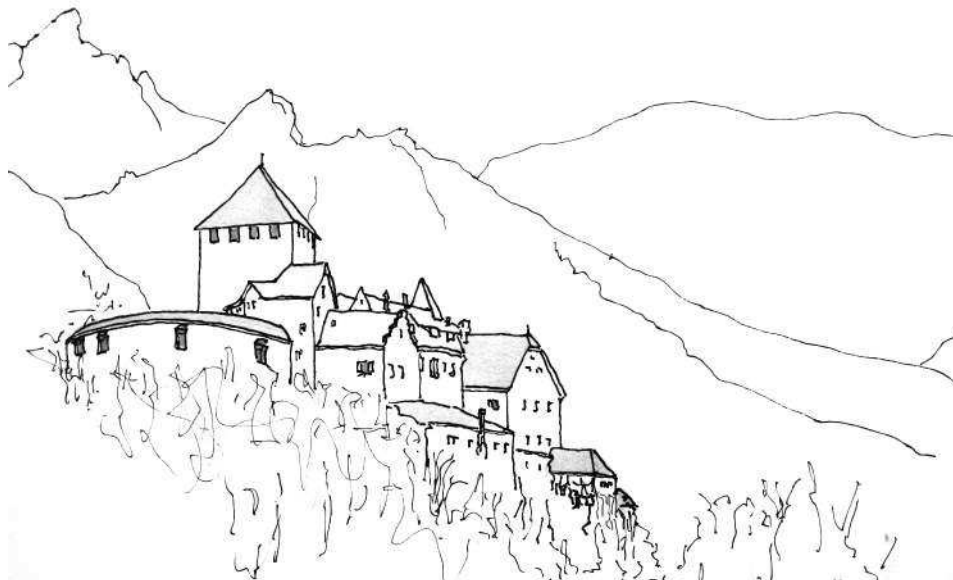
Néhány hivatalnok sereglett oda a nyitott ajtón át. No de ilyet! – mondta egyikük. Valaki más összecsapta a tenyerét: Smá Jiszróel! A többiek, talán félreértve, tapsolni kezdtek. Hattyú Sándor úgy érezte, föl kéne állnia, és meghajolni, ám a végtagjai nem engedelmeskedtek.

A dossziéból nyomtatásra szánt barnás árnyalatú ívek kerültek elő. Lista, ünnepléses betűkkel. Laponként csupán tucatnyi név. Így:

Hattyú Endre
Hattyú István
Hattyú Jenő
Hattyú Juci
Özv. Hattyú Mendelné
Hattyú Miklós
Hattyú Miklósné
Hafferer (Hattyú) Nándor
Hattyú Vilmos
Hattyú Vilmosné
Hafferer (Hattyú) Zoli
Hattyú Zsoltné

Az ősz férfi fogott egy vonalzót, odafektette, tollhegyét a tintatartóba mártotta, és óvatosan áthúzta Hattyú Miklós nevét: Na, majdnem kinyomtatták a holtak között, ezt megúsza! Ő újra sírva fakadt. Mindennek a tetejébe egyszerűen kihúznak! – gondolta. Azért ez nincsen rendben. Mondani nem bírta.

Maga a szerencse fia, embertársam! – az ősz hivatalnok rázta a kezét. Halottnak hitték, s íme, itt van! Ilyen csodáktól azért visszakapja az ember az életkedvét.



TANDORI DEZSŐ

Önéletment(egetőz)ések

KATRÚ GOMUTA
(„Weöres”)

Még az út. Még az utolsó(a)kat rúgom, utazom. Rúgom út-azon; rúg jarajtam, nem jaj; az utolsó katrú gomuta (ez; ha az); gomuta katrú.

*

Kisérlet. Kis érlelt. Pontoskódásók.

ÁSÓ KAPA

Pan, Pontos Köd-Ásó, yigay ue, polak lak, pó lak a yigayn (hírhél! dett, de tő magas, ti, lak, pó laka sík ságon, mely messze sötétlik, pan, Fudd, Feteje). S ezen. Túl el. Ezentúl Freddy el. Fedi szülőf, öldemké, pedet; öl derűképedet, drága Berssenyim, elf. Eddig.

MERT KÖZ

Közölni: csak magamról. Semmi válasz, be. Széljen és más ikis ma, gárol (gáról).

*

Vétlen viszony. Étlen iszony. Iszony: iszony. Étlenítés. Itt, és ...

*

*Semmiel kapcs.? Semmiel
(sem mivel!) kapcsolatban
nem akarok sem (mit)
közölni. Ergo: kapcs. ne legyen.
Mert közlékeny
vagyok, közlékeny (
más ok), kapcsolattárgy
ne legyen, max. sze,
mélyes kap, kapcs., tárgy
tematika nél, külisze
mélyes, személyes kulisz-
sza.*

*

*Mert köz
mért köz?*

*

*Visszakedveskedik egy
kis veréb,
ha visszakedveskedsz
neki elébb.*

*Jön kisveréb kedveskedője,
ha kedveskedsz előtte.*

*

*Semmi nem megy igazán,
de a Semmi
igazán nem megy.*

*Uccu! Ottszak-
kadszét a kap-
csolat, hogy ne-
kem nem a lé-
nyegi, amit meg.
Tudnak belőlem.
Nekik napi él. Et(t)em
1/100 része is ideg.
En, ön, én.*

*

*Átok vernek, onnan
idék, ide átok,
ideátok, ideák,
orrok, fülek,
gégechideák.*

*

Címterv, kötet:

*Megyek össze,
jövök szét.*

*

*Megy az össze,
jön a szét.
Szétössze és összeszét.*

*

*Müzli. Mázli.
Méz. Máz. Műz.
Mézli. Hord,
nagy allék,
adalék, Rilke,
nagy allék horda-
nak, mint avar
lombokat. Hom-
lokom, mint a
var, varminta.*

*

*Hogy van?
Áll
a
potom
rom
lik.*

*

*Megérni, túlérni
kell minden napot.
Túl megélni.
Meg túlélni.*

*

*Köd mönnyi? Kódmönnyi.
Mint vetetlen
ok: az ok-
vetetlen.
Okvetetlenkedem. Ez.
Evidencia. Le, mez.
Ok = vetetlen ok.*

*

*Kísérlet. = kísért
lelet. Kísírt le. Lekészű.
Lett. Kísérlehet. Lekész.
Kísérlehet = lekísér. Lekízik.*

*

*„Majd' elalszom!”
„Majd elalszol.”*

*

*Másokat nézek:
mások, mint én.
Csak magamat
kéne néznem:
egyből
más vagyok, mint
mindenki más.*

*

*Más „mint”
vagyok, mint
mindenki
más. Ön-on-en Ki?
Mindenki más.*

*

*Mindent eldumálok.
Ezért jó némának. Brr.*

*

*Jót találtam ki. De
kitálaltam. Ezért lenne
jó. Jó lenne. Ezért jó lenn. E.*

*

*Élet fogyta.
Élet fogytára
ítéltek.*

*

*Egy Oscar Wilde:
„Wilde-fülű” vagyok.*

*

*Kezem lengetem. Kérded:
„Mi van?” „Semmi,
Csak...” (Semmi csak, etc.)*

„Csak magamnak felel-
getek.” „Mert hogy mit
mondasz?” „Semmit” (Régi mű.)
Ki ez az xy?
Ah, nem is az, hogy
„ki ez”. Hm? „De
hogy minek a kije!”

*

Örökművem (ism.)

„Párosban
sok igazi dolgot
létrehoztunk, csak
igazi párost
nem hoztunk létre.”

*

Most Auden
(a nagy költő)
munkásságáról ol-
vasgatok. (Urakéleszin
prégg, = kb. katrú
gomuta, vagy egyéb.)
Ezeket jegy-láb-
zeteltem ki (Zetelkám)
a Kermode úr köny .
Véből. Kb. Auden vki.
mással ellen. Tétben
(Katrú gomuta, gomú katruta)
nem rendel. Nem ren-
delkezik vki. más
centralitásával, ő
„pluralizmusunk köl-
tője. Ez már mond: vala
mit. Nietzsche is idé-
ződik: „Azért van a Mű.
Vész, hogy ne pusz. Tul-
junk bele az Igaz.
Ságba.” Túljunk inkább,
junk túl. (Olvas. Atom.)

KISÉRLEHETETLEN

„Ennek a költ. Észetnek
az ol. Vasása oly an

*él. Mény, mely alap.
Vetően külön. Bözik, Bözsikém,
attól az élménytől, mely etc.
(Vcb.) Kisért lehetezek.*

*

*Felfedezte, hogy a tot. (totál;
nem „tót”) esztétika (titka)
alap. Jában különb. Özik,
bocs, nem különb., a
tótál nézet. Világtól.*

*

*De ezt (világtólszakadt
etc.) másutt fogom
fel. Dolgozni! Igazát
(Audenét) költő kol.
Leginája, Marianne
Moore is jól meg-
erősítet. Te! „Nem
szabad azt binni,
hogy.” A sok tökfilkó.
Ság, amit te. Óriásunk.
Óriásian fontos, és
hogy. Nincsenek
fontosabbak.
„Hogy ne lennének” stb.
Wittgenstein se
bitte (nyilván,
így Moore), hogy
a dolgok, amikről.
Nem lehet beszélni.
Fontosabbak lennének,
mint. Amikről le, fel-
bet. Mondom,
Audenre még
visszatér. Ek. Ekkor
itt abba hagyom,
is. Még az út.
Még az útólja. Az
út-ól, az ól döngetése
is ajtó. Bevágta
maga. Mögött az aj.
A zaj. Behágta maga
mögött a zajt. Ott.
Bezúzta-húzta*

*maga előtt-mögött.
A zaj-tót, ahogy
az üvegekkel
banyattesik.*

*Ha nyattesik.
Szinte hallom a kis
röhögést, itt. A zaj-tót
legyen a pont az
í-n. A pín. Mondtam:
a nem tűr
pontosságot. Poéta Bersseny:
messze/közel/se, óriásom,
sötétedik már a
Ság teteje, ezentúl
ellep. És el még,
a márság, aztán
csak nem is. A kezdet.
Már csak a. Kis érlelet.*

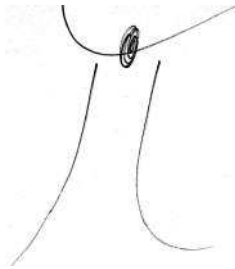
*

*Sakk Matya. Világos,
sötét egyszerre lép. Megold.:
Egy SZERRE. De ez Mi szer?!
Később az ég fenn.
Én. Meg nem. Mondhatom:
a szépségnél szebb az
ég fenn. És hogy ne
lennének. (Fontosabbak,
hogy ne. Lenn ne.
Évek, lenn évek; de
ez?) Mi jut eszembe
Audenről? Ha meg
nem nézem. Ezt másutt
fel. Felfogom. Felfogom: dolgozni.*

MIRÁLY

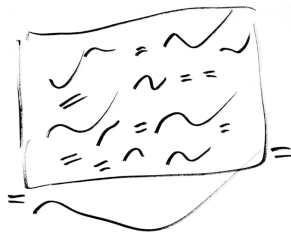
*Kedves Mireille, még
az úttól sokat utazom,
szamarammal, ki hc.
Nem is Auden, de. Fr.
Jammes számárcs. Emlék.
Szek át emlék utakat szél,
átszél, még az úttól el.
Szálló szél, fájó m. Lélek a
fel. Szín szag. Gatója.*

íze-e bűze? Bűz-e íze?
Cseh óv. Mireille-a
Sír, eil, ne. Kap-
csolat ok. Vagy ok.
Te ma, a ma titka,
a tematika nyílt.
Ti? Tok? Mi? Tok-Ők?
Tok. Csehov? A tokba
bújt ember. Más
okokat nézek. Te, én
nem mondbatom meg,
mily (szép etc. volt az).
Az ember
a pont a pí-n.

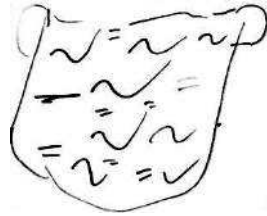


Mi szerre? Még az út.
Ezt, még egy szer, fel
fogom, felfogom, ism., dolg.

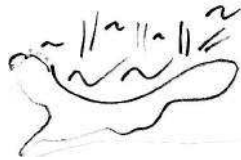
HÉRI



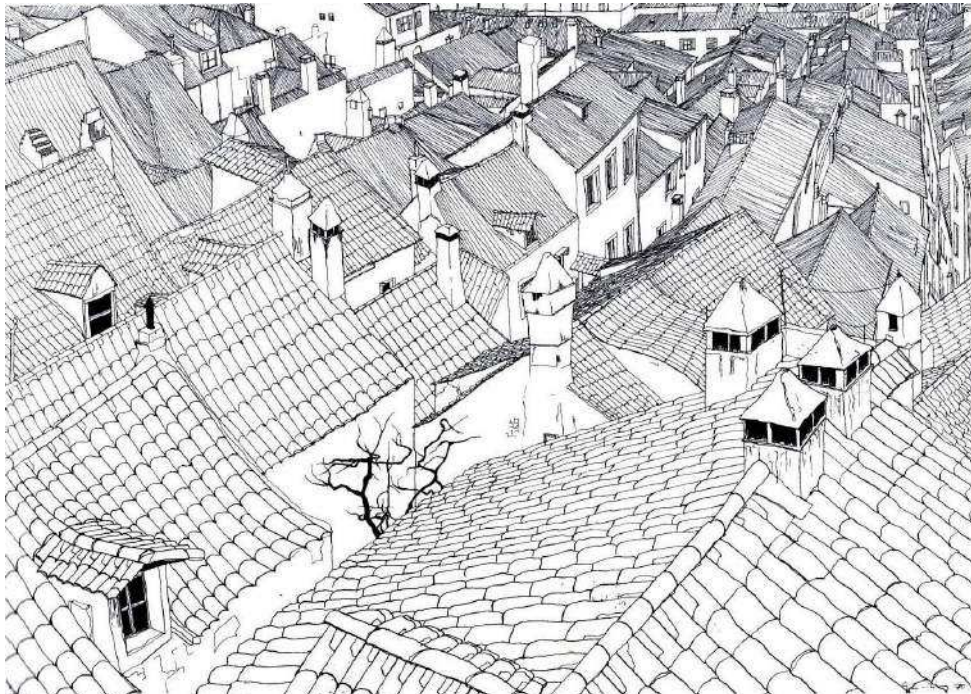
Hérakleitosz mint
arc-könyv.
Annyi „mint se”.
S ne mentegetőzz,
ne magyarázkodj!



*J. A. leveše
„kis láb-
kában”.*



Rotyogó serpenyő.



műhely

ARANY ZSUZSANNA

Kosztolányi Dezső élete

„NO KORNÉL BARÁTOM, ÚGY-E GYÖNYÖRŰ PEST?”

16. RÉSZ

[A SZEGÉNY KISGYERMEK PANASZAI]

A „korszakzárás” valóban sikerült, hiszen ezt követően jött el az áttörés Kosztolányi pályáján. 1910-ben jelent meg ugyanis első igazán jelentős könyvsikere, *A szegény kisgyermek panaszai* című versgyűjtemény, melynek köszönhetően ország-szerte híres „költő” lett. 1913-ig négy kiadást is megért a kötet, később pedig – beleértve az *Összegyűjtött költemények*-beli ciklust is – még háromszor került az olvasóközönség elé.¹¹⁶⁰ Az első három 1910-ben (1., 2.) és 1911-ben (3.) látott napvilágot, Gömöri sorozatában. A *Modern Könyvtár* anyagi ügyeihez igazodva – mint korábban jeleztük már, Gömöri Jenő különböző kiadókhöz vitte a sorozatot – először Sziklai Jenő, majd Politzer Zsigmond, végül az *Athenaeum* adta ki a művet. Mint a *Boszorkányos esték* tárgyalásánál szót ejtettünk róla, Gömöri anyagi kockázatot vállalva kérte föl Sziklait a *Modern Könyvtár* első darabjainak kiadására.¹¹⁶¹ Az első kiadás címlapját Seyfert Ottó készítette, a második kiadásé pedig Kozma Lajos munkája.¹¹⁶² Az egyes kiadásokhoz Gömöri Jenő külön előszót is írt, melyet másodsorra pár sorral kiegészít, Ady és Kosztolányi líráját igyekeztetve egybevetni.

A ciklus darabjai természetesen napvilágot láttak számos napilapban és folyóiratban is, köztük például a *Budapesti Napló*ban, a *Világ*ban, *A Hétfő*ben, az *Új Idők*-ben, az *Élet*ben, a *Vasárnapi Újság*ban és nem utolsósorban a *Nyugat*ban.¹¹⁶³ Kosztolányi egyik, Babitsnak írt leveléből az is kiderül: eredetileg a *Nyugattal* szeretne volna kiadatni a ciklust.¹¹⁶⁴ Egy későbbi, szerelmének, azaz Lányi Heddának írt levél pedig arról tanúskodik, hogy 1910 áprilisában – miután már tárgyalhatott az első kiadást végül megjelentető Gömörivel – tovább bővítette: „nagyszerű verseket írok, folytatom *A szegény kisgyermek panaszai*-t, pár nap múlva egészen befejezem, s aztán sajtó alá rendezem, és június közepén megjelenik. Boldogabb, izgatóbb, termékenyebb korszakom még nem volt.”¹¹⁶⁵ A Gömöri-féle első kiadás végül 1910 július közepén jöhetett ki a nyomdából, mint arra a *Bácsmegyei Napló* és a *Független Magyarország* híradásaiból,¹¹⁶⁶ valamint egy Csáth Géza által, július 14-én írt levélből is következtethetünk: „Desiré kiskönyvét olvastam Drága szép dolgok, teljesen el vagyok ragadtatva.”¹¹⁶⁷ A *Világ* 1910. november 3-i tudósításából¹¹⁶⁸ pedig arra a megállapításra juthatunk, hogy Gömöri akkortájt hozta ki a második kiadást, ami azt jelenti: három hónap alatt elfogytak az elsőre kinyomott példányok.

Az igazi fordulat 1913-ban történt, a negyedik kiadásnál, amikor is Kosztolányi váltott, és Tevan Andort bízta meg. A kiadás Tevan nyomdászkarrierje számára szintén jelentős lépés volt. Akkori, kezdő éveiből az alábbiakat idézi vissza későbbi emlékirataiban: „úttörő vállalkozásba kezdtem, amellyel előttem még senki nem próbálkozott. Kiadtam az *Amatőr Tevan sorozat* első kötetét. Kosztolányi Dezső: *A szegény kisgyermek panasza*i címen írott verseit. Ez a könyv még ma is a legszebb magyar könyvek egyike. Hogy milyen jelentősége volt megjelenésének akkor, mutatja Nádasdi Pálnak, a neves esztétikusnak a könyv megjelenése után a *Könyvtári Szemlé*ben közölt terjedelmes kritikájából kiragadott következő részlet: »Tevan kiadású könyvek a legszebb magyar könyveknek nevezhetők. Ezek között is első helyen a most megjelent Kosztolányi verseskönyv, *A szegény kisgyermek panasza*i áll. Ámbár a kötéstől a betű metszéséig minden külföldi ízlést árul el, de finom ízlésű, nemes arányú, gondos munka, s valóban irigylésre méltó az a költő, aki ilyen gyengéd felkarolással jelentkezik olvasói előtt. A sorok valójára, a vers ritmusa, a gondolatok akcentusa csak így jut kellő módon érvényre, mikor a szedés maga is akkordokban zeng a papírosról.«¹¹⁶⁹ Kosztolányi azonban nemcsak kiadót cserélt, hanem számos verssel is kibővítette a korábbi megjelenéseket. „A bővítés csaknem duplájára növeli a ciklus terjedelmét: a harmincnégy versből álló első kiadást Kosztolányi tizenhárom esztendő alatt másik harminc verssel gazdagította, ma hatvanégy vers alkotja *A szegény kisgyermek panasza*inak teljes kiadásait.»¹¹⁷⁰ Kiegészítései jelentős része a *Négy fal között*ből származik, de az ugyanekkor készülő *Mágiával*, valamint az 1914-es *Lánc, lánc, eszterlánc* című füzettel és az 1916-os *Mák* címet viselő kötet anyagával is találunk átfedéseket.¹¹⁷¹

Akárcsak a többi kötet esetében, Kosztolányi itt is gondosan figyel mind a kiadás, mind a terjesztés folyamatára. Ezúttal is fontos számára a kötet külleme. Elsősorban a negyedik kiadásnál követhetjük nyomon ennek fázisait, lévén, hogy a Tevan Andorral váltott levelek maradtak fent a legnagyobb számban. Mint azt majd a *Mágia* című kötet előkészületeinek tárgyalásánál látni fogjuk, Kosztolányi egyszerre dolgozott *A szegény kisgyermek panasza*i negyedik kiadásán és a *Mágián*. Előbbit 1912 karácsonyára szeretne volna megjelentetni, utóbbit pedig még korábban: 1912 kora őszén. A Tevan-féle negyedik kiadás végül közel egy évet csúszott, és csak 1913 december végén hagyta el a nyomdát, és 1914 januárjában került ki a könyvpiacra. A kritikai kiadás készítői éppen Kosztolányi nagy műgondjának is betudják, hogy ennyit késett a kötet. Az illusztrátor személyét illetően például valóban hezitált, és visszavonta korábbi elgondolásait. Elsőként még Bálint Rezsőben gondolkodott, majd Gulácsy Lajos neve is fölmerült: „Arra kérem, még a nyáron szedesse ki, lassan és gondval, hogy a kefelenyomatot átadhassam az illusztrátornak. *Három-négy remek illusztrációra gondolnék, amelyet valószínűleg Gulácsy Lajos fog írni.*»¹¹⁷² Gulácsy ekkoriban dolgozott együtt Bárdos Artúrral: az Új Színpad által bemutatott előadások egy részének ő volt a díszlet- és jelmeztervezője. Mivel Kosztolányi ismerte és látogatta ezeket a kísérleti színházi vállalkozásokat, könnyen meglehet, hogy ekkor nyerte el tetszését Gulácsy stílusa. Szeptemberben további két verset kér a kötetbe,¹¹⁷³ ám ennek az utolsó pillanatbeli variálásnak az is oka lehet, hogy már „föladta” korábbi tervét: igyekezett még csiszolni rajta, ha már időt nyert. Mivel az egyik vers a *Mágiában* is szereplő Kis-

városi fotográfia, arra is gondolhatunk, hogy Kosztolányit ennek, az időközben megjelent könyvnek a sikere is bátoríthatta további bővítésekre.

Mivel *A szegény kisgyermek panaszai* lett „a közönségsiker” Kosztolányi korai művei közül, így annak keletkezési körülményeivel kapcsolatban adta talán a legtöbb nyilatkozatot is. 1911-ben, a *Budapesti Újságírók Egyesülete Almanachjában*, *Önmagamról* címmel az alábbiakról számolt be: „Életrajzot kérnek tőlem? Két fontos adatot közlök. Az egyik: 1885 virágvasárnapja. Ekkor születtem. A másik: 1909 szeptembere. Ekkor írtam meg legkedvesebb könyvemet, amit ma is a legjobban szeretek: *A szegény kisgyermek panaszai*-t. Minden, ami fontos nekem, e két dátum közé esik, s nem tagadom, hogy minden örömöm és szenvedésem benne van ebben a kis füzetben, mert az élményeim ma is gyermekélmények, és a szenzációim gyermekszenzációk. Ha életrajzot írnék magamról, csak a gyermek életrajzát írnám meg. Megírnám az én tiszta, mély és különös gyermekkorom történetét, melyben minden oly regényes és rejtelmes, a vidéki gyermek riadozását, tájékozatlanságát, gögjét, aki egyedül van boros és buta emberek között, s készül a jövőre.”¹¹⁷⁴ Kosztolányi szavait kétkedve kell fogadnunk, hiszen tudjuk, hogy az említett verseskötet nem minden darabjának keletkezési ideje 1909 szeptembere. Augustus 14-én ugyanis még a következőket írja Csáth Gézának: „Néhány nagy dolgot írtam – többek közt egy összefüggő lírai-epikai elbeszélést – versekben – a gyerekkoromról – s ennek és a többinek igazán örülök.”¹¹⁷⁵ A versciklusnak csak egy része készült el ekkor. Mint arra utaltunk már, a kötet anyaga a későbbi évek folyamán is jelentősen bővült. Egyik, 1931-es cikkében újabb történetet olvashatunk a versciklus keletkezésével kapcsolatban: „Egyszer, mikor Budapesten egyetemre jártam, meglátogatott édesapám, nekem kellett őt kikísérnem a hajnali vonathoz. Miután elváltam tőle a pályaudvaron, föltettem, hogy lefekszem és kialaszom magamat. Álmosan bandukoltam az utcákon, melyeket még nemigen láttam ilyen szokatlanul fakó, hajnali világításban. Csodálatosnak tetszett az egész világ. Ekkor zendültek meg bennem a *Szegény kis gyermek panaszai*-nak kezdő sorai: »Mint aki a sínek közé esett...« Lehet, hogy azért, mert az imént síneket láttam, de lehet, hogy nem is azért. Alig vártam, hogy hazaérjek, fölrohantam a lépcsőn s ott-hon, az Üllői-úti diákkaszárnya udvari szobájában, egymás után firkáltam le a ciklus költeményeit, négy-ötöt aznap s két hét alatt befejeztem az egészet, úgyhogy évek múlva, a különböző kiadások során egyetlen betűt se változtathattam rajta.”¹¹⁷⁶ A kritikai kiadás készítői figyeltek föl rá, hogy ugyanezt a történetet Kosztolányi 1903. szeptember 9-én kelt levelében nem apja, hanem édesanyja látogatásához köti,¹¹⁷⁷ 1935-ben adott nyilatkozatában pedig szintén az anyát szerepeltető verzióval találkozunk.¹¹⁷⁸ Ugyancsak a kritikai kiadás készítői vették észre, hogy Csáth Géza egyik, 1904 októberi levelét összefüggésbe hozhatjuk a gyermekkor megverselésének ötletével: „Félsz, hogy elfelejtenek!? Irj róla verset gyermekem, e félelemről. Legyen a vers méla és nagyszerű tomboló, legyen kétségbeesett... de te ne légy se egyik, se másik, hanem egyszerűen: DIDE, a kis Dide.”¹¹⁷⁹

Tudjuk, hogy Kosztolányi ezekben az években számos verses drámafordítást is készít. Nem véletlen, hogy *A szegény kisgyermek panaszainak* szerkesztője is arra a következtetésre jut: Kosztolányi a drámákban megszokott eljárással él a ciklus formái megoldásánál. „Ezek a behúzások tipográfiailag sajátos helyzetet teremte-

nek: függőlegesen nézve két sort, vízszintesen viszont egy sort adnak ki, amely felül kezdődik és alul végződik. Ez a megoldás meglehetősen ritka a líra, ám annál szokványosabb a dráma műnemén belül. [...] A szegény kisgyermek panaszai keletkezése idején [Kosztolányi] több verses drámai szöveget fordít, [...] Ezekben kivétel nélkül előfordul amoibaion – ráadásul csupa ötös-hatodfeles jambikus sorban, ami a Kisgyermeknek is leggyakoribb sorfajtája. [...] Maupassant-nak több versében is felbukkan ez az eszköz [...] mindhárom szerepel Kosztolányi 1909-es Maupassant-kötetében. [...] Egykori drámai kezdeményeiből és a ciklussal párhuzamosan végzett dráma- és versfordítói gyakorlatából egyaránt következtethet az ötlet, hogy ezt az eredetileg dialógusokban alkalmazott, de már a lírában is polgárjogot nyert eszközt áttemelje *A szegény kisgyermek panaszába* – összegezi az egyes szöveggözlésekben tapasztalható sortörésekkel kapcsolatban Győrei Zsolt.¹¹⁸⁰

A kötet fogadtatása valóban áttörést jelentett, és akadtak értelmezők, akik viszszamenőleg hatálytalanították a *Négy fal között* idején megfogalmazott rosszallásokat. A számos kritika közül e helyütt csak az első kiadásról írtakat, valamint azok közül is a fontosabbakat emeljük ki. A *Nyugat* 1910. július 16-i száma Lengyel Menyhértől és Karinthy Frigyesztől egyaránt hozott recenziót. Lengyel a lélektani aspektusra helyezi a hangsúlyt, és az akkor modernnek számító pszichoanalízis felől közelít, mikor így ír: „Az újabb pszichológusok, a bécsi Freud és a magyar Ferenczi Sándor a legnagyobb érdeklődéssel kutatják át ezt a területet, bámulatosan becses dolgokat találtak benne, elrejtett magvát sok olyan konfliktusnak, ami később adja ki a mérgét, magyarázatát lélekállapotoknak, amelyeket eddig nem tudtak megfejteni.”¹¹⁸¹ Megállapítja, hogy Kosztolányi „érzékenysége és finomsága” egyik eddigi művében sem mutatkozott meg olyan kitűnően, mint a nevezett kötetben. Karinthy már filozófiai fejtegetésekre is vállalkozik kritikájában, mely közvetlen a Lengyel-szöveg utáni oldalakon olvasható. A gyermek titokzatos világáról szól, valamint a gyermek haláláról, amikor végleg beköszönt a felnőttkor: „Mi, felnőttek, tudjuk honnan származtunk: – meghalt, elment a gyermek és akkor születünk.”¹¹⁸² Kosztolányi költészetében vallást és filozófiát fedez föl, és egyenesen szimbolistának tartja. Megadja a kegyelemdőfést mind a Lukács-féle esztéta beskatulyázásnak, mind a parnasszien-impresszionista megbélyegzésnek, amikor ezt írja: „Kosztolányi Dezső odáig jutott, hogy versei nem csak versek immáron s el nem intézhetőek poézis-esztétikai alapon. Egyetemes világfelfogás, misztikus törvényszerűség foglal egyetlen egészbe színeket és képeket. [...] e művészet rég túl van céljaiban ama másik, most letűnő művészet korlátain, mely foltokat s ellentéteket színpompa kedvéért rakott egymás mellé, s mely magát impresszionizmusnak nevezte.”¹¹⁸³

Az *Élet* című hetilap július 17-i számában Vajda Ernő mérföldkőnek tekinti Kosztolányi vállalkozását, és állítja: „Kosztolányi Dezső most, ebben a versciklusában találta meg először igazán önmagát: rátalált a saját hangjára, a saját lelkére, megérkezett oda, ahol nincsenek már apró küzkdések, hanem ahol elkezdődik az önmagát ismerő költő abszolút művészete.”¹¹⁸⁴ A *Népszava* hasábjain Ormos Ede Kosztolányi nyelvét dicséri föl („a nyelvnek, e legszebb hangszernek föltétlen mestere lehet csak arra képes, hogy e látszólag könnyed formában az alapjában komor hangulatokat mintegy belopja a szívünkbe”),¹¹⁸⁵ a *Független Magyarországnak* – illetve később a *Szeged és Vidékében* – pedig a barát, Juhász Gyula szól pár méltató

szót a munkáról.¹¹⁸⁶ Kiss József lapjában, *A Hétköznap* Szini Gyula fogalmazott meg észrevételeket a kötetrel kapcsolatban. Más értelmezőkkel ellentétben ő fölfigyel a mű – és vele együtt Kosztolányi világának – ellentmondásosságára is: „Csupa el-lentétekből épül föl az egész könyv. A modern poéta rafináltságával szemben a gyer-mek naivitása, amelybe beleélni igyekszik magát. Az álmok álmodója, a differen-cziált szimbolista, akiben azonban erősen érzéki, fűszeres, naturális képek élnek. A »vers-libriste«, a forradalmár, aki azonban eljátszik ósdi, biedermeier formákkal.”¹¹⁸⁷

Az 1910-es évek elején további verseskötetei is megjelennek Kosztolányinak, melyekről ugyancsak e helyütt célszerű szólnunk. 1911-es *az Őszi koncert. Kártya* című, két szakaszból állt, és a Gömöri-féle *Modern Könyvtár* sorozat *Magyar köl-tők* alorozatán belül kapott helyet.¹¹⁸⁸ A mindössze egy kiadást megért, inkább fű-zetes kiadvány első fele hosszabb, egymásnak felelgető darabokból álló verscik-lus, melynek megszólalói a különböző természeti jelenségek, valamint „A férfi” és „A nő”. A kötet második részében olvasható *Kártya*-ciklus hasonló szerkezetet mu-tat, mint *az Őszi koncert*, ám rövidebb: mindössze tíz versből áll.¹¹⁸⁹ Az első soro-zattal ellentétben itt már nem a vidék, illetve a természet lesz a milió, hanem a nagyváros szolgál háttérül: sátánista, részegítő mámor, s halálszagú, züllött éjsza-kák, nők ölében és kártyaasztalok előtt. A két ciklus darabjait Kosztolányi napila-pokban és folyóiratokban is közölte. *az Őszi koncert* a *Nyugat* 1911 február elseji számában jött le, tehát megközelítőleg a kötet megjelenésének idején.¹¹⁹⁰ Egy-egy részlete napvilágot látott még a *Móka* című lapban – már a könyvből való mutat-ványként –, a *Világban*, valamint a vidéki kiadványok közül a *Bácsmegyei Napló*, jóval később pedig – 1936-ban – a *Kalangya*, illetve az erdélyi *Tasnád* hasábjain is.¹¹⁹¹ A ciklust Kosztolányi beválogatta az 1920-es *Kenyér és bor*, valamint az 1935-ös *Összegyűjtött költeményei* című jubileumi kötetébe is, ami jelzi, hogy kiemelt helyen kezelte. A *Kártya* egyes darabjai szintén megjelentek időszaki kiadványok-ban: az egész ciklust közölte például *A Hét*, 1910 karácsonyán, valamint egy-egy részét szintén a *Móka* című lap és a *Bácsmegyei Napló*.¹¹⁹²

A könyvről több kritika is megjelent, melyek általánosságban az *Őszi koncertet* méltatták. Noha a *Kártya*-ciklus darabjait is jól sikerülteknek tartották, megítélése mégis elmaradt az első cikluséhoz képest. Mindenestre ez nem akadályozta Kosz-tolányit abban, hogy ne válogassa be későbbi köteteibe is a sorozatot: a *Kenyér és borba* és az *Összegyűjtött költeményekbe*. A munka korabeli fogadtatását bemuta-tandó, elsőként Hevesi Sándor írását említjük, nem utolsó sorban a méltató szemé-lye miatt. Hevesiről tudjuk, hogy több ízben dolgozott együtt Kosztolányival, szín-házi vállalkozásokban. Barátja költészetét Vörösmartyéval rokonítja, lírájának mély-ségét pedig a vidéki gyökerekből eredezteti: „Kosztolányi beszél a ligetről és vil-lamos lámpákról, de az Őszi koncertet csak olyan poéta írhatta, aki a vidéki utcá-kat rózta, a vidéki szobákban gubbasztott, ott járt-kelt és ott nőtt fel, ahol egy esz-mélni kezdő lélek minden kis dologban rendkívülit, különöst, csodálatosat lát, ahol egy kilobbanó gyertyafény, egy harisnyát kötő asszony, egy égő vasalóval dolgozó cselédleány valóságos látomás és szenzáció.”¹¹⁹³ Noha a *Kártya*-ciklust ő is gyengébbnek tartja, mint *az Őszi koncertet*, Kosztolányi fejlődő tehetségét rendkí-vül ígéretesnek hirdeti, nem utolsó sorban azért, mert „a maga útját járja”: „Mindig jobbat produkál és mindig többet ígér. Irányok, divatok, jelszavak nem izgatják s

nem érdeklik, s erős kulturája a biztosítéka, hogy botorkálás nélkül tud a maga útján járni.¹¹⁹⁴

Szabolcsi Lajos méltatása *A Hét* hasábjain már április 9-én megjelent, amiből arra következtethetünk, hogy Kosztolányi könyve legkésőbb 1911 márciusáig kikerülhetett a könyvpiacra. Szabolcsi fogalmazza meg azt a gondolatot – melyre mások is jutnak majd –, hogy Kosztolányi lírája nem a parnasszisták utánérése, hanem valamiféle világfájdalom, metafizikai bánat kifejezője. *A Hét* publicistája jegyzi meg azt is, hogy Kosztolányi az *Őszi koncert*-ben egy helyütt¹¹⁹⁵ utal az 1907-es Ady-bírálat („irodalmi író” vádja) okozta sérelmekre: „Érdekes például az irodalmár panaszát hallani: a költő a kávéházban ítélkező modern szerkesztők ellen lázad, – ezt a csak a szaktársak által ismert bánatot is univerzálissá hangolja és beleilleszti őszi világfelfogásába.”¹¹⁹⁶ E ponton érdemes utalnunk rá, hogy Kosztolányinak kedvelt eljárása volt szépirodalmi munkáiban (is) célozni egyes irodalmi vagy (irodalom)politikai vitáira. A legkézenfekvőbb példát erre az *Édes Anna* utolsó fejezete (*Párbeszéd egy zöldkerítéses ház előtt*) szolgáltatja, ahol hősei az ő esetét tárgyalják, miszerint a Tanácsköztársaságot követően radikálisan irányt váltott politikailag. Korábban, *A szegény kisgyermek panaszainak* végén ugyancsak találhatunk utalást az „irodalmi író” bélyeg elutasítására, ironikus játék formájában: „Menj a Newyorkba s kávéházi márvány / Ravatalán tanulj újra meghalni, / Irigy szemek keresztüze közé menj / S hadd nézzék benned mi az irodalmi.” Előreutalhatunk még az 1929-es Ady-vitát követő hónapokra is, amikor olyan irodalompolitikai allegóriákat ír, mint például *A meztelen király. Megfejtelt Andersen mese* című szöveget, de többek között a *Paulina* című novella is olvasható ilyenképpen.¹¹⁹⁷ A dícséreték mellett azonban Szabolcsi is kevésbé sikerültnek tartja a *Kártya*-ciklust: „A *Kártya* ciklusa már romantikusabb, lázasabb és tulcsigázott.”¹¹⁹⁸

Az *Új Idők* című folyóirat – mely szintén gyakran közölte Kosztolányi írásait – ugyancsak hozott kritikát az *Őszi koncert. Kártya* című verseskötetről. Itt Balla Ignác szólt a műről, és megállapítja: Kosztolányi nemcsak a formák virtuóza, hanem „lírájában több a mélység”, valamint „sokkal erőteljesebb poéta, semhogy csak ötvösművészkedne és közben ne hallgatná saját szívének ijedt és idegesen rejtelmes dobogását.”¹¹⁹⁹ Ez a kritika is „ellene dolgozik” tehát az „irodalmi író” megjelölésnek és a pusztán a felszíni benyomásokat rögzítő, impresszionisztikusnak tetsző költő sztereotípiájának. Balla az, aki Babits költészetével is párhuzamba állítja Kosztolányiét, és a következő konklúzióra jut: „Mind a ketten kiváló alakjai a mai poéta-gárdának, amelyben egyikük sem kíván vezér lenni, mert ők nem harcolni akarnak, hanem – poéták kívánnak maradni.”¹²⁰⁰

Kosztolányi ekkori (egyik) „munkahelyén”, a *Világ* szerkesztőségében szintén akadt szerző, aki írt a könyvről. Miklós Jenő, aki *A szegény kisgyermek panaszait* az „egyik legszebb magyar könyvnek” tartja, ezt a két ciklust is fölértékeli. Kiemeli Kosztolányi közelségét, illetőleg közvetlenségét, mikor így fogalmaz: „saját magunkat, az elfojtott sirásainkat, elszállt bánatainkat kelti életre. Mindig magában áll és egyedül van, széles gesztussal, köszörült hanggal nem áll ki, hogy a távolság: közte és az olvasó között őt megnövevessze. Inkább egészen mellénk lép, csendes esteiken mint rég elvált, messziről jött barátunk, akár az énünk, mellénk ül és beszélget.”¹²⁰¹ A *Kártya* című szövegegyüttest – a többi hozzászólóval ellentétben – nem

tartja gyengébbnek, hanem a következőket állítja róla: „sok-sok tükörből, sok-sok sugártöréssel világítja be a zöld asztalok sötét birodalmát, hogy aztán gazdag képek, emlékek és víziók után csendesen lezárja a könyvet.”¹²⁰²

Jelentősebb verseskötetnek tekinthető a *Mágia*, mely 1912 végén jelent meg, szintén Tevan Andor kiadásában. Két kiadást is megért: 1920-ban újra kiadták, ugyancsak Tevan gondozásában.¹²⁰³ Maga Kosztolányi sürgette a második megjelenést, mivel az elsőnek minden példánya elfogyott, és még évekkel később is igényeltek belőle, többek között a *Világ* szerkesztőségéhez fordulva bővebb információért: „Örömmel vegyes szomorúsággal értesülök arról, hogy ebben a pillanatban már egyetlen verseskötetem sem kapható, sehol se. Mind elfogytak. Éppen ezért sietve Önhöz fordulok, és kérem, hogy amint teheti, ha papírja és nyomdá-sza van, rendezzünk egy új kiadást – természetesen új megállapodással – a *Mágiá*-ból és a *Mák*-ból.”¹²⁰⁴ A levelezésből az is kiderül, hogy Kosztolányi a gyűjtemény első kiadását különös műgonddal állította össze, korábban már napilapokban, folyóiratokban és kötetekben egyaránt napvilágot látott költeményeiből. A *Mágia* munkálataival egyidőben dolgozott *A szegény kisgyermek panaszainak* negyedik – 1913 elején megjelenő – kiadásán is, mellyel szintén Tevant bízta meg. Mint egyik leveléből megtudjuk, a nyomás előtt olyan szerződést kötöttek, mely alapján Kosztolányi több száz korona előleget is kapott: „a kötetem összeállítása sokkal nagyobb munkába kerül, mint gondoltam. [...] szombaton nyújtom át önnek személyesen, amikor Budapesten lesz. Addig elkészülök a *Szegény kis gyermek panaszai*-nak összeállításával is. Nagyon finom és tökéletes kötet mind a kettő. Önt csak arra kérem, hogy erre az utóbbira is kössük meg a szerződést, ugyanazokkal a feltételekkel, mint az előbbire [...] 300 koronát kérnék, 200-at a *Mágiáért*, és 100 korona előleget a *Szegény kis gyermek panaszai*-ra. Ez – azt hiszem – nem ütközik nehézségbe, ugyebár kedves, jó és nemes Fischer,¹²⁰⁵ azaz Tevan Andor!”¹²⁰⁶

A könyvben 46 vers kapott helyet, melyeket – akárcsak a *Négy fal között* vagy az *Őszi koncert. Kártya* esetében tette – külön ciklusokba válogatott Kosztolányi. A három nagyobb egységet cím nélküli, dőlt betűkkel szedett versek választják el egymástól, melyek másutt – folyóiratokban – címmel ellátva is megjelentek.¹²⁰⁷ A gyűjteményben olyan darabokat olvashatunk, mint például a *Méz*, *A hosszú, hosszú, hosszú éjszakán*, az *Arcom a tükörben*, a *Gyűlölöm magamat*, az *Ami itt maradt*, a *Mért nem beszéltek én halottjaim?...*, a *Koporsó és bölcső közt*, *A lámpagyújtó énekel*, a *Kisvárosi fotográfia*, az *Ó a rémséges őszi éjszakák*, a *Köd előttem, köd utánam*, a *Boszorkányos este*, valamint záróversként a *Csendes tisztá vers*. Az egyes alkotások számos fővárosi és vidéki lapban megjelentek, 1907 és 1912 között, folyamatosan. Olvashatta őket többek között az *Auróra*, Az Érdekes Újság, A Hét, az *Új Idők*, a *Bácskai Hírlap* és a *Bácsmegyei Napló* közönsége.¹²⁰⁸ Érdemes említenünk, mert akár tudatos gesztus is lehetett Kosztolányi részéről, hogy *Nyugat*-beli debütálása szintén egy *Mágia*-verssel történt – melynek címe első novelláskötetére is rímelt –, azaz a *Boszorkányos estével*.¹²⁰⁹ A versek közül több is bekerült más kötetekbe, így például a *Kisvárosi fotográfia* *A szegény kisgyermek panaszai*-nak negyedik kiadásába – melyen (mint utaltunk rá) épp a *Mágiával* egyidőben dolgozik Kosztolányi –, de helyet kapott *Mágia*-mű az 1924-es *Bús férfi panaszai*-ban, valamint később az *Összegyűjtött költeményekben* is.

Azt, hogy a kötetkompozíció mennyire nem volt a véletlen műve, hanem tudatos és szigorú szerkesztésről beszélhetünk, bizonyítja Kosztolányi korrektúrája is. Szerencsénkre fönmaradt egy levele, melyben – a *Mágia* első levonatának kézhezvételét követően – részletesen megírja Tevannak, hogy milyen módosításokat kér, mielőtt nyomdába megy az anyag. Mivel Kosztolányi költői tudatosságát, szerkesztői módszerének szigorát, valamint komoly munkamorálját és alázatát is igazolják sorai, hosszabb terjedelemben szükséges idéznünk: „a kötet korrektúráját itt küldöm. [...] 1. [...] azt szeretném, hogyha a címek *kissé* (alig valamivel) vastagabb, vagy feltűnőbb betűkből lennének szedve. [...] 2. A versek rosszul voltak összeállítva. Most megállapítottam a végleges sorrendet, a verseket kék ceruzával megszámoztam, ezen semmi esetre se változtatok. 3. [...] három verset: *A kabaré nagybete*, *Szonett a szoborra*, *amely az álló Dantét ábrázolja* és az *Alkoholista* címűt, mint a kötetbe nem valókat, kivettem [...] 4. Úgy az első, mint a második ciklusba *egy-egy új verset illesztettem bele*. Mégpedig az első ciklusba: a *Méz-t* (2. szám), a második ciklusba: *Pipacsos alföldi út forró délután* (20. szám). [...] 5. Az egyes ciklusoknak nincs *címük*. Egy üres lap választja el őket egymástól. Aztán a következő lapon az első vers – *cím helyett* – *KURZÍV* betűkkel jön, *cím nélkül*. 6. Egy lapra csak *egy vers* jöhet. [...] 7. [...] küldje el még egyszer, hogy átnézzem. 8. A címlapot [...] Falus Elekkel csináltatom meg. [...] 9. Úgy gondolom, hogy ez a kötet kora *összel* jön ki, *A szegény kis gyermek* [sic!] pedig karácsony felé, karácsonyi ajándékkul.”¹²¹⁰ Ugyanekkor barátját, Juhász Gyulát is értesíti a munkáról,¹²¹¹ melyből arra következtethetünk, hogy a korrektúrázás műveletét fontosnak tartotta, nagy gondot fordított kötetéi hibátlanságára, valamint – mint azt korábban láthattuk – a formai megjelenésre, sőt még a címlapgrafikára is. Mindent maga kívánt kézben tartani, ellenőrizni, így lényegében az egész munka egyszemélyi felelőse volt. Szerzőként tehát nem „redukálódott” a kéziratleadó szerepére, hanem az egész folyamatot – a kézirat leadásától a könyv nyomdába kerüléséig – uralni igyekezett.

Mint a korrektúrában olvashattuk, Kosztolányi eredetileg úgy tervezte, hogy a *Mágia* 1912 kora *őszén* jön ki, *A szegény kisgyermek panaszai* negyedik kiadása pedig még az év karácsonyán. Pár hónapos csúszás következett azonban be, ekkor föltehetően Tevanék késlekedése miatt. Kosztolányi nemcsak az egész szerkesztési folyamat, hanem a kötet megjelenését követő reklámozás fölött is disznált – előfizetők szerzése, hirdetések elhelyezése nemcsak újságokban, hanem a könyvkereskedőknél plakátok formájában is¹²¹² –, így nem volt tehát mindegy számára, pontosan mikor kerülnek a könyvpiacra művei. A *Világ*ban már szeptemberben megrendezi a hírverést, a *Kisvárosi fotográfia* című versének közlése apropóján: „Mai számunkban a tárca-rovatban *Kosztolányi Dezső* egy versét közöljük. Ez a vers az *őszszel* megjelenő, »Mágia« című kötetében jelenik meg, melyet *Tevan Andor* ad ki. Az »Őszi koncert« és a »Szegény kis gyermek panaszai« írója ebben a könyvben gyűjti össze öt év óta megjelent verseit.”¹²¹³ Ennek fényében nem véletlen, hogy 1912 novemberében már kétségbeesetten sűrgeti Tevant. A kora ősze elmúlt, és lassan – a tél beálltával – a karácsonyi megjelenés kerül sorra, amivel – és egyúttal *A szegény kisgyermek panaszai* negyedik kötetének kiadási ütemezésével – nem lett volna jó ütköznie a *Mágia* kiadásának: „kétségbeesetten kérdelem, mi van a *Mágiá*-val? Megjelenése a lehető legsürgősebb. Az ön és az én érdekemben.

Mert karácsonykor a könyvkiadásban senki se venné észre. Kérem, rögtön küldje, mihelyt kész lesz. A sajtópéldányokkal együtt *ötven* t. p.-t kérek.¹²¹⁴ Látjuk tehát, hogy eladási szempontokat is szem előtt tartott, és tisztában volt a könyvpiac mozgásával.

Föltehetően 1912 novemberének végére mégiscsak sikerült kijönnie a *Mágiának* – igaz, *A szegény kisgyermek panaszai* ütemezése alaposan elcsúszott –, mikor is Kosztolányi rögvest elkezdte a tiszteletpéldányokat körbeküldeni. *A Hét* főszerkesztőjének, Kiss Józsefnek például e sorok kíséretében ajánlja figyelmébe a munkát: „a mai postával feladtam a címére új verseskönyvemet: a *Mágiát*-t. [...] Kérem, vegye szívesen ezeket a verseket, amelyeket – öt év alatt – az ön oldalán írtam, s ne tekintse frázisnak a dedikációm, hogy meghatott, fiúi szeretettel teszem kezébe önnek, aki a nemes és finom magyar vers egyetlen művésze.”¹²¹⁵ A (túlzott?) udvariasság természetesen nemcsak az idősebb pályatársnak, hanem a munkáltatónak is szólhatott. Barátjának, Babitsnak ugyancsak küld a kötetből, akit egyúttal kritikáírásra is fölkér: „Én nem mint sajtópéldányt küldtem el a könyvem, de igazán boldoggá tennél, hogyha írál róla a *Nyugat*-ban. (Ha ínyedre van a su-jet.) Olvasd el egy este, s legalább levélben közöld az impresszióid.”¹²¹⁶ Babits írt is a könyvről, és a *Nyugat* 1913. január 16-i számában közölte azt, egy hosszabb tanulmány részeként. Akárcsak az *Őszi koncertről* szólván Hevesi Sándor, Babits is Vörösmarty költészetével rokonítja Kosztolányi világát, valamint (romantikus) dekadensnek nevezi. Impresszionizmusát ő is „mélyebbnek” érzékeli – noha annak „asszonyosságáról” is beszél (a „férfiakarattal” szemben) –, amikor démoni színeket emleget: „Az impressziók hatalmának költője, melyek elaprózzák, elmerítik, elasszonyosítják a lelkeket, csüggedésre lágyítják, majd megint – egy pillanatra – lázba exaltálják, s többnyire egymás hatását lerontva nem engedik megszületni a férfias akarattal nevezett rezultánst. A színek költője, melyek szimbólumerőt nyernek, megbabonáznak, lenyűgöznek, a pompázó külső világ költője, mint Vörösmarty, mint Byron, de e külső világ színei, éppen azért, mert kívülről jöttek és mégis a költő legbensőbb lényét hatalmukba hajtják, valami démoni sors-szint nyernek Kosztolányinál: az egész világ egy ellenséges mágia.”¹²¹⁷ A *Mágia* című kötetet – akárcsak a többi méltató az egy évvel előtte megjelenő *Őszi koncertet* – a „legérettebb, legigazibb” Kosztolányi megnyilvánulásának tartja, aki már túllépett a *Négy fal között* „hibáin”, a külföldi mintákon és a parnasszista stíluson. Kimondja, amit a novelláskötetek méltatói is megállapítottak: Kosztolányi prózájában is lírikus. Ennek függvényében a *Mágia* kötet előzményének tekinti a *Boszorkányos esték* és a *Bolondok* gyűjteményeit is. Néhány költeményt azonban kevésbé sikerültnek tart, pózokat, mesterkéeltséget és ebből következően erőltetettséget vél fölfedezni rajtuk: „Néha talán egy kissé pózol, egy kedves, színes szót kellelten is ismét, egy groteszk, rikító rímnek nem tud ellenállni: és mindez jól áll neki. A kötetben van néhány hosszabb darab, ahol nem az élet valódi színei nyernek mágikus fényt, hanem avult fantasztikumok groteszk romantikájával akar hatni a költő, olykor atavisztikusan visszaütni első verseinek Puskin–Byron-féle hangulataira. Ezek a költemények nekem kevésbé tetszenek.”¹²¹⁸

Még a *Nyugat* előtt közölt ismertetést a kötetéről a *Vasárnapi Újság*. A szöveg szerzője misztikus és világfájdalmas lírának tartja Kosztolányiét, s kötetét „a legje-

lentékenyebb verses könyvek egyikének” nevezi: „Van valami misztikus ebben a szomorúságban – alighanem erre céloz a költő is könyve címével. Onnan jön, hol a lélek gyökerei vannak; a halál bélyegével világra jött, a szenvedés szükség-szerűségének alávetett s sorsának tudatával élő ember bánata ez. [...] megéreztetni lehet, nem szemmel láttatni, – nem a tudat világossága, hanem a szuggesztív misztikus megérezése útján lehet hozzáférni.”¹²¹⁹ A Babits-kritikával egyidőben pedig mind az *Életben*, mind az *Új Időkben* olvasható volt egy-egy méltatás. Előbbi hasábjain Sík Sándor szólalt meg, kinek értékelése alapján a *Mágia* előkelő helyet foglal el Kosztolányi korai költészetében, illetve kidolgozottságában és érettségében megelőzi *A szegény kisgyermek panasza*it is: „Néhány önálló és érdekes cikluson kívül Kosztolányi Dezsőnek évek óta nem láttuk önálló verses kötetét. Most megjelent könyve, a *Mágia*, a maga diszkrétan finom külsejével és nem egészen ötven versével azt a benyomást kelti bennünk, hogy ebben a könyvben egy gazdag és nevezetes poétai oeuvre-nek gondosan megválogatott legjavával állunk szemben, egy kiforrott költőnek, egy önmagával, céljaival és eszközeivel egyformán tisztában levő öntudatos művésznak valódi reprezentáns-kötetével.”¹²²⁰ Az *Új Idők* névtelen cikkírója szintén a kötet kiforrottságát hangsúlyozza, valamint – a többi bírálóval egyetértésben – jelzi, hogy Kosztolányi kinőtte korai költészetének „gyermekbetegségeit”, azaz modorosságát és mesterkéeltségét: „Annak a poétának meleg, mélyszavú lírája ez a kötet, aki már tudatára ébredt érett férfi voltának és most egy-egy percre ijedten eszmél arra, hogy – fölötte is elszáll az idő és az ő fiataltsága is elmúlóban van. [...] Kosztolányi művészete férfias, kész, erővel teljes és tökéletesebb, mint minden eddigi kötetében. [...] Csupa melegség lett a lírája, amelynek eddigi finom, – de kissé hideg, – parfümjét talán ő maga is érezte.”¹²²¹

A kötet korabeli fogadtatásának krónikáját zárva, végezetül Göndör Ferenc cikket említjük, mely 1913 márciusában a *Népszava* hasábjain volt olvasható. Göndör szinte szuperlatívuszokban szól Kosztolányi munkásságáról, ami azért is figyelemre méltó, mert pár évvel később, a Tanácsköztársaság bukását követően, ellenséggé válnak, és épp Göndör bécsi emigráns lapjában – *Az Ember* című kiadványban – intézik majd a legkeményebb támadásokat a nemzeti radikális *Új Nemzedék*hez elszegődő Kosztolányi ellen. Göndör dicséretét ennek tükrében idézzük: „A Kosztolányi Dezső költészete fejlett kultúra becses eredménye. Megkülönböztetett figyelem jár ki – jelentkezésének percétől fogva – ennek a jól fölkészült, képzett és nagyon tehetséges poétának. Kosztolányi Dezső céltudatos művész, akinél a forma nem kerete, hanem belső kiegészítője a tartalmi értékeknek, amelyekkel teljes harmóniában olvad össze. [...] sokat mélyült és finomodott új verseiben [...] a szemlélődései már nem olyan olvasmányosak, valahogy közelebb ért hozzánk, a hideg csiszoltságán átremeg már az érzés melege, amely nélkül hiába – nincsen igazi poézis. Kosztolányi új könyvében sem mutatkozik a tömegek és általános emberi dokumentumok költőjének, de ez a finomszavu esztéta itt-ott olyan hangokat is megüt már, amelyek széles körben találhatnak megértőkre. A »Mágia« című verseskönyvével is igazolta Kosztolányi Dezső azokat a várakozásokat, amelyek az ő fejlődéséhez fűztek és nyelvbéli szépségeivel pedig még azokat is meglepte, akik ezirányú képességeit már régen megbecsülték.”¹²²²

A levelezés alapján állítjuk, hogy a *Mágia* verseinek német nyelvre való átültetéséről is folytak tárgyalások. Kosztolányi 1917-ben kéri Tevant, hogy adjon postára egy példányt a kötetből korábbi fordítója, Stefan I. Klein részére.¹²²³ Fél évvel később már *A szegény kisgyermek panasza*iról is szó van, és Kosztolányi kilátásba helyezi, hogy svájci és német lapokban is el lesznek helyezve verseinek fordításai.¹²²⁴ Külön kötetben egészen biztosan nem jelentek meg Kosztolányi tárgyalt költeményeinek német változatai. Ami a folyóiratbeli közléseket illeti, egyelőre nem akadunk nyomára ilyen adatoknak. Így tehát nem is zárhatjuk ki, hogy megjelent volna néhány mű svájci és német lapokban, ezekben a korai években.

(folytatjuk)

JEGYZETEK

1160. Életrajzunknak ebben a szakaszában (1903–1913) az alábbi négy kiadásról szólunk: 1) *A szegény kisgyermek panasza*. Versek, Budapest: Sziklai, 1910. [Magyar Költők 1. / Modern Könyvtár 3.; illusztrálta: Seyfert Ottó.]; 2) Budapest: Politzer, 1910. [Magyar Költők 1. / Modern Könyvtár 3.]; 3) Budapest: Athenaeum, 1911; *A szegény kisgyermek panasza*. Versek, Békéscsaba: Tevan, 1913, 73.

1161. Vö. Gömöri Jenő Tamás: Emlékezés a „Modern Könyvtár”-ra, *Literatura*, 1937. szept. 15., 328.

1162. Az egyes kiadások részletes leírását lásd: Győrei Zsolt: *Kötetkiadások*, in Kosztolányi Dezső: *A szegény kisgyermek panasza*. *Kritikai kiadás*, szerk Győrei Zsolt, s. a. r., jegyz. Győrei Zsolt – Lovas Borbála, Pozsony: Kalligram, 2014, 244–249. [A kötet a továbbiakban: SzKP-Krk.]

1163. Lásd részletesen, fölsorolva és táblázatos formában egyaránt: SzKP-Krk, 271–290. És: Forrás-jegyzék, 1–5.

1164. „Verseim jelenleg Osváthnál [!] vannak, minthogy a könyvem a *Nyugat*-tal szeretném kiadni.” – Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak, Budapest, 1909. szept. [4.], in *Levelezés-Réz*, 193.

1165. Kosztolányi Dezső levele Lányi Heddnának, Budapest, 1910. [ápr.?,] in *Levelezés-Réz*, 205.

1166. [Szerző nélkül]: Kosztolányi Dezső új kötete, *Bácsmegyei Napló*, 1910. júl. 10., 4; *Független Magyarország*, 1910. júl. 13., 1.

1167. Csáth Géza levele, in 1000 ölel Józsi. *Családi levelek 1909–1912*, s. a. r. Beszédés Valéria, Szabadka: Szabadegyetem, 2008, 41.

1168. [Szerző nélkül]: *Modern Könyvtár*. Szerk. Gömöri Jenő, Politzer Zsigmond, *Világ*, 1910. nov. 13., 14.

1169. Tevan, 1989, i. m., 28–29.

1170. Győrei Zsolt: A gyermekkor eklogáitól *A szegény kisgyermek panasza*ig, in *SzKP-Krk*, 421.

1171. Részletesen lásd: SzKP-Krk, 250–254.

1172. Kosztolányi Dezső levele Tevan Andornak, Budapest, [1913?], in *Levelezés-Réz*, 246.

1173. „*A Szegény kis gyermek panasza* két új, gyönyörű verssel bővül.” – Kosztolányi Dezső levele Tevan Andornak, Budapest, 1913. szept., in *Levelezés-Réz*, 251.

1174. Kosztolányi Dezső: [Életrajzot kérnek tőlem?], *Budapesti Újságírók Egyesülete Almanachja* 1911, 1911, 338.

1175. Kosztolányi Dezső levele Csáth Gézának, Szabadka, 1909. aug. 14., in *Levelezés-Réz*, 191.

1176. Kosztolányi Dezső: *Hogyan születik a vers és a regény? Válasz és vallomás egy kérdésre I.*, *A Pesti Hírlap Vasárnapja*, 1931. márc. 8., 3–4; márc. 15., 4–5.

1177. „Édes jó anyám! Míg te a szabadkai személy vonaton haza felé robogtál, addig a Kerepesi úton haladt egy bús fiatalember. Szemét könnyek borították el és kalapját jól a szemébe huzta, hogy ki ne nevéssék őt. Elgondolta ő, hogy kicsoda ebben a városban, s kicsoda tinektek ő, s ti őneki. Csak égette a torkát a sírás s ment tovább [!] Midőn aztán haza ért véget vetett annyi nap oly nagy hazugságának, és – sirt. Kérdezték miért; nem felelt semmit, csak a ti neveteket imádkozta el magában. Áldjon meg az isten mindnyájukat!” – Kosztolányi Dezső levele id. Kosztolányi Árpádnénak, [Budapest, 1903. szept. 9.], in *Levelezés 1.*, 28.

1178. Pán Imre: A vers és a csók, *Színházi Élet*, 1935. ápr. 21–27., 134–135.
1179. Csáth Géza levele Kosztolányi Dezsőnek, Szabadka [?], 1904. okt. 9., MTA Könyvtár Kézirattára, Ms 4622/104.
1180. Győrei Zsolt: Félsor vagy sor?, in *SzKP-Krk*, 383, 385–386.
1181. Lengyel Menyhért: A szegény kisgyermek panasza, *Nyugat*, 1910. júl. 16., 1008–1010.
1182. Karinthy Frigyes: A szegény kisgyermek panasza. Kosztolányi Dezső versciklusa, *Nyugat*, 1910. júl. 16., 1010–1013.
1183. Karinthy, 1910, i. m.
1184. Vajda Ernő: A szegény kisgyermek panasza. Kosztolányi Dezső új verseskönyve, *Élet*, 1910. júl. 17., 89–90.
1185. o. e. [=Ormos Ede]: Kosztolányi Dezső: A szegény kisgyermek panasza, *Népszava*, 1910. júl. 20., 3.
1186. Újraközölve: Juhász Gyula: Az olvasó naplójából, in – –: *Összes művei, V. köt., Prózai írások 1898–1917*, szerk. Péter László, Budapest: Akadémiai, 1968, 365–366.
1187. Sz[ini]. Gy[ulal.]: Kosztolányi új könyve, *A Hét*, 1910. júl. 31., 503–504.
1188. Kosztolányi Dezső: Őszi koncert. Kártya, Budapest: Politzer, 1911. [Magyar Költők III. / Modern Könyvtár 54.]
1189. *A kártyás felfohászok; A kártyás imája; A sötét párka; Tenger és vibar; Az éj, az álom s a kinok; Szemét és csillagok között; A kártyás diadala; Induló a költőkhez; A kártya papjai miséznek; A kártyás sír.*
1190. Kosztolányi Dezső: Őszi koncert, *Nyugat*, 1911. febr. 1., 288–297.
1191. Kosztolányi Dezső: Őszi koncert, *Móka*, 1911. ápr. 26., 10; *Vértő*, koszorús ősz. Az „Őszi koncert”-ből, *Világ*, 1911. dec. 24., 42; Tü-dal, *Bácsme gyei Napló*, 1911. márc. 5., 4; Praeludium. Az Őszi koncertből, *Kalangya*, 1936. márc., 156; Intermezzo, *Tasnád*, 1911. júl. 1., 1.
1192. Kosztolányi Dezső: I. Ó színek színe, ördög bibliája; II. Valami van; III. Három bús párka áll az élet utján; IV. És néha vágtatunk, mint örült tengerészek; V. De éjzón szörnyüket álmodunk...; VI. Ha emberek közé megyünk, fényes terembe; VII. Diadal!; VIII. Ez itt az élet, hámor és kohó; IX. Most így teszünk, most úgy, most újra másként; X. Bitang! – kiáltja a szélvész utánunk, *A Hét*, 1910. dec. 25., 828–830; A kártya, *Móka*, 1911. ápr. 26., 10; *Bácsme gyei Napló*, 1911. ápr. 23., 1.
1193. Hevesi Sándor: Őszi koncert és Kártya. Kosztolányi Dezső új füzet, *Auróra*, 1911. máj. 13., 228.
1194. Hevesi, 1911, i. m., 228.
1195. „A férfi szól: [...] Itt egy kávéház, fázó, néma néppel, / ott meg az irodalmi emberek, / kik szivarozva, szigorú szemöldökkel / szegény hullám fölött veszekszenek. // A nő szól: / Én odamegyek és megkérem őket, / hogy tégedet nagyon szeressenek, / és értsék meg vívódó éneked. / Én odamegyek és megkérem őket, / pajkos kacajjal, mint egy könnyű tündér, / hogy lassanak be fátyolos szivedbe, / szeressenek elátkozott szívünkér. / Általokarolom csöndesen a lábuk, / az életed szelíden elmesélem, / hogy megriadjanak és tág szemekkel / bámuljanak reám az őszi éjen.”
1196. Sz[abolcsi]. L[ajos].: Őszi koncert; kártya. Két versciklus, *A Hét*, 1911. ápr. 9., 239–240.
1197. Lásd a későbbi fejezeteket, valamint: Arany Zsuzsanna: „A meztelen király”. Kosztolányi Dezső irodalompolitikája, *Irodalomtörténet*, 2015. [megjelenés előtt]; És: Buda Attila: A véres költő gyermekei: Paulina, Aurelius, Caligula, *Prae*, 2010/ápr., 37.
1198. Szabolcsi, 1911, i. m., 240.
1199. Gereblye [=Balla Ignác]: Két verskötet. 2. Kosztolányi Dezső: Őszi koncertek [sic]. Kártya, *Új Idők*, 1911. máj. 7., 479.
1200. Balla, 1911, i. m., 479.
1201. m. j. [=Miklós Jenő]: Kosztolányi Dezső. Őszi koncert. Kártya, *Világ*, 1911. máj. 28., 18.
1202. Miklós, 1911, i. m., 18.
1203. Kosztolányi Dezső: Mágia. Kosztolányi Dezső verseskönyve, Békéscsaba: Tevan, 1912; 1920.
1204. Kosztolányi Dezső levele Tevan Andornak, Budapest, 1919. febr. 19., in *Levelezés-Réz*, 428.
1205. Utalás Kosztolányi első szabadkai kiadójára, Fischer Mórira.
1206. Kosztolányi Dezső levele Tevan Andornak, Budapest, 1912. márc., in *Levelezés-Réz*, 229.
1207. Az egyes szakaszokat elválasztó versek kezdősorai: 1) „Úgy félek, hogy ezt a homályos, ódon”; 2) „Fejembe szállott a fekete mérge”; 3) „Mint a beteg gyerek, ki lázas, álmos”. Megjelenések pl.:

1) Kosztolányi Dezső: Kösöntyü, *A Hét*, 1910. dec. 11., 794. 2) Az ihlet percze, *A Hét*, 1910. jún. 19., 394. 3) Beteg csókok, *Nyugat*, 1909. szept. 1., 268.

1208. Lásd: Forrásjegyzék, 1–5.

1209. A korábban már hivatkozott vers adatait újra hozzuk: Kosztolányi Dezső: Boszorkányos este, *Nyugat*, 1908. márc. 1., 287.

1210. Kosztolányi Dezső levele Tevan Andornak, Budapest, 1912. júl., in *Levelezés-Réz*, 232.

1211. „Én korrigálom új, nagy kötetemet, a Mágia-t, amely Tevan kiadásában jelen meg, kora ősszel.” – Kosztolányi Dezső levele Juhász Gyulának, [Budapest, 1912. júl. 23.], in *Levelezés-Réz*, 235.

1212. „A kötetemhez nyomasson plakátot, amelyet minden könyvkereskedő kitesz a kirakatába: »Most jelent meg *Kosztolányi Dezső* új verseskönyve, a *Mágia*.» Csak ennyit. De ez a terjesztés feltétlenül szükséges eszköze.” – Kosztolányi Dezső levele Tevan Andornak, [Budapest, 1912. szept.], in *Levelezés-Réz*, 238.

1213. [Szerző nélkül]: Kosztolányi Dezső új verskötete, *Világ*, 1912. szept. 1., 18.

1214. Kosztolányi Dezső levele Tevan Andornak, Budapest, 1912. [nov.], in *Levelezés-Réz*, 243.

1215. Kosztolányi Dezső levele Kiss Józsefnek, Budapest, 1912. nov., in *Levelezés-Réz*, 243.

1216. Kosztolányi Dezső levele Babits Mihálynak, Budapest, 1912. nov., in *Levelezés-Réz*, 243–244.

1217. Babits Mihály: Az irodalom karácsonya, *Nyugat*, 1913. jan. 16., 81–85.

1218. Babits, 1913, i. m., 81–85.

1219. [Szerző nélkül]: Mágia, *Vasárnapi Újság*, 1912. dec. 15., 1011.

1220.S. [=Sík Sándor]: Kosztolányi Dezső: Mágia, *Élet*, 1913. jan. 5., 24.

1221. [Szerző nélkül]: Mágia. Kosztolányi Dezső versei, *Új Idők*, 1913. jan. 26., 130.

1222. Göndör Ferenc: Kosztolányi Dezső: Mágia, *Népszava*, 1913. márc. 6., 2–3.

1223. „[E]gy elsőrangú német költő, aki most Svájcban tartózkodik, mindkettőnk közös érdekében le akarja fordítani az egész Mágia-t. Kérem, tegyen azonnal postára egy példányt [...]” – Kosztolányi Dezső levele Tevan Andornak, Budapest, 1917. jan. [29.], in *Levelezés-Réz*, 397.

1224. „Nagyon kérem, tegye azonnal postára a *Szegény kis gyermek panaszai teljes kiadását* és a *Mágia*-t, [...] Több ízben kértem Önt már erre, de mindig foganat nélkül. Nekem e könyvek elküldése igen fontos, minthogy az illető úr a fordító, aki svájci és német lapokban elhelyezi verseimet és cikkeket közöl a munkáimról.” – Kosztolányi Dezső levele Tevan Andornak, Budapest, 1917. júl. 12., in *Levelezés-Réz*, 403.

HALÁSZ LÁSZLÓ

Kényelmetlen tünődések

5.

*Becstelenség besúgónak lenni,
apja nevét a gyerek szégyelli:
leggyalázatosabb szerep a világon,
inkább az öngyilkos Halált választom.*

Ezeket a sorokat én írtam, de írhatta volna Jobbágy Károly, aki barátja feljegyzése szerint „képes lett volna az öngyilkosságra, hisz becstellenül élni és besúgónak lenni, hogy valamikor a gyereke szégyellje az apja nevét, a leggyalázatosabb szerep a világon. Inkább a halál, mint ez, mondta.” Bevallom, Jobbágy költészete nem ragadott magával, sőt továbbra sem ragad, a költőről alkotott véleményem mégis revideálnom kell. Az idézetet a barát beszervezett ügynökként adta írásba az állambiztonsági szolgálatnak. A magyar irodalom 56-tól a rendszerváltásig húzódó besú-

gás központú, kétezer-kétszáz oldalas lesújtó története (Szőnyei Tamás: *Titkos írás*) szerint ez a szabályszerű viselkedés. Kirívóan nem az viszont, amit Jobbágy produkált. A költő a szervek maradandó figyelmét az *Irodalmi Újság* 1956. november 2-i számában megjelent verse, lírai felfedezésnek aligha nevezhető, „Dávid harcolt Góliát ellen” sorával vívta ki, de a patetikus zárósorokra se esztétikai okokból néztek ferde szemmel.

*Életet adunk Szabadságért cserébe.
És ha a Sors minket így büntet,
mert hogy túrtünk tíz éven át,
felmutatjuk véres fejünket (...)*

Jobbágy 1956 augusztusában egy író-olvasó találkozón ismerkedett meg Farkas József mátészalkai tanár-könyvtárossal, akit a forradalom után egy évvel terhelő adatok alapján szerveztek be. Az év végi jelentése szerint a gimnáziumi tanárként dolgozó Jobbágy elmondta, hogy „ötvenhatos verseit az ellenforradalmi cselekmények miatt őrizetben lévő M.I. felesége csempészte ki Kanadába.” Farkas 1958 tavaszán közölte tartótisztjével, hogy Jobbágy azt tanácsolta neki, zárkózzék el a közélettől, mert aki hallgat, azt elfelejtik. Júliusi jelentése szerint a költő felesége révén egy elégetendő levelet küldött neki. Ebben megírta, hogy két hónapja zaklatja a politikai rendőrség, a Kanadába küldött versek egy példányával. Ha segít nekik, nem lesz semmi baj, mondták, de ő tudja, mit jelent ez. „Maradj erős” – küldte ölelését a költő, és figyelmeztette, hogy bizonyára őt is keresi majd a rendőrség. Ő, természetesen a tartótiszttel egyeztetve, írt is neki később, hogy így történt, de semmi terhelőt nem mondott róla.

1960 nyarán a baráti ügynök hosszú dolgozata arról informál, hogy meglátogatta a költőt, aki elmondta neki, „az elmúlt év során az állambiztonsági szervek tudomására jutott, hogy a *Tigrisek lázadása* című kötet K.M. muzeológuson keresztül Nyugatra került. Azt az ajánlatot kapta, ha kapcsolatba lép az állambiztonsági szervekkel és híryanagot szolgáltat az irodalmi élet területéről, akkor nem lesz bántódása. Aláírta a nyilatkozatot, elmondása szerint azzal a feltétellel, hogy az említett személynek nem lesz bántódása. Ez a dolog nagyon felkavarta és arra az elhatározásra jutott, hogy öngyilkosságot fog elkövetni. Megírta a búcsúleveleket is, amiket Veres Péternek és másoknak akart elküldeni. Ezt az elhatározását közölte az illetékes összekötőjével, aki elmondása szerint nagyon megijedt, és kérte, hogy ne csináljon semmit, értesíti a feletteseit. Egy idő múltán gépkocsival elvitték Pesten kívül egy vendéglőbe, és ott hosszú, erőszakos vita alakult ki, de csak tartotta magát, és nem állt kötélnek. Közben kezdett írogatni, és a mongol küldöttség fogadásán, ahová mongol versei miatt maga is hivatalos volt, beszélt Münnich elvtárrsal is. Végül behívták a rendőrségre, és egy borítékban ott volt a kötelezvénye. A tisztt odaadta neki, és egy doboz gyufát is mellékelte hozzá azzal, hogy a szemé előtt égesse el a nyilatkozatot. Ekkor Jobbágy azt mondta, hogy bár tudom, hogy fényképmásolatot készítettek róla, mégis megnyugszik. Felhívták a figyelmét, hogy erről senkinek se beszéljen. (Nem is beszélt!!!) Jobbágy elmondása szerint képes lett volna az öngyilkosságra, hisz becstelenül élni és besúgónak lenni, hogy

valamikor a gyereke szégyellje az apja nevét, a leggyalázatosabb szerep a világon. Inkább a halál, mint ez, mondta. Azóta nyugton hagyják.”

Ilyen felkavaró történetet többet nem volt módom olvasni. Jobbágy konfliktusa, konfliktus megoldási kísérlete, tiszta szavai abszolút hitelesek. Egy szokatlanul derék, vergődő ember szólal meg, aki nem képes mellébeszélni. Ha nyomásra pillanatnyilag megbotlik, akkor is ügyel a neki segítő másokra, meg vélt barátjára, nehogy miatta baj érje őket. Előrevetíti a belső parancs erejét. Elemi erkölcsi érzéseihez tartania kell magát, jöhet tél, jöhet nyár. Neki – versei mindvégig tanúsítják – az van a tollán, ami a szívében. Ő mindent komolyan vesz, amit mindnyájunknak komolyan kellene venni. Nemcsak a szigorúan nagybetűvel írandó Szabadságért szigorúan nagybetűvel feláldozandó Életet, hanem például a *Búcsút az iskolától*:

*Búcsúzunk attól, aki minket
éveken át a jóra intett (...)
Volt otthonunk és legtöbbünknek
anyánk, apánk – ki kísért minket;
de amit ők nem tudtak adni,
azt kaptuk itt nyolc év alatt mi.*

*Még fájóbb neki a Szomorú szerelem:
(...) felzokog,
mert oly sokat van egyedül.*

*A nő, ki nős embert szeret,
sok rossz asszonynál többet ad,
hitet, szerelmet, életet,
türelmet, ifjú álmokat...*

Ha utánajár, bárki ellenőrizheti e sorok igazságát. És van-e nemesebb dolga a költőnek, mint egyértelműen, férfiasan védeni a gyengébb nemet, megfogalmazni a felismert igazságot? Akkor is, ha a sors gyakran igazságtalan – ezt nem Jobbágy egyik verséből idéztem, habár szintén jól illik oeuvrejébe. Némiképp az enyémétől eltérő fogalmazásban így jellemzi egy kritikus-szerkesztő 1958-ban: „Költészetének őszinte népi hangja keltett feltűnést, formai hiányosságai ellenére. A mai élet problémái senkinél olyan nyíltan, széles skálában nem jelentkeztek, mint nála.” Kár, hogy ilyen tiszta léleknek nem adatott jelentékeny tehetség, pedig igazán rászolgált. Megérdemelte volna. Még nagyobb kár, hogy legfőbb akadálya éppen a karakterét átható, komplexitástól-aszimmetriától ment elmeműködéssel függött össze, amitől tiszta lelke elválaszthatatlan volt.

Besúgója nyilván ezzel élt vissza, de odium Jobbágyot egyáltalán nem terheli. Se szeri, se száma a rá nem hasonlító besúgottaknak, akik szintén megbíztak méltatlanokban. A besúgó – még ha esze ágában sem lett volna magától jelentkezni – már vállalásával felmondta az emberi kapcsolatokhoz elengedhetetlen bizalmat. A többé-kevésbé egészséges élet azzal a kockázattal jár, hogy az ember abban bízik, akiben nem kellett volna. A condition humaine ki- és felhasználására épült a diktatúra undorító apparátusának munkálkodása. Rászállt olyanokra, akiket elsősorban

fenyegetéssel/zsarolással, másodsorban mézes madzaggal tudott magához vonni, ahogy Jobbágy leendő barátjával történt.

De az ügynöksereg nemcsak kényszervállalkozókból áll. A Jobbágy költészetének fő vonásait felvázoló szerkesztő-ügynök szavait félbeszakítottam. Így folytatta: „Nem uszított a rendszer ellen, de érzelmileg közel van részben népies, magukat kommunistának valló, részben anarchista körökhöz.” Kristó Nagy István maga sem volt túlságosan távol a népies köröktől, de még közelebb állt keményen baloldali meggyőződéséhez, ami már 1945-től a szervek szolgálatára indította. Összegyűjtött jelentései – ha publikálni kívánta volna – jókora kötetnyiek. Igen vaskosra hízna, ha kiegészülne néhány más, hozzá hasonlóan odaadó társáéval.

Minden jelentés közös jegye a beszámolás arról, hogy mikor hol volt a besúgott, kikkel találkozott és mit mondott közvetve vagy közvetlenül a jelentőnek. Döntő a szöveg pontossága. Ellenőrzése egyszerű: több egymástól független titkos ügynök egymásra is irányuló besúgása. Megkönnyíti a besúgó munkáját is, ha a netán kezdeti kényelmetlenségérzését elkoptatva, belenő szerepébe és azonosul azzal. Megszűnik a szégyen, ha ugyan volt minek megszűnni. Akár többször is beszámol arról, hogy áldozata miként hívta fel óvón figyelmét, vigyázzon, mert X vagy Y valószínűleg besúgó. Már-már jólesik neki, hogy mennyire túljár társa eszén; hogy a jól végzett munka következtében elnyerte tartótisztje bizalmát. Ám a pusztán a tényekre szorítókozó jelentés elégtelen. Ahhoz, hogy az írókra kivetett háló sűrűn szótt legyen, a szerveknek a besúgottak saját maguk előtt is leplezett érzelmeit és gondolatait szintén be kell fogni, miként (akárcsak még készülő) műveik jellegzetességeit. Ezekhez a többletinformációkhoz nélkülözhetetlen a Kristó Nagy-féle fáradhatatlan, de a szervek szerencséjére nem egyedülálló all round ügynök, akinek egyszerre kamatoztatható elkötelezettsége, széles körű kapcsolata és megfelelő értékorientációja. Aki nem rest, mindenhol megfordulni, ahová a szerv szólítja (és hová nem?), aki nem éri be az adatszolgáltatással. Egy-egy író jellemét épp úgy, mint művét, kritikailag véleményezve, szakszerűen elhelyezi a csoportok/irányzatok között. Az ügyszolgálattal párosuló, lényegkiemelést, általánosítást, önálló következtetéseket magába foglaló intellektuális tevékenység bizonyára önjutalmazó élményként pezsdíti, annak tudatával, hogy ő voltaképpen kultúrpolitikai tényező. Nem ügynök, hanem a legmagasabb körök tanácsadója.

Hamis látszatot keltenék, ha tünődéseim azt sugallnák, hogy írók kizárólag besúgottak lehettek. Író besúgóként is épp úgy, ha nem jobban, megfelelt a hazai szerv céljainak. Közülük azokat szervezte be sikeresen, akiket csak tudott. Ám akárhogy nézem, jelentős tehetséget mindössze egyet. Tar Sándort. Az foglalkoztat, hogy különös élményanyagával mire ment? Mi az, amit a tárgyról annak következtében tudok meg, hogy egy olyan író elevenébe vágott, aki nagy evokatív erővel mutatta be a reményvesztetteket, a kiszolgáltatottakat, a kisemmizetteket, a perifériára sodortakat. Tar Sándort, aki 1964 óta volt az egypárt tagja, 1978-ban szervezték be. Tíz éven át Hajdu (az álnév úgyszólván adott volt, lévén Tar debreceni) főként az őt befogadó fővárosi ellenzékiekről küldte meglehetősen szorgosan jelentéseit. Elbeszéléseinek első kötete három évvel később jelent meg. 1999-es lelepleződéséig négy további elbeszéléskötete, illetve három regénye látott napvilágot. Titkos

ügynök volta – túl a közvetlen érintetteken – azért keltett nagy megdöbbenést, mert ezek a keményre kalapált, minden elemében hiteles szövegek egyáltalán nem jelezték a kérdéses élményeket.

Pedig Tar az az író, aki egyébként nem tudott és nem is kívánt az őt érő mégoly diffamáló fordulatoktól eltekinteni, mintha azok meg sem történtek volna vele. 1992-ben, mikor épp hogy elmúlt ötvenéves, a technikus végzettségű, művezetőként dolgozó szakembert sokadmagával együtt elbocsátották. Számos mellbevágó elbeszélésének alapmotívuma a rendszerváltást követő gyárbezárások nyomán munkanélkülivé válók nyomorúságos sorsa, a leépülés, az alkoholba menekülés, az alkoholbetegek, depressziósok és az alkoholelvonó kórházi osztályok élete. Hogy besúgó életével a rendszerváltás után (az említett hét könyvből hat már erre az időszakra esett) sem volt képes íróként szembenézni, az elfojtás hatalmára utal. Kényyszerű lelepleződése (egyik besúgott társa kutakodása nyomán), nyilvános megszégyenülése a fővárosi irodalmi hetilapban – amelyben a neki megbocsátó barátja hosszú írásával szemben a letaglózott írónak mindössze néhány beismerő sorra futotta – azonban teljesen új helyzetet teremtett. Úgyszólván lehetetlen volt, hogy a megrázkódtatás az író ezután megszülető elbeszélésein ne hagyjon nyomot.

„Itt fekszem, magamba zárva egy kórházi ágyon, testem legyűrve gyógyszernek nevezett mérgekkel, hogy ne lázadjak mások és magam ellen, mégis úgyszólván óránként ébredek az altatásból, az éjszaka pedig éberem olyan, mint egy kétségbeesett sikoly” – olvasom a *Fohász* elbeszélőjének saját belvilágába bevezető szavait a „megunt emberek osztályán”. Bódult álmában megjelenik Jézus, akinek „a vállára szeretne borulni az ember és elsírni minden nyomorúságát.” Kamaszként szeretett egy fiút, mint testvért, nem szerelemmel, ő megölte magát, mert kapcsolatukat másként képzelte el. Azóta „ennek az érzésnek és a büntudatnak a foglya.” Hiába kérte Jézust, hogy szabadítsa meg tőle, ő „azt mondta, nincs felejtés, minden tovább él bennünk, annak minden következményével. Hát következmény az volt, elmondtam neki minden kálváriámat, a meghurcoltatást, a pótszenvedélyeket, melyek a büntudatból származtak, alkohol, zilált magánélet, megalázás, depresszió, általános emberi csőd, satöbbi. Azt mondta, ez a te poklod, ezt kell megélned. Bűneidet ne a mások bűneihez hasonlítsd, azok saját bűneiddel mérhetőek csak.” Jézus tudott az ő rendőrséggel kapcsolatos ügyéről, a belőle fakadó kitaszítottságáról, a megváltásként választott magányáról és alkoholizmusáról, két öngyilkossági kísérletéről, de jötteteiről is.

A bűn és a büntudat okát fiktív átruházásnak vélném, de akárcsak a meghurcoltatás, a közelebbről meg nem világított rendőrségi ügy, a kitaszítottság, a csőd, az öngyilkossági kísérletek mind az író „való világát” idézik fel, amint ekkortájt keletkezett, interjúba ágyazott hosszú vallomásából (*Litera.hu*) megtudom. A művészek önreflexiói akkor is megismerésre érdemes darabok, ha nem kapcsolódnak olyan közvetlenül műveikhez, mint az alábbi drámai sűrítmény a *Fohász*hoz.

„1956 novemberében a kétnapos sztrájk idején a debreceni gépipari technikum kollégiumában laktunk, fiatal, felfegyverzett, éretlen gyerekek. Egyébként senki egy lövést se adott le azokból a fegyverekből; mikor jöttek, leadtuk, mondván, a játéknak vége. A sztrájk alatt nem volt fűtés, összezsúfolt vaságyakon kettesével-hármasával húztuk ki az éjszeleket, hogy egymás hegyén-hátán ne fázzunk olyan

rettenetesen. Én egy lelenc fiúval feküdtem egy ágyban, aki korábban is a barátom volt – már akkor is vonzottak az elesettek, a szegények, a nyomorultak, mivel én sem voltam sokkal különb. Ez a fiú később öngyilkos lett. Amikor, mint ellenforradalmi tűzfészket, szétverték a kollégiumot, néhányan a srácok közül fegyvereket dugtak el, sosem lehet tudni alapon, s később, mikor ápolónőképző lett a helyből, természetesen megtalálták az összeset. Felkutatták, bekasztlizták a tetteseket. A zsarolás tárgya tehát az lett, hogy homoszexuális vagyok, miattam lett öngyilkos az a gyerek, másrészt, hogy úgy úsztam meg a számonkérést, eddig, hogy én súgtam be a fegyverrejtegető társaimat. Mint közölték, már az egyik elég, hogy egy életre tönkretegyenek.

Velem szemben a parancsnok III/III-as helyettese, B. L. Őrnagy ült és mosolygott. Mögötte a falon Felix Dzserszinszkij arcképe díszelgett, az életben nem felejttem el. Innen csak két ajtón lehet kimenni, Tar elvtárs, közölte, miután ismertette az előbb említett vádpontokat. A baloldali ajtón, mutatott rá, amelyik a börtönbe vezet, vagy azon, amelyiken bejött ide hozzánk, ehhez viszont alá kell azt írnia, amit most diktálni fogok. Mert, folytatta, nem csak az van, hogy homoszexuális és ellenforradalmár vagyok, ez magánügy, míg ki nem derül, ugyebár, de a fő bűnöm, hogy én felelős beosztású művezetőként, alapszervezeti titkárként jöttem, ellenzéki csöcselékkal tartom a kapcsolatot. Sorolta a büntetési tételeket. Rám nézett és megkérdezte: na, Tar elvtárs, akkor hogy legyen? Diktálhatom? Ültem összeverve, megsemmisülve, megalázva, s hallgattam, ahogyan az Őrnagy sietősen elhadarja: a belső ellenséget elítélem, s hithű kommunistaként vállalom, hogy jelentéseket írok a III/III számára, ha velük találkozom. Én leszek a helyi összekötője, fűzte hozzá B. Őrnagy, majd bemutatta az aláírás után bejött, hátam mögött álló civilt: neki fog majd Budapesten esemény után jelenteni.

Egy idő múltán B. Őrnagy javasolta, munka közben igyunk valamit, hogy oldódjon a hangulat, ne legyünk ilyen merevek. Onnantól figyeltem rá, hogy mindig legyen otthon alkohol. Egyszer-kétszer ő is hozott, a cseresznyét szerette. Összeszoktunk. Ma sem gyűlölöm: a munkáját végezte, gyűlölni különben is képtelen vagyok, legfeljebb haragudni tudok.

1982-ben meghalt a bátyám. Ő rendőr volt. Tudni kell, hogy mi nagyon hasonlítottunk egymásra. A holttestet Kőbánya-Kispesten a vonat alá dobták, de számos körülmény alapján egész biztos, hogy nem baleset volt, még csak nem is ott halt meg a helyszínen: valahol nagyon megverték – túl jól sikerült. Kérdeztem az összekötőimet: kik voltak a tettesek. Nyomatékkal követeltem, segítsenek kideríteni, mondják meg az okokat és büntessék meg a felelősöket. Semmit nem segítettek. Elaltatták, elsimították az ügyet. Innentől már nagyon féltam. Rádöbentem, bármi megtehető bárkivel. Ez a tudat volt az egészben annak idején a legrettentesebb. A beszerzésemet követő nap rúgtam be először az eszméletlenségig, de innentől már tényleg nem bírtam máshogyan. Csak arra vigyáztam, a kocsmában nehogy eljárjon a szám. Mindennapos rettegés lett úrrá rajtam, hisz a bátyám meggyilkolása nekem szóló fenyegetésnek is volt tekinthető. Lehet, ez csak képzelődés, de máig nem tudok szabadulni attól az érzéstől, hogy tévedésből, helyzettem őt kapták el. Nem mertem kiszállni, noha innentől egyetlen vágyam az volt, hogy ez az egész ügy valahogy befejezhető legyen.”

Ami pedig a többit illeti: „Az egyik délelőtti csoporton is elegendő lett abból, hogy folytonosan azt kérdezi a terapeuta tőlünk: 'miért iszik?' Nézze, doktornő – válaszoltam –, a magunkfajta embereknek két örömforrás van az életében: a szesz és a szex. Ennyink maradt. A szesz is drága, de azt nem kell elvinni moziba, fodrászhoz legalább. Ha unom, vagy ha nem bírom, az ivást tovább, bejövök. Itt ismernek, a főorvosnő régi olvasóm. Leszedálnak, alszom napokig, nincsenek gondolataim. Hasonló sorsú, megcsúsztott emberek közt vagyok, szót értek velük. Ismernek már ők is, befogadtak, noha abszolút újoncnak számítok, legtöbbjükkal szemben gyenge kezdő vagyok: a szobatársam például huszonhatszor feküdt idebent. Ha túljutok az elvonáson, újságokat olvasok, beszélgetünk. A pszichiátria lakóiban az a közös, hogy az iváson túl általában semmijük sem maradt odakint. Nem várja őket senki, nincs hova menniük. Örök életemre megtörtek az események lelkileg: ebből kijönni, kikerülni nem lehet. Feladtam az életemet 61 évesen. Meghalt az anyám – éveken át gondoztam, etettem és mosdattam, műveltem hatalmas kertjét a legrosszabb állapotomban is. Saját pusztulásomat láttam az övében, én is meghaltam vele egy kicsit. Harminc éves kapcsolat után a barátnőm elhagyott egy fiatalabb, problémamentesebb férfi miatt, miután lenyúlt tőlem minden pénzt, amit tudott. A másállapot éve volt számomra 2001. A lét és a nemlét között töltöttem valahol. Hétszer feküdtem a kórházban hosszabb-rövidebb ideig, s amikor itthon voltam, kétszer döntöttem úgy, hogy befejezem. Halálosan meguntam az ivást is már – elegendő lett, hogy az egyetlen célom az életben, hogy lehetőleg állandóan kába legyek. Úgy terveztem, kiugrom innen, az első emeletről, s megpróbálok úgy fordulni, hogy a fejem szétloccsanjon majd a betonon. Fel is álltam a párkányra – a lakótelepnek nagy műsor lehetett –, aztán rugaszkodás közben megcsúsztott a lábam, s visszaestem a radiátorra, három bordám eltört. Dührohamot kaptam, találtam egy pengét, és kaszabolni kezdtem vele a csuklóimat. Gyengültem, vártam, hogy vége legyen. De várakozás közben eszembe jutott, hogy az alkalomra való tekintettel egy utolsó felest csak el kéne fogyasztanom, nehogy még a végén szomjan haljak...”

Nem értem még a félbeszakított elbeszélés – amely a két öngyilkossági kísérletet felettébb hasonlóan mutatja be – végére. Az elbeszélő felébredve, kimegy rágyújtani és a csikket egyik kórterembeli társának adja, aki a közelgő karácsonyról beszél, holott az két napja múlt el. Jézus születésnapjára utal, ezért könnyű észrevennem a kapcsolatot az álommal. Így a távolság még nagyobb. Álmában az elbeszélő Jézussal érintkezhetett, ébren csak a lerobbant beteggel. Ő jósol neki, tudtán kívüli megkésettiséggel érvénytelenítve a karácsonyi boldogságot; ő figyelmezteti, ne feledje el az elbeszélőnek cseppet sem magától értetődő fohászt. Az elbeszélő kapaszkodna Jézusba és az isteni megváltásba, de még ebben a kétségbeejtő állapotában sem tud hinni benne. Zárásként, akárcsak az író számos elbeszélésében, ott a nyomasztó csattanó, amit az elbeszélő a nála is kilátástalanabb állapotú társa szájába ad. „És mi lesz karácsonyig, kérdeztem, pont tőle, a bolondtól, a háborodottól, semmi, válaszolta sok idő után, miközben végigszívta a cigarettámat, minden nap egyforma.” Nincsen remény.

könyve. A közel negyven elbeszélést felsoroló tartalomjegyzékben az utolsó: *Vadászat*, helyén túl kiemelkedik azzal is, hogy három csillag különíti el a többiek-től. Fokozott figyelmem nyilvánvaló. Balla, „a fiatal férj és újdonsült, büszke apa” kétkerekű homokfutón viszi a tanyáról a faluba a szülést jól levezető orvost. Az a pálinkától részegen szemüvegét az út mellett a búzatáblába hajította. A forró nyári nap sugarait összegyűjtve lángra kaptak a gabonaszálak. Balla még idejében észrevette és gyufával ellentüzet gyújtva elejét vette a tűzvésznek. A faluban Ballát két „majdnem egyforma ember” megragadta, „valami rendőrségi igazolványt mutatott az egyik” és egy fekete Volga hátsó üléséhez vezették. A rendőrség helyett az iskolába vitték, az igazgató szobájába, ahol „egy idétlen mosolyú Kádár-kép függött a falon”. A közös gazdálkodás előnyeiről győzködték, Balla azonban nem adta be a derekát. „A rossz berendezésű órszobába” hurcolták. „Egy hüllőszemű” férfi fogadta. Mészáros százados, az elhárítástól. Gyűjtogatással vádolta, de hozzátette: „lépj be a téeszbe, akkor lehet, hogy megússza!”. Különben gyűjtogatásért elítéli, „alsó hangon tíz év, de ilyesmiért akasztottak is!” Balla félelmében aláírta az elé tett papírt. Megünnepelendő pálinkával kínálták, amit nem fogadott el, ingére öntötték és a hajába orosz kölnit dörzsöltek. De a százados továbbra sem engedte el. A gyűjtogató „maga volt vagy Béres! Ha nem ő volt, akkor is ő volt, és magát bűnpártolásért csukjuk be, innen már nem is megy haza! Ha írja, amit mondok, akkor Béres volt, és méltányoljuk, hogy hajlandó együttműködni a hatósággal a jövőben is! Rendszeresen találkozunk, majd beszélgetünk.” Balla a családjára gondolt, „már nem érdekelt, hogy Bérest látta gyűjtogatni, mikor nem látta, és alá is írta azt a nevet, amit ott adtak neki, azon a papíron. Varjú.”

Felesége megérezte az alkohol és a pacsuliszagot, sírva vádolta, hogy megcsalta őt. Mivel nem jelentett semmit, megbízója magához hívatta és megverette. „Az agyáig ért a fájdalom.” Megdöbbenésére a gyerekkori barát, Béres lépett be és egy billogozó vas hegyét Balla felsőkarjához nyomta. Helyén „két vöröslő betű rajzolódott ki: BM.” Belügy. Béem. „Most elmehet, és ahogy megbeszéltük. Ne írjon le semmit, ismételtesse, amit hall, hogy el ne felejtse” – bocsátotta útjára a százados Ballát. Felesége megbetegedett, már nem hitt férjében. Veszekedett vele. Szemére hányta, hogy besúgó lett, a falu árulója. Bérestől tudja, hogy Balla őt is feljelentette, majdnem agyonverték és védelmére kelő felesége nyomorék lett, mert lelökték a lépcsőn. A veszekedés után az asszony öngyilkos, Balla részeges lett, de közben gyűjtögette a híreket és jelentett, a százados pedig fizetett érte.

Az évek teltek, lánya felnőtt és egy fiatal vadór beleszeretett. Béres fia volt. Balla elmondta neki történetét. „Amin maga keresztülment, az maga a téboly!” – válaszolta, de „azóta változott a rendszer”. Biztatására Balla bement a polgármesterhez, hogy nyugdíj megkárptólás jár neki. A polgármester a százados volt. A „Hogy lehet itt maga a polgármester?” kérdést válasz nélkül hagyta. Megnyomott egy gombot és belépett Béres. Karon ragadta Ballát és egy folyosón megállította. Felhúzta az ingujját. „Balla ugyanazt a billogot látta a férfi karján, ami az övé volt.” A te feljelentésed miatt, kiabálta Béres és kilökte. Balla a lánya körül legyeskedő fiatalembernek megmutatta a BM jelet, „ugyanez van az apádén is! Nekem pedig ő égette be! A mostani polgármester parancsára! Menj innen! Sose lássam a fajtádat!”

A korábban százados, most polgármester kiadta a jelszót társainak, hogy az össze-vissza beszélő, haszontalan Ballát „meg kell szüntetni.” Fegyveresen a csőzházhoz mentek. Balla kijött az állatokat etetni, mikor egy dörrenést hallott. Közelében egy bokor alján a polgármester feküdt, fejből ömlött a vér. Béres lőtte le, aki most Ballára emelte a fegyverét és talált. Őt viszont a százados egyik társa lőtte le, de Béresnek még volt ereje, hogy puskája tusával szétzúzza a koponyáját. Közben egy ökör vagy bivaly a Volgában ülő másikat kocsistól felfordította és másnapra a rágcshálók már csak csontvázát hagyták ott. A kórházba szállított Balla ágyánál ott van lánya és Béres fia. A lány a fiú tiltakozása ellenére pálinkával itatja apját, aki közli a fiúval: „hagyd apádnak is, a folyosó elején fekszik tüdőlövés-sel, jó ember, jól csinálta, szeressed.” A fiú megkéri a lány kezét. „Balla iszik még egy kortyot, aztán leesik a keze a kórházi paplanra és a lányára néz, majd megszólal. Ha megkérte, add oda neki.”

Megszoktam, hogy Tar mégoly „gonosz történetei” a *Fobászhoz* hasonlóan rendkívül feszesek, általában öt-hat oldalasak. Ezúttal a művészetéhez nem illő happy end a kimondottan terjengős, közel negyvenoldalas szöveget zárja le. Nem tértem ki Balla és lánya viszonyára, amely bővelkedik melodramatikus mozzanatokban. Balla, aki bármilyen kába volt az italtól, etette, itatta az erdő állatait, lányát is gondozta. „Evelt, mint az apja, és szerelmes volt abba a kis őzgidába, amit az apja hozott neki az erdőből.” A lány beszélt a vadakhoz, úgy tudta apjától, „hogy a mama elment, és majd egy nagy szarvas hátán fog hazajönni nemsoká.” Tízéves lett, amikor az orvos átadott egy levelet, amit az anyja írt neki halála előtt. Arról informálta, hogy anyja azért halt meg, mert apja gyilkos, áruló. Szerencsére azonban ott volt az orvos, aki nemdebar saját tapasztalatából is tudta, hogy az alkoholizmus betegség és így kellő hitellel világosította fel a lányt, hogy apja becsületes, jó, csak nagyon beteg. Ballát pedig arra buzdította, hogy beszélgessen sokat lányával.

Ő hazafelé elmondta neki, hogy mennyire szereti őt, és mennyire anyját, „nem halt meg, eljön.” Várja, hogy a kis gida felnőjön és hazahozza. A gyerek boldogan ölelte át apját, aki annyira megrészegült, ezúttal az öleléstől, hogy elengedte a gyeplőt, a lovak befordultak a zöldbe legelni, a kétkerekű felborult, „utasai kies-tek, de még mindig ölelték egymást.” A kislánynak sem lett az égvilágon semmi baja, ahogy nem annyira egy gonosz történetről, mint inkább egy tündérmesétől várható. Bár a gonosz még ott sem nyughat. A jó apa reggelit csinált, lánya kinn a gidával. Lövés hallatszott, Balla kirohant, és két vérben összeforró fejet látott. Lánya azonban sértetlenül állt fel, „lelőtték, mondta vádlón, ki fogja most már nekem elhozni a mamát?” A zokogó apa hiába ígérte, hogy majd ő, hazudsz, válaszolt lánya és „a némaság börtönébe zárkózott.” És sokáig így is maradt. Hiába jelent meg az ifjú, de annál derekabb vadőr, mint tündérr királyfi, még arra sem reagált, amikor az puskájával a levegőbe lőtt. Ő, miután Balla elkergette, elkeseredésében „szájába vette puskája csövét”, de aztán kijózanodott. Jól tette, mert a lány eközben megragadta a szokása szerint Balla kezében lévő üveget, majd a saját szokásától eltérően belenyalt és apja döbbenetére „megszólalt: szeretem.” A boldog apa lelkére gyógyírt pedig azzal kent, hogy hisz neki. A viszonzás hogy maradhatna el: „anyád benned van, és az én szeretetem is”.

Nem jól áll Tarnak ez a sok szeretet. Elképzelem az elbeszélést rövidebben: a főhős lánya nélkül, meg Béres fia nélkül. Menne, de akkor nagyon más lenne a búcsú az olvasótól. Nem üzenhetné egész életművére rácsáfolva, hogy a nagyon-nagyon rossz fiúkkal együtt a főhős nemzedéke eltűnik ugyan a süllyesztőben, de alkoholgőzös megnyugtató tudattal teheti. Ott vannak tiszta gyerekeik, a reményteli jövő hordozói. Vissza hát eredeti kérdésemhez. A falun élő ifjú apát és férjet a Kádár-kori téveszesítés idején az állambiztonság tisztje és két embere koholt váddal illetik. Szabadsága, családi élete a tét. A nyomásnak csak az nem engedett volna, akinek hősiessége már-már minden emberit felülmúl. Balla nem ilyen, mégis megpróbál kibújni kínos helyzetéből, nem ad jelentést, de emiatt rettenetesen megverik és vassal billogot sütnek rá. Balla ezt követően fordul ki önmagából, válik fizetett besúgó-alkoholistává, mert a végére megértő lánya is belátja, „ezt a világot csak így lehetett kibírni”, s ez idézi elő felesége halálát is.

Belegondolok. Lényegében ugyanúgy jártak el Ballával, ahogy már régóta rásütik marhákra, tulajdonosuk nevét/jelét. Ember billogozása állati kiszolgáltatottságát fejezi ki. Stigma, amitől lehetetlen megszabadulni. Ha karját ruhával nem takarta el, bárki láthatta, ő a BM embere. Bár merőben másféle képzeteket kelt, hasonlóképpen lehetetlen volt megszabadulni a náci táborok foglyainak alsó karjába tetovált azonosítási számtól. Hajlok rá, a megbélyegzett Balla története azt sugallja, hogy ő kiközösített, tehetetlen áldozat. Végül is, nem ő a bűnös, hanem aki erre a sorsra juttatta. Valamelyest tisztességes ember *csak* megrontóit ítélheti el, iránta *csak* sajnálatot és részvétet érezhet. Ami egyszerűen szólva, nem igaz. A történetek ellenére is Balla választotta magának az alkoholba menekülést, ami érthető volt, de nem szükségszerű; jelentette fel gyerekkori barátját és gyűjtögette a híreket, ahogyan tette, amit ugyancsak megértek, de a jelentéseknek sem a mennyisége, sem a tartalma nem volt szükségszerű. Úgy lett áldozat, hogy egyszersmind bűnös volt.

Élmény és mű kapcsolatát tovább keresve, a Tar lelepleződését követő évben a *Hetek*ben közölt, ugyancsak interjúba ágyazott vallomását olvasom. „Úgy tűnik, már nyomoztak utánam az ávósok, és találtak olyan dolgokat, amikkel úgy gondolták, zsarolhatnak. A félelem semmitmondó kifejezés ahhoz, hogy leírom azt a légkört. Azt a nyomasztó és képtelen helyzetet nem lehet visszaadni. Semminek nem éreztem magam. Semminek, egy tárgynak. Egyszerűen megsemmisültem. Nem hiszem, hogy abból a szobából abban a helyzetben ki tudtam volna jönni úgy, hogy nemet mondok. Hozzám sem értek, de a pszichikai eszközeik a fizikai-nál sokkal durvábbak voltak. Még ma is úgy gondolom, hogy élve nem jöttem volna ki onnan. Persze ezt utólag nehéz bebizonyítani, mivel igent mondtam. Én nem vagyok értelmiségi, én egy proli vagyok, akkor meg pláne az voltam. Egy senki, egy névtelen gyári melós. Ha egy húsdarálón áteresztenek, a világon senki sem tudott volna róla.

A múlt rendszerben beszerveztek, ebben meg megbuktattak. Mindkettőben embertelenül megaláztak. Van, akinek van szerencséje, van, akinek nincs. Nekem nem volt szerencsém, az biztos. Lehet, hogy túlságosan leegyszerűsíttem a dolgokat. Lehet. Vannak nagymenők, akiknek talán megsemmisítették az iratait és elkezelték az ügyét. De az enyémet, egy ilyen kishalét nem. Végül is, ha megsemmisí-

tették volna, az sem változtatott volna semmit, ami megtörtént, az megtörtént, a bűn akkor is bűn, ha utána eltüntetik a nyomokat.

A mi fajtánkban több a félelem. Szegény paraszti családból származom, a parasztnak, meg hát a proliknak a génjeikbe bele van égetve már évszázadok óta az engedelmesség, a szolgálkúság, a félelem. Ennyi majdhogynem elég ahhoz, hogy egy embert zsarolni lehessen. Ráadásul egy olyanak, mint én, aki egy kelet-magyarországi tanyáról eljutott Frankfurtba, ez egy akkora ív, hogy kapaszkodnia kell az ember idegrendszerének, hogy el tudja viselni. Aznap, mikor a beszerzés megtörtént, a legkínosabb talán az volt, hogy velem is megtörténhetett ez. Lehet, hogy berúgtam, igen... azt hiszem, berúgtam. Az első éjjel, az első napok, ezek voltak a legszörnyűbbek, az valami őrjítő volt. Meg kellett tanulnom együtt élni vele. Ez olyan, mint a rák, vagy mit tudom én, mint a tüdőbaj.

Néha úgy teszek, mintha nem történt volna meg, vagy nem is tudom, mire gondolok néha, de végül is megtörtént. Egy csomó dolog van az életben, amit nem lehet lezárni. Meg kell nézni az írásaimat, mindegyikben ott van ez a kínlódás. Azért olyanok, amilyenek, eltűntek a happy hangulatú írások. Valakinek hiányzik a jobb keze, valakinek meg a bal szeme üvegből van. Az kéz nélkül él tovább, a másik meg üvegszemmel. Én meg így élek tovább.

Rám az egyetlen erőteljes szellemi hatást a marxizmus gyakorolta. Ezt teljesen komolyan gondoltam 15-16 éves koromig. Talán még 18 éves koromig is. 56-ban ennek a hitelessége megroppant bennem. Akkor 16 éves voltam, fegyverünk is volt. Jó, nem csináltunk vele semmit, de volt. 12-13 embert bezártak, engem épben nem. Akkor meginogtam, de utána visszatartattam ehhez az egyetlen létező párthoz. Egy proli, aki cselekedni akart, mit tudom én, csinálni valamit, az ebbe a pártba léphetett be. Az érdek is nagy úr volt, persze, de ettől függetlenül borzasztóan rokonszenvesnek véltem, hogy ez a párt az egyszerű embert, a munkást, a senkit is megszólította és lehetőséget adott neki. Gondoltam én akkor.”

Elttekintek attól, hogy a *Litera.hu*-s szövegben „összeverve” ült – ha nem is olyan borzalmasan, mint elbeszélésbeli hőse, Balla –, a *Hetek*-beli szöveg hangsúlyozza, hogy „hozzám se értek”, a lelki terror volt megsemmisítő. Elég az bőven, mondom. Nehezebb eltekintenem attól, hogy a *Hetek*-ben Tar egyértelműen leszögezi, hogy a jelentéseiért „a világon semmit nem kapott”, ezzel szemben a dokumentumok az ellenkezőjét bizonyítják. Akárcsak hősenek, Ballának, neki is fizettek. Ráadásul, túlteljesítve feladatát, e jelentések között olyan is akadt, amelyik egy debreceni színes bőrű nőgyógyászra vonatkozott, aki feltehetően illegális üzemekkel alapozta meg jómódját, aminek tételes darabjait Tar részletezte. Egy másik jelentésében szívbeteg erdélyieknek kicsempészendő gyógyszer dobozát mellékelte és az elkobzáshoz is adott tippeket. De hogyan lehetett volna tíz éven át szépen és erkölcsösen megfelelni a tartótiszt – akivel együtt iddógálva meglehetősen „összeszokott munka” (!) közben (vö. azonosulás az agresszorral) – elvárásainak?

Beleélem magam helyzetébe, amennyire csak telik tőlem. Megértem, hogy hatalmas teherpróba volt idegrendszerének a kelet-magyarországi tanyától a Frankfurtig, a debreceni művezetéstől a budapesti humanértelmiségig, az egypárttagságtól az ellenzékig megtett út. Sőt, továbbmegyek. A megtett utat feldolgozni, harmonikus otthont lelteni az oly távoli testi-lelki tájon, akkor is rendkívüli teljesít-

mény lett volna, ha a szervek figyelme elkerülte volna. Osztozom vele, nemcsak az ő erejét haladta meg, hogy a rendszerváltozást követő években saját indíttatásból, külső kényszer nélkül beszéljen múltjáról. „Hát az azért nem olyan egyszerű dolog. Kiállni és bejelenteni: a rendszer besúgója voltam, emberek, elárultam a legjobb barátomat, köpjetek le, tegyétek tönkre a karrieremet. Ki állt elő önként evvel? Ki leplezte le magát saját akaratából a rendszerváltás után?” Számolok azzal is, hogy huszonhárom évi egypárttagságát 1987-ben maga mondta fel, miként a következő évben tíz évi ügynök szerepét. Okkal érezhette, hogy sokan egyiket sem tették meg. Miként elbeszélésében az elhárítás századosa, a rendszerváltás után egy pillanat alatt átálltak és továbbra is ők kerekedtek felül. Átélem fájdalmas igazát, hogy a történetek után a legnehezebb volt újra kezdenie. „Jól tudtam ugyanis, ezután nem tudok ugyanúgy írni, mint azelőtt. Egyszerűen nem lehet. Akkor se lehetne, ha nem derült volna ki ez az egész – én már soha nem leszek ugyanaz. Régen többnyire improvizálva írtam a novelláimat – most ez nem megy a legkisebb mértékben sem. Állandóan résen vagyok, mintha örökösen figyelnének, szemmel tartanák a kezemet. Nehezen megy az írás, nehezen tudom kezelni a rögeszméimet.”

Sajnos azonban nemcsak egyre nehezebben, de – bemutattam – hamisan, érzélgősen is. A korábban megjelent vallomásainak kulcsmozzanatait ismételtető, hatásvadász fordulatokkal átíratott filmregény (*Az áruló*), amit folytatásokban a *Litèra.hu* közölt, méltatlan az íróhoz. Erre támaszkodva lehetetlen volt nemhogy befejeznie, de egyáltalán írnia „személyes múltamat feldolgozó, önéletrajzi ihletésű regényemet.” Mission impossible. Variációs ismétléssel: Tar képtelen volt megbirkózni mindazzal: életével, ahogy alakult, a szégyennel, ami rászakadt. Tragédiája nem akármilyen. Tőle éppen azért vártak erkölcsileg is rendkívülit, mert írói teljesítménye is az volt. Meglehetősen későn, harmincnégy évesen emelkedett ki közegeiből tehetségével, amely – micsoda paradoxon! – együtt bontakozott ki titkos ügynöki szerepével és alkoholizmusával. Élesebb fogalmazással: művészi tehetsége nemcsak annak nem látta kárát, hogy egy gyárban végezte napi nyolcórás munkáját, de annak sem, hogy emellett besúgója lett annak a körnek, amelybe íróként jutott. Ellenben kibillentette, hogy megszokott munkaköre és -helye egyszer s mindenkorra megszűnt, hiába vált elismert íróvá és szabadult meg a besúgástól is; és helyrehozhatatlanul kiborította, egyszerre pusztítva testét-lelkét-tehetségét, amikor ügye a nyilvánosság elé került. Hiába írta a *Magyar Hírlapban* a halála előtti évben: „Ha Júdás becsületes marad, és nem árulja el Jézust, akkor nincs kereszthalál, nincs megváltás, nincs feltámadás.” Emberként nem lelt megváltásra és bár íróként egyre több oka lett volna feltámadni, képtelen volt rá. Harmadszorra viszont sikerült, amivel kétszer hiába próbálkozott: némileg lassabban, de biztosan megölte magát.

A kínaiak kétezer-ötszáz éve a hadviselésnek szentelt műben már külön fejezetben vizsgálják a kémkedést, beleértve a hírszerzést és az elhárítást, azaz a helybe és az idegenbe telepített titkosszolgálatot. Eddig kerültem a második legősibb, ha ugyan nem a legősibb mesterség megnevezéseként a kémkedés szót. Bizonyára azért, mert részben a huszadik században híressé vált néhány kém, részben a kémregé-

nyek és filmek nyomán olyan képzetek tapadnak hozzá, mint a félelmetes veszélyeket vállaló, saját életét kockáztató, az ellenség közé beépült kettős életet élő kém, aki hatalmas titkokat tud meg és ezzel az ellenségnek tetemes károkat okoz. Voltaképpen ez utóbbi a célja a soha biztonságban magát nem érző diktatúra kérdéses szerveinek is. Evidenciaélményük, hogy a rendszert a külső és belső ellenség képviselői, köztük a szó fegyverét alkalom adtán e célból forgató írók állandóan veszélybe sodor(hat)ják. Ellene úgy kell védekezni, ha mindenről minél előbb tudomást szereznek anélkül, hogy a megfigyelték észlelnék. Mindenről: a legapróbb és legártatlanabbnak látszó dolgokról is, mert csak az erre kiválasztottak és képzetek tudják eldönteni, hogy valóban ártatlanok és nincs-e jelentőségük. Minél előbb, vagyis nem a tett, nem az írás/beszéd, hanem már a szándék az, aminek az ismerete garantálja a veszély elhárítását. A diktatúra tehát a kémkedést, az információk titkos gyűjtését, azaz az eltitkolt hírszerzést rendkívüli mértékben kiterjesztette. Totalizálta. Ehhez képest mellékes, hogy ezúttal a kém általában nem a saját, hanem áldozata bőrét viszi vásárra.

Kettős életében semmi skizofrénia, mindössze szerepjátszás. Annyira belejön, hogy megbeszélésekről, konferenciákról, gyűlésekről szóló jelentésébe beleírja saját magát is, hogy ott mint történetesen Tar Sándor mit mondott, kivel miért értett egyet és kivel miért nem, majd a jelentését a megbízója által neki adott álnéven, mint Hajdu írja alá. Nevünk azonos velünk. A három-négy éves gyerek a névrealizmus bűvöletében él. Még az élettelen tárgytól, mint amilyen például az asztal, sem választható le a neve és adható neki helyette más, mivel az asztal neve éppúgy valóságos, mint maga az asztal. Nyilvánvaló, hogy a tulajdonnév fontossága mennyivel nagyobb ennél. A kérdéses életkorban a gyerek számára sokszor hallott keresztneve családnévénél is erőteljesebben összeforr vele. Ezért volt a háromévesen öcsödi nevelőszülőkhöz került József Attilának kitörölhetetlen trauma, hogy következetesen Pistának szólították, „úgy éreztem, hogy a létezésemet vonták kétségbe”, mert „fülem hallatára megállapították, hogy Attila név nincsen.”

A titkos ügynök azonban jócskán túl van ezen az életkoron. Tudja, hogy az álnév fedőnév. Ez az ő rejtett, második számú neve, amely arra való, hogy első számú nevével jelölt azonosságát felismerhetlenné tegye, egyúttal megbízója azonosíthassa. Önmagában a fedőnév a legcsekélyebb konfliktussal sem jár. Mikor Balla aláírta a Varjú nevet, „Mindegy, mondta hangosan, elvégre a varjú is egy állat, és valamiféle megkönnyebbülést érzett.” Az író nem szól effajta megkönnyebbülésről, sőt, a *Hetek*-beli interjúban megjegyzi, hogy „mindig rövid 'u'-val írtam alá, mondván, hátha az utókor rájön arra, hogy én tudom, hogy hosszú 'ú'-val kell írni.” Vagyis Hajdu nem lehet ő. Fedőnevét is törekedett elfedni, mintha nem bízott volna eléggé abban, hogy az eltakarja az illetéktelenek elől. Megvédi a leplezéstől. Persze csak akkor, ha a kontextus nem árulja el, hogy Hajdu néven kitől valók a jelentések. Tar éppen azt nem akarta tartótisztjének megbocsátani, hogy ígérete ellenére „egy az egyben továbbított jelentéseivel” voltaképpen felfedte őt. Így hiába használta trükkösen fedőnevét, első számú nevét csak látszólag rejtette el.

Pedig Tar, feltehetően anélkül, hogy tudta volna, kimondottan előkelő társaságba került: azon jeles írókéba, akik mellelleg kémek is voltak. A meglehetősen hosszú sorból (lásd csak az angolokat: Masters, A. *Literary Agents. The Novelist as*

Spy) hamarjában hármat nevezek meg: Maughamot, Greene-t és Le Carrét. Csak-hogy kémkedésük története gyökeresen más, mint Taré. Titkosszolgálati tevékenységükről, amint erre mód nyílt, ők maguk számoltak be. Lévén, nemhogy szégyenletes, de egyenesen elismerésre méltó volt. Nyomban hozzáteszem, a nagy különbség alapvető oka nem személyiségük moráljukat is meghatározó eredendő kiválóságában rejlett, szemben Taréval. Az övétől gyökeresen eltérő társadalmi-történelmi-kulturális helyzetük és lehetőségük döntött. Értelmetlen azonban eljátszani azzal, hogy Tar bármelyikük helyében mit tett és nem tett volna, mert az nem Tar lett volna. Neki itt és ekkor az ismert helyzet és lehetőség jutott. Felnőttként ezen belül választhatott több elágazási ponton (keletnémet vendégmunkáslét, egypárttagság, íróvá válás, barátkozás ellenzékiekkel, kémkedés, alkoholizmus, bűnbevallás, bűnhődés), egyre súlyosabb teherpróbaként, és ő így választott.

Az első világháború kitörésekor negyvenéves Maugham, életkora és testi alkalmatlansága miatt nem lehetett katona. A francia és a svájci titkosszolgálat vezetője a franciául és németül folyékonyan beszélő íróban azonban meglátta a potenciális titkosügynököt. Azt ajánlotta neki, hogy egy semleges országban éljen és tegyen úgy, mintha azért ment volna oda, hogy egy könyvet írjon. A meglepődött Maughemot megragadta az ötlet. „Mestersége remekül megfelelt álcázásnak; azzal az ürüggyel, hogy könyvet ír, feltűnés nélkül ellátogathatott bármelyik semleges országba. – Szerintem bőségesen szert tehetne olyan anyagra is – mondta R. –, amit felhasználhatna a munkájában. – Nem lenne rossz – válaszolta Ashenden.” (*Miss King*)

Első megbízása Maughamot Luzernbe szőlította, ahol egy német feleségével élő angol férfiről kellett információkat szereznie, majd Genfben utaznia jelentést tenni. Megbízója felvilágosította, hogy „Ha jól végzi feladatát, köszönet nem jár érte, ha viszont bajba kerül, segítségre ne számíts.” Ahogy tanácsolták, Genf egyik nevezetes hoteljében szállt meg, ahol mint utóbb felfedezte, korántsem ő volt az egyetlen kém. A várt csodás romantikus megbízások azonban nem jöttek, és a további hónapok arról győzték meg, hogy a kémkedés is rutinná válhat. Hetente egyszer átkelt a Genfi tavon, hogy a francia oldalon számoljon be arról, amiről kellett. Egyetlen aggodalma az volt, hogy letartóztatják, amiért megsérti Svájc semlegességét. Több mint tíz évvel később az *Ashenden* előszavában (magyarul: *Ashenden, a hírszerző*) olvashatom:

„A háborúban szerzett élményeimen alapulnak, de a kötet darabjai nem a franciák által *riportáz*snak, tudósításnak minősülő műfajhoz tartoznak – képzlet terméke valamennyi. A valóság nem jó mesemondó. Következetlenül csapong, aztán semmibe vész, az eldolgozatlan szálak csak úgy lógnak belőle. A titkosügynök munkája általában igen egyhangú. Nagy része merőben haszontalan.”

Alkalom adtán nem is kellemes. „Miután megérkezett X.-be, Ashenden hivatalos látogatást tett a brit nagykövethél. Udvariasan fogadták, de egyszerűen hűvösen is, úgy, hogy még egy jegesmedve is beleborzongott volna. Sir Herbert vérbeli diplomata volt, nem kérdezte Ashendent a küldetéséről, mivel tudta, hogy úgyszólván a válasz elől, azt azonban sejtette vele, hogy missziója merő ostobaság. Némi gúnnyal, leereszkedően szólt Ashenden előkelő megbízóiról. Tudomására hozta, hogy utasítást kapott: mindenben álljon rendelkezésére. – Elég szokat-

lan módon arra is megkértek, hogy egy speciális kódrendszer szabályai szerint továbbítsam az ön táviratait, illetve a beérkezőket jutassam el magához. – Remélem, csak ritkán kerül rá sor – felelte Ashenden. – Nincs utálatosabb dolog, mint kódolni és dekódolni. Sir Herbert egy pillanatig hallgatott. Talán nem erre a válaszra számított.” (*Őexcellenciája*)

Maugham tapasztalatai jelentősen gazdagodtak, amikor Pétervárra utazott, hogy információt gyűjtsön a képlékeny helyzetről és a mensevikeket támogassa. „Ilyen fontos küldetéssel még sohasem bízták meg, és Ashenden örömmel fogadta a rá háruló felelősséget. Senkitől sem kellett utasításra várnia, korlátlan anyagi eszközökkel rendelkezett, s bár olyasvalaminek a végrehajtására küldték ide, ami emberi számítás szerint lehetetlen, ő ezt nem tudta, és magabiztosan látott feladathoz.” (*Mr Harrington szennyese*) Kapcsolatokat épített, egészen Kerenszkijig, reggelente oroszul tanult, esténként Somerville fedőnéven küldte kódolt üzeneteit. Végül, Maugham felismerte, hogy küldetése késői volt, amit személyes kudarcnak élt meg, habár íróként profitált belőle.

„Ashenden munkához látott. Oroszország helyzete egyre romlott. Kerenszkij, az Ideiglenes Kormány miniszterelnöke kóros hiúságban szenvedett. Beszédeket mondott. Végeérhetetlen beszédeket. Az élelmiszerhiány súlyosbodott, közeledett a tél, és nem volt tüzelő, Kerenszkij beszédeket mondott. A háttérben szervezkedtek a bolsevikok, Kerenszkij beszédeket mondott. Ashenden vitatkozott, rábeszél, ígéretet. Kénytelen volt elviselni az oroszokra jellemző dagályosságot; megőrizni nyugalmát azokkal szemben, akik az ég világon mindenről készek voltak beszélni, csak épp a tárgyra nem tértek soha; lankadatlan figyelemmel végighallgatni a hosszas tirádákat. Közben az idő sürgetett. Kerenszkij ide-oda szaladgált, akár egy rémült kotlós.” Miután Kerenszkij ellenállás nélkül elmenekült, Mr. Harrington, a „minden érvnek fittyet hányó csökönyös” amerikai üzletember megkérdi Ashendent, „mit tart *most* az oroszokról?”, ő felcsattan: „Elegem van belőlük. Elegem van Tolsztojból, elegem van Turgenyevből és Dosztojevszkijből, elegem van Csehovból. Elegem van az entellektüelekből. Olyan emberek közé vágyom, akik nem változtatják meg percenként a nézeteiket, akik ha kimondtak valamit, azt egy óra múlva is komolyan gondolják, akiknek az ígéretében meg lehet bízni.”

Könyve egy későbbi kiadását bevezetve Maugham elmondja, hogy Goebbels egy rádióadásban a Brit Titkos Szolgálat cinizmusának jó példájaként említette Ashenden kalandjait. Nemcsak érdekes, összefüggő és drámai történeteket formált anyagából, de ahogy Le Carré megjegyezte: „Ő volt az első, aki a kémkedésről kiábrándultan és majdnem a prózai valóságot írta meg.” Úgy, ahogy hatásától nem függetlenül Greene, meg ő maga is.

Greene első valóságos élménye a kémkedésről még oxfordi egyetemista korából származott. Ekkor olvasott egy elbeszéléskötetet, amely az első világháborút követően a megszállt német területeken játszódott. Részben mert élvezte a várható veszélyes tapasztalatokat, részben mert aggódott a helyzet miatt, egy levelet írt a londoni német követségre, felajánlva szolgálatait propagandistaként. A németek finanszírozták utazását az országukba, de Greene csalódására a várt kémkedési tapasztalat elmaradt. Hazatérve, levélben beszámolt erről a német követség első titkárnak, aki megkérdezte tőle, hogy hajlandó volna-e visszatérni a franciák által

megszállt német területre és ott kapcsolatba lépni szeparatista vezetőkkel és megpróbálni kideríteni terveiket. Bár ebből sem lett semmi, a tizenkilenc éves Greene örömmel fogadta a lehetőséget. „Azt hiszem, hogy minden regényíróban van valami közös a kémekkel; megfigyel, fülel, indítékokat keres, jellemet elemez, és az irodalom szolgálatában skrupulusoktól mentes próbál lenni” – jegyezte fel (magyarul meg nem jelent) önéletrajzában, a már sokat megélt, öregedő író.

Másfél évtizeddel utóbb Greene az MI6-ben – ahová ott dolgozó lánytestvére közvetítésével került: „Elisabeth Dennys húgomnak, aki nem tagadhatja, hogy valamelyest felelős”, szól a majdani ajánlás a báty egyik regényében – mégis közvetlenül megtapasztalhatta, hogy „a kémkedés igen különös foglalkozás, egyeseknek hivatás.” A véletlen műve, hogy Greene *Titkos megbízatás* című regénye éppen ekkor jelent meg. Az viszont cseppet sem véletlen, hogy az árulás motívumával, az erkölcsi elvekkkel vívódó külföldi ügynök dilemmájával foglalkozó regénynek Kim Philby, a MI6 magas rangú tagja, egyúttal a KGB operatív tisztje volt az egyik legnagyobb csodálója. Greene is kedvelte Philby jóval későbbi önéletrajzát, amelyhez bevezetőt írt. Ebben elmondta, hogy tévedett, amikor Philbyt egocentrikus manipulátornak hitte. Most úgy gondolja, hogy „egyszerűen nagyon más ügynök szolgált”, természetesen „az ő nagy lojalitása ismeretlen volt számunkra.”

Greenet küldetése az Atlanti Óceán partján lévő nyugat-afrikai kikötőbe, Freetownba szólította. Reggelente a rendőrségen egy megbízottól vette át a kódolt táviratokat, dekódolta, választ írt, beszámolókat készített és szabadidejében dolgozott *A félelem minisztériuma* című regényén. Freetowni élményeit azonban egy későbbi regényében kamatoztatta. *A kezdet és a vég*. Amikor egy portugál hajóúton volt Angolából – erre távirat hívta fel a figyelmet – át kellett kutatni a beérkező hajót, többek között ipari gyémántok csempészése miatt. Ritka eredménnyel. Egyszer egy állítólagos kém volt a hajón, de letartóztatására nem került sor. Az egyik gyanúsított Greene francia barátja volt, akit később a németek mint angol kémeket fogtak el.

„A történet földrajzi háttéréül Nyugat-Afrikának ezt a részét választottam, ahol személyes tapasztalatokat gyűjtöttem – ez tagadhatatlan”, olvasom a regény elején. A helyszín mellett a helyzet is ismerős. „A kormánynak, amint ön is tudja, agyára ment a gyémántok dolga. S elfecsérik a maga idejét, a biztonsági szolgálatét, spicliket küldenek a tengerpartra. Nagy a különbség gyémánt meg gyémánt között. A maga kopói hamis nyomon vadásztak emberekre. Meg akarják akadályozni, hogy ipari gyémánt kerüljön Portugáliába és onnan Németországba.”

Greene afrikai küldetése után nem sokkal éppen Portugáliában találta magát, ahová Philby – akinek szekciójába került közben – küldte. „Fanyar kommentárjai a beérkező levelek között napi felfrissülésemet szolgálták” – emlékezik vissza önéletrajzában az igen sikeres kettős ügynök. Greene Portugáliában megtapasztalta, hogy némely kémek pénzért képzeletbeli ügynököktől származó információkkal operálnak. A több mint egy évtizeddel utóbb írott *Havannai emberünk* főhőse az MI6 által toborzott bizonytalan anyagi helyzetű porszívóügynök, aki úgy szerez pénzt, hogy képzeletbeli alügynököket vesz fel, és a tőlük származó hamis történetek egész sorát továbbítja londoni megbízóinak.

A Titkos Szolgálatról mint romantikát nélkülöző, hivatalhoz kötött, nyugdíjas foglalkozást kínáló apparátusról szól *Az emberi tényező* (itt olvasható az idézett ajánlás hűgának). Ellenhőse egy kettős ügynök, aki körül kérlelhetetlen pontossággal szőtt háló zárul. Greene évekre abbahagyta regénye írását, elsősorban Philby Moszkvába távozása miatt. Rendkívül zavarta, hogy olvasói azt hiszik, Philby inspirálta. Pedig főként az írói fantázia terméke. „Bármely titkos szolgálat életét bemutató regény döntően merít a képzeletből, mert a valósághű leírás minden bizonnyal megsérti a titoktartás ilyen vagy amolyan törvényét. Mindennek ellenére, ahogyan azt Hans Andersen, a bölcs s ugyancsak a fantáziájából merítő szerző mondta: képzeletünk meséit a valóság formálja” – így a regény előszava. Elismeri az író, hogy a megosztott lojalitás témája sokat foglalkoztatta és lélektanilag fontos neki. „Korántsem olyan idült alkoholistá – jellemzi egyik regényalakját –, mint Burgess és Maclean volt, de azért eleget iszik, és mióta elkezdtek az ellenőrzést, ha jól sejtem, egyre többet. Éppúgy, mint egykor az a két ember, no meg Philby, ő is bizonyos feszültségben él. Hajlamos a mániadepresszióra, és: a mániás depressziókban mindig van annyi tudathasadás, ami a kettős játékhoz nélkülözhetetlen.”

Egy interjúban Greene megerősítette, hogy szerette Philbyt és gyakran megkérddezte magát, mit tett volna, ha időben felfedezte volna titkos ügynöki szerepét. „Talán, ha egy részeg pillanatában ilyen célzás csúszott volna ki a száján, huszonnégy órát adtam volna, hogy tisztázza magát és azután jelentettem volna.” Mondanám, ez az az egészen kivételes eset, amikor Greene-nek besúgóvá kellett volna válnia. Egyébként, a könyv egy példányát elküldte Moszkvába egykori főnökének, aki a regénybeli kettős ügynöknél magát sokkal fontosabb ügynöknek ítélte és úgy vélte, hogy a figura orosz környezetének ábrázolása túlságosan sivár.

„Elmondható, hogy a rosszindulatú, hiú és gyilkos Philby az a kém volt, akire az egész rendszer rászolgált. A háború utáni pangásnak, a szocialista láng gyors kialvásának, Eden és Macmillan ezeréves alvásának a teremtménye.” E kiábrándult megállapítást azonban nem Greene-től, hanem Le Carrétől idéztem. Ő berni, majd oxfordi tanulmányai után Etonban tanított modern nyelveket az ötvenes évek második felében, majd szabadúszó illusztrátorként az MI5 felfogatás elleni osztálya veterán vezetőjének egy könyvével segédkezett, még eredeti nevén: David Cornwellként. Amikor merőben más munkára kérték, nem állt ellen. „Nem voltam Mata Hari, sem Himler nagynénje, de ostobaság lett volna úgy tennem, mintha nem szeretném elkötelezni magam egy időre úgy, mint Maugham, Greene és sok más író. Rettentő csalódást keltene abban a sok élénk fantáziájú emberben, akik ebben a szerepben írtak rólam, ha tudnák, milyen unalmas életem volt. És hogy sok tekintetben milyen egyhangú ez a világ” – vallotta ő is, már befutott íróként.

Cornwell hamarosan az MI6-be igazolt át, ahol alapos kiképzést kapott. A hatvanas években fedőmunkája: másodtitkár a bonni angol követségben, majd konzul Hamburgban, ami sok tapasztalathoz jutatta. A berlini fal felhúzását követően veszélyes küldetése volt: közreműködni keletnémet kapcsolatainak kimenekítésében a szovjet zónából. Szabadidejében ekkor kezdte írni az öregedő angol titkos ügynök hőse, Smiley kalandjait. Az *Ébresztő a halottaknak* Smiley-ja alacsony, kövér, nyugodt, sok pénzt költ rossz ruhákra. Fő ambíciója a tizenhetedik századi német irodalom rejtélyeinek tanulmányozása. Az egyetemről szervezik be. A máso-

dik világháború végén visszatér oxfordi kutatómunkájához, de nemsokára megint hívják, mert kódfejtő tapasztalatára, valamint folyékony német beszédképességére szükség van. Ügyszolgálata is hasonló Cornwelléhez. „Elköteleződése a kommunizmus ellen valójában intellektuális természetű. Azt gondolom, hogy ő ott áll, ahol én magam is; érzi, hogy szembeszáll minden 'izmussal', ami magában véve ideológiai és ezért támadó. Nincs olyan politikai ideológia, amely ne arra szólítana fel, hogy humanitárius késztetéseinket dobjuk félre.”

A következő regény, ami egyben lehetővé tette, hogy írja harminckét évesen már otthagyja a titkos szolgálatot, *A kém, aki bejött a hidegről*, ha lehet még határozottabban ennek a kiábrándultságnak a jegyében fogant. Szemben Fleming – aki szintén titkos ügynökből lett író – 007-esének morális kétségektől mentes macsó kalandjaival, *A kém...* főhőse szerfelett keserűen szól a kémkedésről. „Gyűlölöm az egészet; belefáradtam. A világ, az emberiség megbolondult. Mindenhol ugyanaz, az embereket becsapják és félrevezetik, egész életüket eldobnak a semmibe, embereket megölnék és bebörtönöznek, csoportokat és osztályokat semmiért leírnak.” Mint várható volt, az MI5 és MI6 kisebb-nagyobb vezetői igencsak rossznéven vették, ahogy a titkosszolgálatok világát e regények és a többi Le Carré-mű bemutatták. Súlyos károk okozásával vádolták, amiért a lojalitás igazi jellemeinek ábrázolása helyett azt a benyomást keltette, hogy a szolgálatok tisztjei besúgók, tökfilkók, homoszexuálisok, árulók.

Mindenesetre, egyetértek éppen Greene legjobb regényei kapcsán tett megálapításával: „Az írók felforgató alakok, ha ugyan nem árulók. És minél nagyobb az író, annál nagyobbak tűnik az árulása.” Az árulás eredeti jelentése árucikkek, termékek értékesítése pénzért vagy más haszonért. Az árucikkek közé – és ez már távolodás a szó szerinti jelentéstől – információk vagy egyéb rábízott dolgok, akár személyek is bekerülhetnek. Az értékesítésnek ez a formája általában tudatos károkozás, visszaélés a bizalommal. Le Carré tételének egyik része pontosan jellemzi Tar írói munkásságának javát. Mélységesen felforgató-felkavaró módon jeleníti meg azt az egyre terebélyesedő hazai világot, amelybe nála hitelesebben és eredetibben senki nem hatolt be. Közös veszteségünk, hogy ha az árulást a szó többféle értelmében sem kerülhette el, képtelen volt erről ugyanilyen hitelesen és eredetien, mintegy ellentételezésként elárulni = feltárni azt, amit ő közvetlenül megélt, hogy műveivel mindnyájunk nem feledhető tapasztalatává tegye.

Bűnbak: az el nem követett bűnök megbocsáthatatlanok.

Soha nem fogják megbocsátani nekik azokat a vétkeket, amelyeket ellenükre követtek el.

Rokonszenvünk az ártatlanul elítéltek iránt magától értetődő. Fájdalmas azonban tudomásul venni, hogy a politikai indítékokból, koholt vádakkal elítéltek felettébb ritkán eszesebbek, és még ritkábban jellemesebbek azoknál, akik elítélésüket eldöntötték.

A jakobinus meg a bolsevik diktatúra által kivégzett, illetve börtönbüntetésüket túlélő áldozatok mellett kiállok szenvedésükért, jogi ártatlanságukért és kivételes esetben jó erkölcsükért.

A politikában különösen nehéz hitelt érdemlően nagyokat hazudni úgy, hogy közben ebben-abban igazat ne szólnánk.

Keresztülhazudta magát az igazságért – mondta.

Inkább a hatalomért – mondom.

Hazugságokat ismételve, hogy megtévesztve hallgatóságát elhitesse azokat. Belefér, hogy olykor maga is elhiszi. Bajba akkor kerül, amikor magát egyre inkább, hallgatóságát már egyre kevésbé téveszti meg.

Tartja magát ahhoz, hogy a politikusnak kiszámíthatónak kell lennie anélkül, hogy unalmassá válna. Elégedett lehet, mert soron következő friss baklövésével egy ideig sikerül is magára vonnia a figyelmet.

Megidézem a negyven-egyvenöt éves Hitlert, illetve Sztálint, feltételezve a lehetetlent: amint maguk előtt látják az ötven-ötvenöt éves Hitler, illetve a hatvan-hatvanöt éves Sztálin tényleges szerepét. Bizonyára elragadtatottan fogadják, hogy legtítkosabb fantáziálásaik elhívatott nagyságukról így valóra váltak. Csak ne zavarná őket, hogy a grandiózus tömeggyilkossal okkal képtelenek azonosítani magukat. A kérdéses időpontban rajtuk kívül sem volt; nem lehetett senki, aki effajta előrelátásra képes lett volna.

Hatalmas akaratra, rendkívüli következetességre és kivételes helyzetértékelésre van szükség ahhoz, hogy valaki egész életében kizárólag rosszat tegyen. Hiába a nemes törekvés, kudarcra van ítélve.

Értem Marxot, hogy ami először tragédiával végződött, azt a történelem másodszor már komédiaként ismétli meg. Vagyis amin először rengetegen sírtak, másodszor már nevetésre adott okot. Ami először halálosan komoly dolog volt, megismétlődésekor kiderült, hogy már csak tréfaként hat. Jól hangzik, de a huszadik század után, túlságosan is könnyű ellenpéldákat találni. És az enyhébb esetek (?) is igen rossz tréfának tűnnek. Felszabadult nevetésre nem készítenek, csak kínos vigyorra. Mármost azokat, akik egyáltalán élve maradtak a tragédia után. Továbbá: Marx aforizmája – ebben nem áll egyedül – kifogástalanul megfordítható: ami kezdetben nevetséges ágálásnak tűnik, később soha nem tapasztalt történelmi tragédiává alakul(ha)t át.

Fura belegondolni: még az önzés is közösségi magatartás.

Az ember tökéletlen. Miért volnának intézményei mások?

A kollektivisták törekvések legékesebb szószólói éntúltengésben szenvedő individualisták.

A demokrácia alapvető, bár nem egyetlen ismérve a rendszeres időnként lezajló szabad választás a nép különböző részeinek érdekeit/értékeit a parlamentben képviselő politikai pártok jelöltjei között. Előfordul, hogy akár kitüntetett helyen tudós vagy művész is indul. Ha ezt teszi, politikusként teszi, és ha megválasztják, politikusnak választják meg. De soha nem a választópolgár közvetlen döntésén múlik, hogy ki a tudós, ki a művész. Nemcsak a matematikában vagy a fizikában, de a zeneszerzésben vagy a festészetben elért eredmény is kívül esik az általános szabad választás körén. A tudományos, a művészeti teljesítmény csak úgy, mint megítélése, felkészülést/szakismereteket követel, amelyekkel a népesség csekély része rendelkezik. Mint hozzáértőkre, rájuk bízunk a minősítést: kiválasztást és támogatást. Különben kizárólag az úgy-amennyire érdeklődők érzelmi állapotán: ro-

kon- vagy ellenszenven, esetleges benyomásokon-ismeretségeken, népszerűségeken, pillanatnyi hangulaton múlna minden. Márpedig sokkal komolyabb a dolog, semhogy ilyen választás megengedhető lenne.

Vajon, a politika(i teljesítmény) megítélése nem elég komoly? Hiszen a közügyeinek aktuális szabályozása a fentieknél közvetlenebbül befolyásolja a választók anyagi helyzetét és közérzetét épp úgy, mint tágabb kilátását. Illetékességük ebben az értelemben maximális. Rajtuk csattan az ostor, döntsék el ők, kié és meddig. Ennek ellenére, a demokratikus választásokon sok országban igen jelentős a távolmaradók hányada, ami az érdektelenség vagy a bizalmatlanság jele. Ugyanakkor a tényleges választók el nem hanyagolható hányadának szavazata pedig pontosan az imént leírt és elkerülendő érzelmeken alapul. Egyrészt, mert elégtelen a felkészültségük/ismeretük a politikai teljesítmény megítéléséhez, másrészt mert maga a megítélés tárgya érzelmileg igencsak kihívó, aminek minél kevésbé beágyazott a demokrácia, annál inkább nehéz ellenállni. Velejár, hogy alkalmatlanságukkal vagy alig leplezett céljukkal magát a demokráciát veszélyeztető pártok-politikusok is hatalomra juthatnak.

Ezzel az ellentmondással az ókori athéni demokrácia nagy alakja, Periklész nem számolt. A tömeg- és médiademokrácia korából visszatekintve, túlzó optimizmusnak tűnik: „Jóllehet a politikát csak néhányan képesek megtervezni, arra mégis mindannyian képesek vagyunk, hogy ítélkezzünk fölötte.” Túló optimizmus, mert az ítélkezésnek, mint mérlegelésnek az indulatokon, a pillanatnyi hangulaton felülkerekedő kognitív tevékenységnek kellene lennie. Karl Popper kiegészítése megőv bizonyos illúzióktól: a választás napja nem az új kormányt törvényesíti, hanem a régi kormányzásról mond ítéletet. Ezzel függ össze a demokrácia alapkérdése: „Hogyan tudjuk az állam alkotmányát úgy formálni, hogy a kormánytól vérontás nélkül megszabadulhassunk?” Vagyis a demokrácia lényege, hogy szemben a diktatúrával, rövidtávon leváltható a mindenkori garnitúra. Akárhogy is: körben forgunk. Nincs ugyanis garancia, hogy e bíraskodás ne demokráciaszűkítő kormányzáshoz vezessen, ami azután magának e bíraskodásnak módját/lehetőségét is befolyásolja a következő választáson.

Egyik nyomban észlelhető következményre azonban nem kell addig sem várni. Minden elképzelhető és elképzelhetetlen politikai kérdéssé válik. Visszatérve kiindulópontomhoz, a tudomány, a művészet is közvetlenül közügy lesz a szó legrosszabb értelmében. Tehát itt is politikusok, de legalábbis politikusan végzik a kiválasztást és támogatást. Holott amikor elfogulatlanságra törekező hozzáértők egymást kontrolláló fórumain szakszerű gondossággal járnak el, akkor sem kizárt a tévedés lehetősége. De nem fogható ahhoz, amikor a kiváló (tehát a nem kiváló: átlagos vagy gyenge) tudóst, művészt, vagy ha jobban nemtetszik: tudományágot, művészetágot is kinevezik. Bőven eleget mondtam ahhoz, hogy meg erősítsem a sokat idézett churchilli tételt a demokráciáról, mint legrosszabb kormányzási formáról, nem feledkezve azonban meg a folytatásról: „kivéve az összes többi, amivel megpróbálkoztak.”

Az ismeretlenbe ugrani kétségkívül vakmerőség, de nem kényszerűség, még kevésbé önmagában vett erény. Abból a baloldali anarchisztikus zavaros alapállásból, amelyből például Mailer nézte az ötvenes évek második felében önmagát meg

Amerikát, úgy tűnt számára, hogy „Egyfajta bátorság szükséges; merni az ismeretlent és nem törődni egyáltalán, mennyire brutális, amit teszünk.” Fő, hogy cselekedjünk. Ne rettenjünk meg a kiszámíthatatlan következményektől. A kiszámíthatóktól sem: „Ha jobb világot akarunk, jól vissza kell tartani a lélegzetünket, mivel először elkerülhetetlenül rosszabb világ jön.” Lennének kérdéseim: biztos, hogy mindig így kell lennie? Csak ilyen vakugrással érdemes próbát tenni? És ha igen, miben, mennyivel rosszabb, ami következik és mennyi ideig? És legfőképp: mi jön utána? Az effajta világmegváltás (tozta)tás csak nem azt jelenti, hogy ha minden jól megy és meg is érzük, sikerül eljutnunk egy világba, amely immár nem túlságosan marad el mögött, amelyet lélegzetvisszafojtva felszámoltunk?

Eltételezve kóros indítékoktól, az beszél úgy, ahogy Mailer, akinek társadalmi helyzete miatt nincs mit vesztenie, és ezért okkal érzi pokoli rosszul magát a bőrben – avagy aki azonosul vele és kiemelt értelmiségiként feladatának tartja képviselni őt, mert kismizettként megszólalni képtelen. Hogyan fogadhatná el annak beállítódását, aki „előnyben részesíti a már ismert az ismeretlennel, a kipróbáltat a kipróbálatlannal, aényt a titokkal, a ténylegest a lehetőséggel, a korlátozottat a korlátlannal, a közelit a távolival, az elégségest a túlaradón bőséggel, a kényelmest a tökéletessel, a jelenbeli kacagást az utópikus üdvösséggel szemben.” Oakeshott jellemzi így a konzervatívot. Bármennyire hiányzik belőle a szárnyalás, az intellektuális meg egyéb kockázatvállalás kedve, mielőtt a gúny nyilaival célba vennének (ehhez nem kell Mailernek lenni), legalább egy kérdés helyénvaló. Vajon a jellemzés az amerikaiak (meg nyugat-európaiak, meg japánok, meg...) mekkora hányada tényleges állapotának felelt meg, összehasonlítva azokéval, akikre helyzetük okán sehogy sem talált? Azt a kérdést már fel sem teszem, hogy mire vezetett volna az összehasonlítás a megváltási kísérletek alanyainak döntő többségével. Persze, megvetendő az effajta méricskélős földhözragadt empiria, ha csak azzal érhetjük be, ami a mindenkinek egyenlően járó abszolút Jót szavatolja.

„A szocializmusra nem kívülről mérték végső csapást, hanem önnön súlya alatt összeroppant. Legyőzéséhez nem volt szükség hadseregekre, a NATO csapatok bevonulására vagy amerikai rakéták bevetésére, csak azoknak az embereknek az akaratára és elszántságára, akiket a szocializmusnak kellett volna boldoggá tennie” – olvasom egy magyar író könyvében. Bravúros teljesítmény kevesebb mint négy sorban hat olyan állítást tenni, amiből egy sem áll helyt.

A szovjet blokkra (rendszerre) kívülről mérték döntő csapást. Önnön súlyát ki tudja meddig pompásan elviselte volna, és a Gorbacsov nevű történelmi véletlen sem fordulhatott volna elő, ha nem kényszerítették volna fegyverkezési versenyre, ha ellenébe nem szegültek volna az övénél jóval hatékonyabb hadseregek. Ezért nem volt szükség NATO csapatok bevonulására vagy amerikai rakéták bevetésére, ami amúgy is badar ötlet. A szocializmus által nem boldogított emberek elsöprő többsége rendszert megdöntő akaratának és elszántságának nálunk (és ebben sem voltunk magunkra hagyottak) hosszú évtizedek óta semmi jele nem volt. Bár magam azon kevesek közé tartozom, aki ma is nagyra becsülik az egykori igen véges számú, nyíltan fellépő hazai ellenzékiek akaratát és elszántságát, természetesen nem gondolom, hogy a rendszerváltozást ők okozták. E felismerésnél sokkal fájdalmasabb az, hogy immár inkompetens politikusként (meg tanácsadóként)

közreműködésük az új rendszerben meglepően gyorsan felőrölte kivételes erkölcsi tőkéjüket, ami nemcsak nekik, de a köznek is rosszat tett.

Hiába tudom, hogy mennyi minden lehet sokkal rosszabb, nem dob fel.

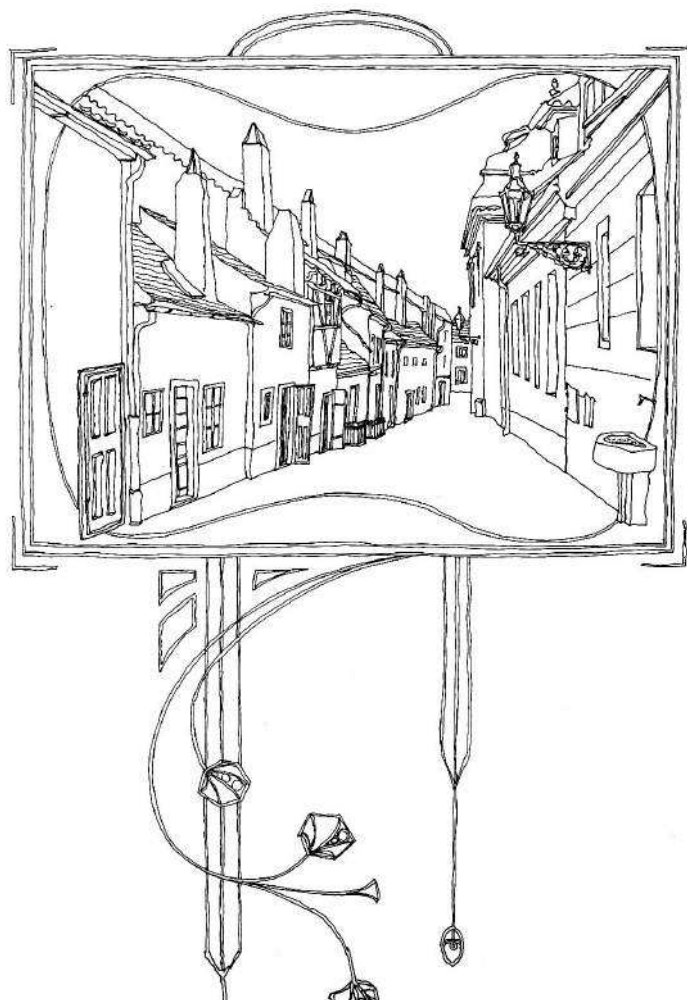
Kellemes a közérzetem. Nem gondolok semmire. De csak rövid ideig tart. A semmire gondolok.

Könnyű halál. A nyelv képes a legnagyobb képtelenségek kimondására. Valóban, nem ismeri a lehetetlent.

A halál: helyrehozhatatlan hiba.

Luther az individuuum jellegzetességét így nevezte meg: „Te vagy az, aki meghal, senki más nem teheti helyetted.” Elképzelek egy világot, amelyben a halál átruházható volna másra, és a rettenet nyomban elfog, ha ilyenben kellene élnem... Mindig tudtam: ez a világ a létező világok legjobbika.

Állapotom javulóban. Pesszimizmusom visszatérőben.



tanulmány

BÁTHORI CSABA

A felesleges test

ZRÍNYI MIKLÓS: *BEFED EZ A KÉK ÉG*

A vers határai a modern költészetben szeretnek elmosódni: nemigen érzékeljük a kezdetet s a véget, s még az egész célzatával fellépő szöveg is olykor a darabolt-ság maszkját ölti magára. Emerson azt mondta: minden tulajdonság, amely miatt tisztelünk valakit, *sötétben* fejlődött ki. A versben – a huszadik századi versben –, tudjuk, megszorodtak a sötét (vagy sötétben világló) elemek. De hogy van ez régi verseinkkel? Nem minden, ami régi, világos is egyben; nem minden, ami régi, nagyszerű. De ami régi, annak hatalmas ideje van megvilágosodni (vagy a sötétség más, felfogható formáit kiérlelni). Előfordul, hogy egy-egy későbbi vers kimozdítja helyéről elődjét, s ehhez elég egyetlen szó jelentésváltozása. Az is megeshet, hogy az utókor – nyelvhasználata vagy akár lényegtelen ponton előálló más eszméleti változása folytán – homálynak nevezett félsötétbe, derengő gondolati párába takarja a verset. És mit tehetünk ilyenkor? Nem helytelen szemlélet, ha – mondjuk a verselemzés erejéig – az ember eretnek felvetésekkel él, és pár pillanatra a saját életét tekinti szövegnek, az elemzendőt pedig kommentárnak. A kérdésekre általában akad válasz, csak keresni kell. A válaszokra viszont nem mindig akad kérdés, noha valószínű, hogy minden állítás előzetes megfontolás, töprengés vagy legalábbis erőfeszítés következménye (még a lírai vers is). Tévesen fogjuk fel a történelmet, ha azt hisszük, hogy a messzi múltban megesett dolgoknak mélyebb értelme van, mint annak, amit éppen ebben a pillanatban teszünk. Minden talányos szöveg magában hordozza kulcsát; minden szöveg megfejtésre született. A vers arra vár, hogy elbirtokoljuk; igaz, az idők mélyéből szól hozzánk, de egyes emberek lelkéből is (nem mindenki találhat rá). És még egy dolog: a versek megértését gyorsítja, ha hosszú ideig gondolunk rájuk. Én Zrínyinek erre a négysorosára ősidőkkel mérhető régiség óta gondolok, s talán ma sem hiszem, hogy minden fordulatát meg tudom közelíteni. Ugyanis a régi versekre szintén áll az, ami az újabbakra: igazságukat nem csak *bizonyosan* helyes felvetésekkel közelíthetjük meg, hanem időleges – és cáfolatot sürgető – puhatolózással, ráfogással, sőt még tévedéssel is. (Csak a tévedésekből nem szabad csodapalotát építeni.) Goethe írja: a tévedés csakúgy, mint az igazság, tevékenységre ösztönözheti az embert. És mivel mindenütt a tett a mérvadó, a tevékeny tévedésből találó eredmény születhet, miután a tett hatása a végtelenbe ér. A tévedésből az igazság felé visszavezető út csodálatosan frissíti és sokoldalúvá teszi az embert, nemcsak gyógyulttá, hanem rokonszenvenné is.

De lássuk Zrínyi Miklós versét (legalábbis azt a változatot, amelyet elemezni szeretnénk; az, hogy a szövegnek *nincs egyetlen* végleges változata, csak megerősít abban, hogy a *lényeg*et csak *változatokban* lehet meglátni):

*Befed ez a kék ég, ha nem fed koporsó,
Tisztességes legyen csak óráim utolsó.
Akár farkas, akár emésszen meg holló,
Mindenütt felyül ég, a föld lészen alsó.*

Ha vannak befejezetlennek tűnő versek, akkor vannak *elkezdetlenek* tűnő vagy mondjuk *hamis kezdetű* versek is. Megfigyelhető, hogy a négysorosok – vagy bizonyos méretnél rövidebb szövegek – eleve töredékesnek, visszabontottnak, sőt „műfajtalan”-nak rémlenek. A belső kifutópályát olyan hamar kell megtenniük, hogy szinte a földön kell szállniuk; hajlanak a maximaszerű tömörségre, az alkati többsúlypontúságra, és amolyan horizontális nehézkedési erőt fejtenek ki. Zrínyi fogalmazványának egyik bravúrja, hogy meglehetősen szűk térben, hovatovább emelkedési pálya nélkül képes vertikális hatást kelteni. Vajon honnan ered a versperemeknek ez a nyersége, elmosódottsága? Onnan, hogy Zrínyi négysorosa – egy hadtudományi értekezés, a *Vitéz hadnagy* utolsó oldalán – értekező prózai szövegbe illeszkedik, és ez a váratlan műfajvegyítés felmenti a szerzőt a felütés-taglalás-zárlat ihletfolyamatban feltétlenül elvárható hármastagolás kötelme alól. A verset megelőző bekezdésekben a „szép halálról” esik szó, arról, hogy *tartozunk őrizni életünket, valameddig lehet tisztességgel (...)* *De viszont a dicsősségnek törvénye az, hogy kívánjuk a halált, mikor életünk tovább tisztességes nem lehet. (...)* *Azért ne irtózzunk a haláltul, se annak formájától. Es temetésünkről is mihaszna sopánkodnunk? Sok vitéz embereknek holló gyomra volt koporsója, annál inkább fennmaradt nevek.* És itt következik a vers.

Hogy műfaja mi? Cím nem igazít el, hiszen a szöveg – mint a klasszikus ókor vagy a reneszánsz versei – nem visel címet. Bátorító jóslat vitézeknek? Hiszen az előzmény mintegy rávezeti a szemünket erre a kopár, nyugtalanító halotti temetkezési képletre: ha a harctéren esem el majd, akkor is nyugalom ér a nem-lét első óráiban. Sírfelirat? Nemigen, hiszen a mű épp arról szól, hogy a tetemnek csak „Nap-temetés” adatik majd, sír aligha. És már az első sor második fele is kizárja ezt a változatot, hiszen *nem fed koporsó*. Elégia? Igaz, bánatról szól, de ahhoz túl rövid: a melankólia megköveteli a kifejtést, a részletezést, a szomorúság elmélyedését. Végrendelet? Kötve hinném, hiszen tárgya nem annak kifejezése, hogy s mint hagyatkozik a halandó, hanem az, hogy s mint fekszik majd a friss, szép halál kóstolásakor, a hústól való megválás, a dekarnáció stádiumaiban. Félelem gyötrelméből fakadó hitvallás, önmaga biztatása? Sztoikus embléma, mely azt sugallja: temetetlenül is – mondhatnánk: folyamatosan – megszerezzük és megőrizzük a tisztességet, mivel nem veszítettük el? Az élettől halálig ívelő tisztességre tett esküforma, amelyben a prózai felvezető és a verses csattanó együtt alkotja az irodalmi formát? Nyilván mindez lehet, és a kérdést nem szükséges eldönteni. Annyi azonban bizonyos, hogy ez a szokatlan szövegi ízesülés olyan együttest teremt, amely kölcsönös tükrözéseivel hozza létre a mű teljes tartalmát. Lehet, hogy látnokinak is

nevezhető summázat ez a prózai környezetbe ágyazott magasköltészet, ez a csur-rantott négy sor: a halál utáni sorsra és az üdvre vonatkozó feltételes összegzés.

Az imént csaltam... vagyis elhallgattam egy mondatot. A verset megelőző utolsó mondat ugyanis egy latin Lucanus-idézet, amelynek első fele a Zrínyi-szöveg nagyszerű eszméjét pedzi meg, még nem éppen a fenséges negyedik sor hangján (*Mindenütt felyül ég, a föld lészen alsó*), de már az egyetemes Rend vigaszaként: *Coelo tegitur qui non habet urnam, et undique ad Superos tantundem est via* (*Befedi azt az ég, akinek nem jut hamveder, és mindenünnen csak az Égiekhez vezet az út*). Látjuk: az első sor közvetlen fordítás, nem is titkolt eljárással: Zrínyi a fordított sort odaiktatja verse elé. Nézzétek, ezt mondta az ókori író, ezt mondom én is. Mintha külön hiteles személyt rendelne saját verséhez, miközben a latin szöveget szó szerint átemeli az első sorba. Észre se vesszük a sor bujtatott sztoicizmusát. Pedig a költő eszmélete inkább ehhez a rendszerhez szít itt, ezen a ponton, és kereszténysége is inkább amolyan meghosszabbított sztoicizmus, mintsem egy új üdvrend melletti érvelés. Emerson csodálatos mondása Zrínyi esetében is érvényesül: *minden sztoikus sztoikus volt – de a mai keresztény világban ki az igazi keresztény?* A Lucanus-idézet második felének nyoma vész a versben, pedig az is méltó lehetett volna a csúcsművészet képzéséhez: és mindenünnen csak az Égiekhez vezet az út. Zrínyi hite, ha volt, láthatatlanná teszi a személyes másvilági üdv reményét, s inkább az emberi anyagnak, a feleslegessé vált testnek a világegyetem Rendjébe való „átolvadását” képzelet el. A barokk felfogásban az Ittlét és a Túlvilág között amúgy sem áthághatatlan a határ: a távozás inkább csusszanás, mintsem ugrás. Egy biztos: Zrínyiről tudjuk, hogy sztoikus volt – azt, hogy mennyiben volt *keresztény*, kevésbé tudjuk (mint ahogy az évezredekben általában is azt tapasztaljuk, hogy ennek a vallásnak rajongói jobban tudnak hitet vallani a kétely, mint a meggyőződés szókészletével).

Már a vers első sorában találkozunk egyfajta szemléleti frontálitással: éspedig azzal a ténnyel, hogy a négysorosban a *jelen idő* uralkodik. Persze, persze, tudom, a magyarban a jelen idő a jövőt is jelentheti. Igen, de ennek az időhasználatnak stílárius hatása és tartalmi komponense sokkal fontosabb, mint elvi-nyelvi funkciója. A felvezető prózai szöveg általános elmélgedéseket fogalmaz meg: *Az ember az egész életét úgy rendelje el, hogy jól halhasson meg*. A költemény azonban – pár sorral lejjebb – már egyes szám első személyben szól, jelenidőben. Nem azt mondja: *Befed téged...* Nem azt: *Órád...* Hanem (igaz, csupán a vers egyetlen pontján: *órád*) a valamás hangnemét választja. Mert egyébként érthetnénk a mondandót úgy is: *bárkiről* lehetne itt szó, ha nem állna ott a második sor elején ez az árulkodó, a lírikust felfedő birtokos névmás. A jelenidő választása, úgy tűnik, növeli az ábrázolás fajsúlyát, a jelentés egyetemességi fokát, a személytelenség mértékét, s a leírást hitvallássá keményíti. Tényleges jövőidőt csak a negyedik sorban álló *lészen* ige mutat, de ez sem lágyítja meg a pillanatra, a *bármikori* pillanatra vonatkozó állítás szikárságát.

Az első sor kínál még más izgalmat is. Rögtön az elején felidézi azt a zavar, hogy a felütés két változatban maradt fenn: *befedez, befed*. A megszilárdulni látszó hagyomány jelenleg a *befed* igét részesíti előnyben a rámutató névmással (*ez*). Okkal és joggal. Ez a szó ugyanis erősíti a konkrét, a közelítő Ég fogalmi hatását, s szinte a szemünk elé húzza a magasságot. Ha arra gondolunk, hogy a *befed* szó többnyire testek közvetlen érintkezését jelenti (befedi a lábost, befedi a lyukat, be-

fedí a tájat a hó), meghökkenünk, micsoda pazar találat ez a Zrínyi-képzet. Mintha az ég, az istenek lakhelye (Superos) éppen miránk várna, éppen akkora terjedelmű volna, hogy a mi egykori testünket betakarja, vagy kicsivel még többet is. Az ige a személyességnek ezt az égi-emberi mértékét a közelre mutató névmás (ez) bevetésével is nyomatékosítja: a költő rámutat valamire, s azt a benyomást kelti, mintha az ég itt boltozódna közvetlenül a hajunk felett, még a fák lombja alatt. A két érdekes vonás örök jelenné teszi, majdnem ünnepélyessé varázsolja a jelenetet: bármikor beállhat a vég, de mindig a földön fekszem majd, miközben átjutok az égiekhez. Az ünnepélyesség érzetét talán Hérakleitosz felderengő megállapítása is erősíti: *Az út lefelé és felfelé ugyanaz*. Halálunk óráján – egyszerre, egyidejűleg – megkezdődik süllyedésünk és emelkedésünk. Igaz, a vers még majd visszaugrik a halál előtti órára és előreugrik a halál utáni időbe (*a föld leszén alsó*), de alapvetően ezt a pillanatot modellálja: amikor mindannyian visszailleszkedünk a Fent és Lent hatalmas sávjainak egy szűk szeletébe.

A közelre mutató névmásnak ez az aktiváló szerepe a magyar költészet nagy pillanatait idézi meg. Ki gondolná, hogy a parányi szócska, mégpedig elvont kifejezésekkel párba állítva, micsoda robbanó erőt képes beszorítani egyetlen fordulatba. Babits *Tavaszi szél* című kései versében így ír: *Ez a friss nap se tudja még / hogy a földben zavart csinál / amely nem lesz se szelidebb, / se tisztább a tavalyinál*. Ez a négy sor onnan (is) nyeri erejét, hogy megnevezi a pillanatot, ezt a napot, s a tettet mintegy leszűkíti egyetlen „csínytevésre”... Látjuk, mindig van abban valami veszedelmes, megrendítő mellézköngye, ha az egyszerűség jelenik meg a költészet örökkévalóságra igényt tartó dallamaiban, mintegy a mulandóság sóhajával, a legyintés (vagy kétségbeesés!) igényeivel. József Attila nem egyszer sokoldalúan, fortélyos célzatossággal veti be a névmást (a személyes, vonatkozó vagy a mutató névmást); hogy csak egy példát idézzek itt a *Tudod, hogy nincs bocsánatból: Maradj fölöslegesnek, / a titkokat ne lesd meg. / S ezt az emberiséget, / hisz ember vagy, ne vesd meg*. A névmás mindhárom esetben segít abban, hogy a tényeket szimbólumként fogjuk fel, vagy legalábbis olyan kiegészítő meghökkenéssel, amely a névmás nélkül nem jönne létre. *Befed a kék ég*: ez semmi ahhoz képest, hogy befed ez a kék ég. Lucanus mondatából nem csak a mutató névmás hiányzik, hanem az ég jelzője, a *kék* is, és Zrínyi talán itt, ezzel a festői pótlékkal emeli még magasabbra az első sor látomását: nem a (képzletben felködlő) *fekete* koporsó fog betakarni, hanem a most is felém boltozódó kék végtelenség.

Zrínyi soraiból burkolt szorongás is ki-kiszüremlik (ha nem... csak légyen...), esetleg nem temetik el majd... Mégis, versét nem a halálfélelem gyötrelme itatja át, hanem bizonyos panteista reménység, sőt meggyőződés: koporsója maga a világ-egyetem lesz. Ugyan ebben az elképzelésben is felfedezhető a barokk halálszínház egyik-másik pompázatos kelléke (pl. az előbb említett *kék* jelző), az állandóan a mulandóság tudatával élő ember eszmélete, a pusztulásban is gyönyörűséget leló halandó kettős barokk tudata, de Zrínyi tablója inkább egy egyiptomi oszlopfőre illő jelenetsor, mintsem színházi bujasággal festett halálretorika. Gondoljunk Petőfire, *Egy gondolat bánt engemet*, micsoda harsány dísztemetést jósolt és kívánt ő magának, szegény: *Hol ünnepélyes, lassú gyász-zenével, / fátyolos zászlók kíséretével / a hőseket egy közös sírnak adják, / kik érted haltak, szent világszabadság!* Zrínyi csupán egy csatában történt elesést fest, nem ágyat, hanem csatamezőt, nem azt, miképp hal

meg, csak azt, miképp tűnik el a földről. Szemlátomást inkább az érdekli, mi történik a szerző testével halála után, s miben áll az emlékezete. Későbbi felvilágosult századok sem bíbelődtek ennyit a test átvándorlásával, eltűnésével, mint a barokk halálszínjáték nagymesterei. *Vígan buríttatom hazám hamujával.* De nem... mégis! Van a világirodalomban egy lenyűgöző jelenet, Lev Tolsztoj *Háború és béke* című regényében: Andrej Bolkonszkij sebesülten fekszik a csatateren, felpillant a felhőkre, soha nem látott még ilyet, s akkor felrémlik szeme előtt Napóleon alakja, aki azt mondja... éppen azt, amit Zrínyi is mondott négysorosának bemelegítő prózai prológusában: *egy szép halál az egész elfolyt életet megfényesíti. Hogyan is tűnődik Tolsztoj hőse? De Bolkonszkij nem látott semmit. Nincs már felette semmi, csak az ég, a magas ég: nem derült, de mégis mérhetetlenül magas, és szürke felhők úsznak rajta csendesen. „Milyen csendesen, nyugodtan, ünnepélyesen, egészen másképp, mint ahogy én futottam – gondolta Andrej herceg –, egészen másképp, mint ahogy mi futottunk, kiabáltunk a rekedésig; egészen másképp, mint ahogy diühös és ijedt arccal az a francia meg az a tűzér rángatta egymás kezéből a tisztítóvesszőt – egészen másképp úsznak a felhők ezen a végtelen, magas égen. Hogy’ nem láttam meg én azelőtt ezt a magas eget? De boldog vagyok, hogy végre megismertem! Igen! Hiúság minden és csalás, csak ez a végtelen ég nem az! Nincs is, nincs is kívüle semmi. De még az ég sincs, nincsen semmi sem, csak csend és nyugalom. Hála istennek!” (...)* Andrej Bolkonszkij herceg, vérbefagyva, még mindig ugyanott fekiüdt, ahol a zászló nyelét tartva elesett; bár maga sem tudta: halkan, panaszosan nyögött, mint egy gyermek. Estefelé már nem nyögött, teljesen elcsitult. Nem tudta, meddig tartott ez az ájulása. Egyszer csak megint azt érezte, hogy él, és égető, szaggató fejfájástól szenved. „Hol van az a magas ég, amelyet nem ismertem eddig és csak ma láttam meg?” – ez volt az első gondolata. – „És ezt a fájdalmat sem ismertem eddig – gondolta. – Igen, eddig nem ismertem semmit, semmit. De hol vagyok én?” – *Voilà une belle mort (Lám csak, milyen szép halál) – mondta Bolkonszkijra tekintve Napóleon. Andrej herceg tudta, hogy ezt róla mondják, és hogy Napóleon mondja. Hallotta, hogy Sire-nek nevezték azt, aki ezeket a szavakat mondta. Mégis úgy hallgatta ezeket a szavakat, akár a légyzümmögést. Egy cseppet sem érdekelték, sőt észre sem vette s mindjárt el is felejtette őket. Égett a feje; érezte, hogy elvérzik, és látta maga felett a messzi, magas, örök eget. Tudta, hogy ez Napóleon, az ő hőse – de ebben a pillanatban Napóleon oly jelentéktelen kis ember volt a szemében ahhoz képest, ami a szálló felhők lepte végtelen, magas ég és a lelke között végbement.* Úgy érezzük, ez a szövegrész Zrínyi költői ihletét tágítva ugyanazt a határelményt ábrázolja, a világegyetem kitérülését a halál pillanatában, az elemek magas vigaszát, az utolsó percek eddig ismeretlen lelki panorámáját, halál és hit furcsa ikerélményét. Tolsztoj olvasása ugyanazt a kettős rajongást, kétágú megilletődöttséget tükrözi, mint Zrínyi Miklós verse: a földi valóság iránti fel-fellobbanó ragaszkodás, a végórákban kiélesedő realista tekintet elmélyülését és felgyorsulását, valamint a transzcendens létezés sejtésnél erősebb sóvárgását, Zrínyinél talán nem az utolsó ítélet reményét, de a kozmosz megingathatatlan rendjébe vetett bizalmat. Az egyes atomok hálásak a világegyetemnek azért, mert a tisztességes élet után újabb létezéssel kecsegtetik (lehetővé teszik, hogy az ember elgondolja ezt a létezést), a világegyetem pedig minden halállal megerősödik ab-

ban a tudatban, hogy egyes atomok tartják egyben. Zrínyinek – szemben Tolsztojjal – négy sorban nincs ideje részletesen ecsetelni a lét gyönyörűségét (hiszen fő témája itt éppen a *szép halál*), de verse mégis tartalmazza a földi létezés iránti elragadtatást: a *kék ég*, a *tisztesség* etikai élménye és a szilárd *Föld* tudata a szöveg pozitív jelrendszerét mutatja. A halállal a Föld nem fordul ki sarkaiból, nem roppan össze, ellenkezőleg: a fent-lent viszonyai örökké megmaradnak. *Ez a kék ég* köti össze az épp versét író költőt a halála utáni idővel.

A második sor olvastán a Zrínyi-stílusnak legalább két adottsága körvonalazódik: szabadosságot súroló szórendje és szóismétlési hajlama. Az első a szöveg lassú olvasását, a második a szöveg megjegyezhetőségét, emlékezeti fokának növelését eredményezi. Az köztudomású, hogy a magyar szórend roppant szabadságot kínál a szövegformálásban, ez az ajánlat azonban mégsem határtalan. Zrínyi a szórend legakrobatikusabb kezelője a magyar költészetben (érdekes: éppen a poézis területén veti be ezt a „fegyvert”, nem prózai munkáiban). Akadnak sorai, amelyeket hosszas boncolás után sem igen lehet elfejteni. A *Szigeti veszedelemben* pl. ezt olvassuk: *Földre megtompítván esék maga vasát* – ki értené ezt akár harmadik nekifutásra? Talán ezt jelentené: Földre estében megtompította (elgörbítette?) vasfegyverzetét? Vagy versünk második sora ezt jelentené: csak utolsó órámban legyen tisztességes? Meglehet. Vagy nem ezt: csak épp utolsó órámban ne terheljen bűn? (Előtte – mint sok más katolikus – elkövethettem számos bűnt, de legyek az *aldozóképesség* állapotában... minden katolikus ismeri ezt a szóhasználatot...). Mindenesetre ebben a híres sorban szerzünk végleges bizonyosságot arról, hogy a magyarban a nyakatekert szórend nem akadályozza meg, csupán nehezíti a megértést. Továbbá arról, hogy a kacifántos szórend (s egyáltalán: a szórend mint stiláris eszköz használata) a költészetben művészi eszközzé válhat, mondhatnám: „megváltódhat”. Miután Zrínyi verse (és egész költészete) a bokorrím delejében születik, eltöprengünk azon: lehetett volna-e másként fogalmazni ezt a sort úgy, hogy az utolsó szó kerüljön rímhelyzetbe? Kiadós tanakodás után arra lyukadunk ki: nem, nem lehetett volna. Állítom, hogy ezt a sort nem lehetett volna más szórendben ugyanilyen értelemmel telíteni, azaz: a szórend erőszakos megzavarása *csak* ezt a hamis sorrendet teszi lehetővé; ez a gondolat szokatlan kifejezésének egyetlen változata (hangsúlyozom: ha az *utolsó* szót feltétlenül rímhelyzetbe kellett szorítani). A *Zrínyi Miklós Prózai művei* című, 1985-ben Kovács Sándor Iván szerkesztésében megjelent változat az első két sort ilyen alakzatban közli:

*Befed ez a kék ég, ha nem fed koporsó,
Tisztességes legyen csak órámb utolsó.*

Látjuk: a mutató névmás hozzáferradt az első ígéhez (*befed ez*), a második sor szórendje pedig lényegesen eltér a mi változatunktól. Miért? Nem tudjuk bizonyosan. Egy azonban valószínűnek tetszik: a mi változatunk (*Órámb tisztességes csak legyen utolsó*) a szabályon túli pontosság nagyobb fokát tükrözi, mint az 1985-ös kiadás. Költőileg mindenképpen plasztikusabb, bársonyosabb, hogy úgy mondjam: az intuíció anyanyelvét beszéli.

A másik említett vonás: a szóismétlési hajlam. Ez ugyancsak a szöveg egyiptomias frontálisát, statikus alaptónusát hangsúlyozza; a mű az Ismeretlen Katona

egyik korai epitáfiuma lehetne. Nézzük a konkrét szavakat. *Ég*: az első és a negyedik sorban fordul elő; *fed*: az első sorban kétszer; *légyen, léssen*: a második és a negyedik sorban, szinte azonos ritmikai helyzetben; *akár-akár* párhuzam: a negyedik sorban. Ezek a visszatérések, sulykolások a puritánságot hangsúlyozzák, erős szerkezetűvé teszik a szöveget, s – a bokorímek sorjázásával, a minden sor végén lezáruló gondolati ívvel, a díszítés kerülésével együtt – szoborszerűen érdessé, kalapács és véső nyomait tükröző egységgé tömörítik a szöveget. Zrínyi hangneme egyesíti a hitbéli habozás és a szellemi-lelki birtoklás tónusát, s a négy sor olvasása után nemigen tudnánk megmondani: olyan verset láttunk, amelyet egy hívő, a szabad akaratban reménykedő keresztény vetett papírra, vagy olyat, amely inkább egy antik vagy muszlim fátumhitű halandó vallomása. Mondják, a délszláv népek, még a katolikusok is, vérükbe származtatták a muzulmán hit fatalizmusát, s ez jellemezhetette Zrínyit is. Ez a hit pedig valahogy nyelvi szinten is szinte megköveteli a göröngyös, darabos fogalmazásmódot.

Két dolgot mindenképpen tudunk (1.) Zrínyi Miklós családtörténetéből és (2.) saját korunk kisebbségeinek nyelvhasználati szokásaiból.

(1.) Zrínyi idegen nyelvi világban élt, öt-hat nyelven beszélt, s ez a tény mérvadóan befolyásolhatta magyar nyelvhasználati szokásait is. Öccse, Zrínyi Péter *horvát* hazafi volt, a *horvát* költészet jelentős alakja; ő fordította pl. horvatra 1660-ban a *Szigeti veszedelem* című eposzt is... Miklós maga is bőven használ horvát motívumokat műveiben, és mint tudjuk, *magyarsága döntés, erőfeszítés, eltökélés következménye*. Ha ma felködlene köztünk alakja (mint ahogy Mikszáth korában fel is ködlött!), talán meg sem értené, miért követelik őt csak magyarnak bakafántos utódai. Semmi kétség, a magyar nyelvet választotta anyanyelvül, magyar persona volt (mint oly sokan a magyar szellemtörténet legnagyobbjai közül, mondjuk Gvadányi, Dugonics, Széchenyi, Petőfi). Talán ezzel is összefügghet nagyszerűen düledékes, monumentálisan romos nyelvhasználata.

(2.) Az sem ismeretlen tény, hogy a hosszabb ideig más, idegen uralkodó nyelv környezetében élő ember beszéde elsősorban a *szőrend* területén szenved károsodást. Ejtés? Nem tudjuk, Zrínyi hogyan ejtette a szavakat. Vas István említi, hogy az „ottomán hóddal” való harcon *ottomán boldat* kell érteni. Jelentés? Hatalmas életművében előfordulnak olyan alakzatok, amelyeknek jelentése vagy bizonytalan, vagy sejtethető ugyan, de regionális tartalommal töltődik. Mondatvezetése? Vannak, persze, egyéni árnyalatok, de a szőrend felrúgása a szélső határ. Egy dolog azonban szemet szúr, semmi kétség: Zrínyi szőrendi szeszélyessége a művészi hatás síkján nem hogy hátrányára válna a műnek, hanem ellenkezőleg: különös, járulékos energiával vilányozza át a sorokat. A „hiba” itt is – mint a művészetben általában – erénnyé válik, a költői hatástitkok szerves részét alkotja immár, és ha „helyes” rendbe szerveznénk a Zrínyi-sorokat, egy csapásra ellaposodna, megfakulna Zrínyi egész csodálatos nyelvművészete. Kétségtelen, ezzel a fogással (szőrendrontás) abban a korszakban is csak az tudott élni, akinek nyelvérzéke több élő nyelv delejébe szorult. Pázmány Péter olvasásakor még árnyéka sem merül fel annak, hogy ez az író netán a magyar nyelv törvényeitől eltérő módot választ a mondatformálásban. Zrínyinél azonban ezt a gyakorlatot el kell fogadnunk – sőt meg kell bámulnunk, micsoda mélységből tör föl, idegen nyelvi késztetések ösztönhajszálcsovein át, ez az elképesztő erejű költői varázslat.

A holló és a farkas képe ugyancsak a verset megelőző szövegből származik, azaz voltaképpen fordítás. Zrínyi maga idézi a török mondást: Ja deulet basuma ia güzgün desüme (*avagy holló basamra avagy tisztesség fejemre*). A török mondás értelme, meglehetősen, ez: hollók faljanak fel, ha nem végzem életemet tisztességben (magyarán a hollók csőre büntetés a halottnak). Zrínyi mintha viszonylagossá tenné a mondás értelmét, hiszen nála a sor azt jelenti: felfalhatnak a hollók (vagy farkasok), az nem számít büntetésnek, hiszen ha tisztességesen éltél, nem játszottad el a túlvilági üdvöt, és nem romboltad le életednek jó emlékezetét. Csak mellesleg jegyzem meg: bizonyos kultúrákban a temetés úgy is történhet, hogy a holttestet magas helyeken épített, zárt kőfallal övezett erődítményekbe helyezik ki, hogy ott aztán a madarak szétkaszabolják és elhordják őket a csőrükkel (tehát csak a levegő állatai, és nem más ragadozók, rókák, farkasok stb.). Ezeket a helyeket máig a *ballgatás tornyának* nevezik és szent helyként tisztelik (vajon van köze ennek Weöres és Székely János verseskötetinek címadásához? talán kideríti egyszer a filológia). Mivel Zrínyi a harmadik sorba beveszi a farkast is, feltehető, hogy ő csak metaforának szánja a képzetet, és értelmét kívánja megjeleníteni. Azaz: bárhogyan szenvedd el a halált, szép haláloed lesz, ha tisztességes voltál életedben. És milyen pompás a szórend megint! Mi ma másként mondanánk... de nem tökéletesebb-e így, éppen így? (Nem kétséges, hogy itt is a rímshónak kötelezően elhívott *holló* kifejezés szervezi a szavak sorakozását...)

A negyedik sorban aztán kiteljesedik a látomás, a tisztességes holtat befogadja temetetlenül is az ég és a föld: az egész világmindenség gondoskodik további létéről, *vigan burittatik hazám hamujával*. Mintha övé lenne az egész felső kozmosz, és alatta sem az alvilág terülne el, hanem az egész földteke, egész egyenlítői térségével és tengervégtelenség ágyával. Nem is egyetlen ember halálával szembesülünk itt – gondoljuk –, hanem a megdicsőült ember utóéletével: kozmikus mauzóleum nyílik széltében-hosszában, és a halál szinte háttérbe tolódik a csodálatos átlényegülés költői elragadtatása közben. Nem észleljük, hogy a *halál*, a *vég* stb. szavak nem is fordulnak elő a szövegben... Zrínyi tudatosan mellőzi a befejezés megnevezését: mintha azt tartaná a legfontosabbnak, hogy a tisztesség utolsó fordulata is szakrális értelmet nyerjen, s képzeletünkben azonosuljon valamely *kapu*, *küszöb* képzetével, az eltávozás helyett az *átlényegülés* és átlépés gondolatával. A *mindenütt* és a *felyül* kettős határozószava egymás erejét fokozza emeli, és olyan erővel delejezi felénk a fensőbb erők (*Superos*) képzetét, hogy a földön fekvő test hovatovább feleslegessé válik, és nélkülözi a fájdalom, hiány, élettelenység összes társítható mellékszövegét. A jövő idejű ige (*léssen*) és a szokatlanul bevetett jelzői főnév (*alsó*) még fokozza az ünnepivé avatott megsemmisülés légkörét, és a költemény vertikális szemléletében a felső égöv ragyogását tolja tudatunk elé. Semmilyen mesterkélt pepecselés, szórszálhasogató bíbelődés nem képes azonban megfejteni ennek a csodálatos negyedik sornak nem fáradó ragyogását, bizakodással átitatott feszengését, elrebegett hitvallását és nyugalmat áhító harmóniáját. Ki gondolná, hogy ennek a törzsökösen magyarnak tetsző s láthatólag egy tömbből faragott, tíz körömmel egybekapaszkodó versnek majdnem minden eleme kölcsön, átvétel, betagolás, *átmásítás*. Láttuk, idegen szövegek ihletik (Lucanus, török közmondás, antik vígaszirodalom), képzetanyaga világirodalmi és eszmetörté-

neti közkincs, a szorongó lélek archaikus rétegeiből felpárálló képzetanyag. Az imént láthattuk azt is, mennyire átítatja ez a gondolkör a – főleg harctereken tetemekbe botló – halandó tudatát: szinte mintát nyújt számára a világba halás folyamatáról.

Rövid jegyzetem végén szeretném megjelölni ennek a képzelgési rendnek két olyan határértékét, amely az emberiség eszmélésének nagy névtelen láncolatába illeszti a Zrínyi-verset. Idézek egy népdalt, majd négy sort egy korai Kosztolányi-költeményből. A népdalt Kodály Zoltán gyűjtötte 1910-ben Gyergyószentmiklóson:

*Aj, sirass el édesanyám, míg előtted járok,
Mer aztán sirathatsz, ha tőled elválok.
Aj, a jó isten tudja, hol történ halálom,
A jó isten tudja, hol történ halálom.*

*Istenem, istenem, hol leszen halálom,
Erdőn-e, vaj mezőn, vaj pedig tengeren?
Ha erdőn veszek el, ki temet el engem,
Ha tengeren veszek, ki sirat meg engem?*

*El is eltemetnek az erdei vadak,
Meg is megsiratnak az égi madarak.
Tengernek nagy habja szemfedelem leszen,
Tengernek zúgása harangszóm is leszen.*

A népdal is a természetnek odavetett emberről szól, aki eljár messze a világba, és talán soha vissza nem tér. Régen húsz-huszonöt évre is elvihették katonának a legényt, anyjuk joggal siratta meg a fiát. Sem anya, sem fiú nem tudhatta sosem, a világ mely szegletében várja az elhívottat a halál, melyik csatatéren lehel majd utolsót. A népdal szövege alapján még azt is vélhetnénk, netán hajóra hurcolják el. Itt is megjelennek a kétely elemei, a bizonytalan halál képzelt helyszínei, a temetlenség aggodalma, a tetemre váró vadak és madarak. Ennek a dalnak az alanya is – Zrínyihez hasonlóan – a nagyobb természeti rendbe való feloldódás eszméjét pedzegeti, a természet nyújtotta eltűnési szertartás eszméjét variálja. És mindkettő biblikus eredetű: porból vétettünk, porrá leszünk. Zrínyi versét a *tisztesség* és a *szép halál* ikereszméje emeli magasba, a népdalt a *névtelen pusztulás*, a másik embernek okozott *veszteség*, az *általános szorongás* és közvetett módon a *szegénység* panaszja teszi megrendítő műalkotássá.

Kosztolányi Dezső 1912-es *Mágia* című kötetének záróversét (*Csendes, tiszta vers*), abból is a harmadik – záró – szakaszt idézem:

*Nincs semmim...
(...)
De tart a föld. Ez az enyém még,
feszül az ég fejem felett
s kitárom az örök egeknek
örök-mezíten testemet.*

1911: Az összes isten rokon, hát még az összes alkotó szellem: a népdal névtelen géniusza, és a két neves lángelme, Zrínyi Miklós és Kosztolányi Dezső ugyanazt a világhállapotot visszhangozza. Hasonló anyag megmarkolásával az egyik a búcsúzás keserveiről beszél, a másik a tisztességnek a halálon is átívelő nagyságáról, a harmadik a magányról és a nincstelenség egekre nyitott hősiességéről. Zrínyi, felteszem, nem ismerte a magyar népdalt, de megtalálta azt Lucanusnál és a török mondások alján. Kosztolányi, felteszem, ismerte Zrínyi négysorosát, és anyagát kölcsönkérte magánya kifejezéséhez. Mindhárom a világegyetem hatalmas vigaszát sejtí meg: a magasság, a távolság, a személytelen, de rendületlen kozmosz elemi erejét és hatalmát. Mindhárom a határhelyzetek melankóliáját részletezi, eltérő eszméleti célzattal. Ám egy közös bennük: mindhárom valahogy túlvilágít létünk sötétségén.

De zárhatnám Robert Frost csodálatos sorával is: *a boldogság fölfelé egészíti ki, amit hosszában hiányolni kénytelen.* És mi itt a huszonegyedik században örülhetünk, hogy mindhárom csillag fénye elért bennünket: a népdal, Zrínyi és Kosztolányi hármasságának ragyogása.

LANCZKOR GÁBOR

Verebek és verébfélék

TANDORI DEZSŐ EKPHRASZISZCIKLUSA

Platón azonban, azt hiszem, beteg volt.
Platón: *Phaidón* (Kerényi Grácia ford.)

Tesz néhány lépést, állát megemeli,
de a fejét mintha visszanyomná
egy kéz. És ebben a naiv
és erőltetett pózban áll szilárdan...
Pier Paolo Pasolini: *Gazdagság*
(Csehy Zoltán ford.)

Tandori Dezsőnek *A feltételes megálló* című 1983-as verseskötetében¹ az önálló kötetnyi terjedelmű harmadik ciklust harminckilenc képleíró vers alkotja.² Tandori impresszionista és posztimpresszionista festők képeire írt költeményeket: Van Gogh, Paul Cézanne, Claude Monet, Edouard Manet, Auguste Renoir, Seurat, Camille Pissarro és Utrillo nevét találjuk a címekben, keresztnévvel vagy keresztnév nélkül, a név után a festmény címét is megjelölve. A legtöbb verssel Seurat után (kilenc kép) és Monet mellett (nyolc) Maurice Utrillo Valadon van képviseltetve a ciklusban (nyolc kép, illetve vers). Míg a többi festő esetében a versek szét vannak osztva a nagycikluson belül, a nyolc Utrillo-vers együtt szerepel, a fejezeten belül nem pusztán egyfajta belső ciklust alkotva, de négy remek verse, vagyis a ciklus fele (*Utrillo: Rue Chappe; Utrillo: „La Belle Gabrielle”; Utrillo: Falusi templom – 1912 körül; Utrillo: A St. Severin templom*) Tandori ekphrasztikus módszerét, illetve e poétikai módszer reflektáltságát illetően *A verébfélék katedrálisának* gondola-

ti magvát is adja. A nagyciklus címe, *A verébfélék katedrálisa* is az egyik Utrillo-versből, az *Utrillo: Falusi templom – 1912 körül* címűből való. Ezen okokból döntöttem úgy, hogy a nagyciklus elemzését az Utrillo-szövegegyüttes vizsgálatával kezdem. Mint az a *Kolárik légvárai* kötet „V” című, Utrillóról szóló esszéjében olvasható, Tandorit egy S. Cs. monogramú személy (akiben Sík Csabát, a *Magvető* egykori főszerkesztőjét sejtethetjük – „ő azt kérte, nevét ne említsék, talán mindenki így jár a legegyszerűbben”) bízta fel a ’70-es évek végén arra, hogy képekről írjon verseket.³ Ennek ellentmondva *A feltételes megálló* kötet tartalomjegyzékében a ciklus címe mellett az 1974–78-as évszám szerepel. A „V” című írás V-je Utrillo anyja, Suzanne Valadon V-jére utal, amely gyakran szerepel Utrillo képeinek szignójaként (a festő ragaszkodása anyjához és anyjéé öhozzá legendás volt: amikor az idősebb Suzanne összeházasodott egy, a fiánál is fiatalabb férfival, Utrillo akkor is egy fedél alatt maradt vele – velük). A „V” elején Tandori a festő és V kapcsolatának analógiájaként határozza meg az Utrillóhoz való saját viszonyát: „Utrillo az én festőm. Ezt nem szabad megmosolyogni. Nekem tényleg ő az, akit a Szigetre magammal vinnék. A Sziget rejtelmek ilyenek.”⁴

Tandori a „V”-ben és mindjárt az első Utrillo-versben is hivatkozik egy 1970-es magyar nyelvű kismonográfiára, amelyet Székely András jegyez a francia festőről; a kötet *A Művészet Kiskönyvtára* sorozatban megjelent kis alakú album.⁵ Tandori a ciklus születése idején a lakásán és a lakás környékén gondozott verebei miatt egyáltalán nem utazott, így természetesen nem járhatott nyugat-európai múzeumokban sem *A verébfélék katedrálisa* versei hangsúlyozottan és koncepciószerűen művészeti albumok reprodukciói alapján születtek, erre a nagyciklusban több helyütt történik utalás, a mottó utáni első szöveghelyként és egyben a legközvetlenebbül a *Paul Cézanne: Az akasztott ember háza* című vers második részében:

*Az én albumomban, mert a mennyiség
törvényei szerint tagadhatatlan,
hogy így jut el az emberhez a kép,
utánatermelt-kép alakban,
egymás mellett a két
házas festmény*

A művészeti albumban egymás mellé szerkesztett képek véletlenszerű választási elvvé váló motívuma az *Utrillo: A St. Severin templom* című versben is feltűnik:

*A St. Spero falusi templomával
szemközti oldalon
az egyik albumomban,
amelyből dolgozom,
régimotívumomra bukkan,
s előbb is, mint én, a figyelmesebb szem.*

összecsengengetésére, mindenesetre reflektált megoldásnak tűnik, hogy a művészeti-választási módszerként alkalmazott *véletlen* John Cage-i fogalmának alkalmazását külső nézőpontra ruházza át a lírai én. A nyolc Utrillo-vers címében hivatkozott festmények közül háromnak a reprodukciója található meg a Székely-féle kötetben (*Utrillo: Rue Chappe; Utrillo: „La Belle Gabrielle”; Utrillo: Falusi templom – 1912 körül*). A „V”-ben azt olvashatjuk, a szerzőnek körülbelül 20 Utrillo-könyve van, a *Balkon* folyóiratban megjelent cikkében pedig Tandori egy önidézettel érintőlegesen szerelmi lírájának sajátos hiányára is utalva ismét személyiségének szerkesztéséül határozza meg Utrillót és az Utrillo-könyveket: „Kinek ne lenne legalább annyi Utrillo-albuma, ahány nagy szerelme volt? Több Utrillo-albumunk van, nekem feltétlenül így áll ez.” Ezt olvasom valahol. Hm. Asszociációim másfelé mutatnak.¹⁶ Az Utrillo-sorozatot nyitó Rue Chappe-szöveg esetében a kismonográfiaira való konkrét hivatkozás, az utána álló, *Utrillo: „La Belle Gabrielle”* című versben pedig a vendégszöveggé feltűnő Székely-bekezdés miatt biztosan gondolhatjuk, hogy a költő *A Művészet Kiskönyvtára* sorozat kötetének reprodukcióival (is) dolgozott. Amelyek fekete-fehérek. Utrillo munkamódszerére utalva, hogy az autodidakta festő fekete-fehér párizsi-montmartre-i képeslapokat nagyított fel vásznain, s a látványhoz a színeket maga költötte hozzá, Tandori a belső ciklus felütéseként valami hasonlót kísérel meg ebben a két versben: a fekete-fehér reprodukciókat szimbolikus módszerekkel az ekphrasziszok terébe másolja, majd újraszínezi. A „*La Belle Gabrielle*”-ben, amelynek vonatkozó festményei (két fekete-fehér reprodukció is található a kisméretű albumban ezzel a címmel) az alkoholista Utrillo egyik kedvelt montmartre-i csapszékét ábrázolják, Tandori a Székely-monográfiából vett bekezdést¹⁷ *utrillósítja*: az eredeti szöveg minden mondata és tagmondata után beszúr egy-egy színt, a vers végén pedig a Székely-bekezdésnek az alkotói módszerre utaló utolsó mondatában megszakítás nélkül halmozza a színeket, a kétszer lajstromozott *szürkét* a második helyen meghagyva az eredeti helyén:

*Nem járt ki festeni; égszínkék és narancs;
tudta, ha kimegy az utcára, előbb-utóbb
felönt a garatra, rózsaszín, kötözködni kezd
a járókelőkkel, zöldes-fehér, és ilyenkor
mindig ő húzza a rövidebbet. Fekete. Postai
levelezőlapokat vásárolt, és gondosan fel-
nagyította őket. Sárga, pirosas-lila, zöld.
Mivel, fehér, olajbarna, nem részesült alapos
képzésben, „fejből” nem tudott festeni, kármin,
szüksége volt a látványra vagy a látvány
pótlékára, narancspiros, a képeslapra. A
színeket azonban – piros, szürke, zöld,
fekete, fehér, barna, sárga, narancspiros,
pirosas-lila és a többi – maga költötte
a szürke, fehér, kék, kármin fotográfiához.*

Azzal, hogy a vers végén az Utrillo-kép alapjául szolgáló *fekete-fehér* fotográfia Utrillo *fehér* korszakbeli festményeinek színeibe öltözik (szürke, fehér, kék, kármín), Tandori visszacsatolja versét az eredeti Utrillo-képhez, melytől a Székely-album fekete-fehér reprodukcióját alapul véve kétszeresen távolította el az ekphraszisz terébe való beemeléssel, majd az újraszínezéssel. A szövegbe ágyazott színek elhelyezése véletlenszerűnek hat, illetve tisztán kauzálisan csak egy-két példa tűnik fölfejtetőnek (így az idézett részletben a *fekete* – amikor Utrillo a rövidebbet húzza a fölhergelt járókelőkkel szemben). A többi esetben (talán) a magánhangzók színének rimbaud-i intuitív föltalálása a rokonítható választási módszer. Az *Utrillo: Rue Chappe*-ban Tandori a Székely-kismonográfia Szerb Antaltól való motóját idézi duchamp-i talált (szöveg)tárgyként, szétírt vendégszöveggként. A kilencedik sorban a festő szignóként idézett nevével, illetve egy jól eltalált sortöréssel (a *gráfia* – rajz – görög szót kiugratva) a költő mélyebb értelemben is ekphrasztikussá, illetve elsődlegesen versszerűvé avatja a talált szövegrészletet:

*Hát fontosak az emberek
a városban? Párizsban az
emberek utálatosak,
írja, és érdektelenek.
Én a várossal akarom
Önt megismertetni, tovább, azt
hiszem, fejezi be, a házak
az igazán lényegesek.
Maurice Utrillo Valadon.
Egy Szerb Antal-képeslapon
találtam ezt a szöveget,
melyet Székely András hason-
című – Utrillo – kismono-
gráfiája élére tett.*

Az eredeti Szerb-mottó a következő: „Hát fontosak az emberek a városban? Párizsban csak az emberek utálatosak és érdektelenek. Én a várossal akarom Önt megismertetni – azt hiszem, a házak az igazán lényegesek...”⁸ Utrillo utcaképein, ha feltűnnek is időnként emberek, azok minden esetben csak staffázsalakok; ezek az utcák, terek az ürességükkel tüntetnek (akár a reneszánsz ideális várost ábrázoló vedútái). A ciklus harmadik, *Utrillo: Rue des Abbesses* című versében Tandori a vers zárlatában utal vissza saját hetvenes évekbeli, Lánchíd utcai választott magányából erre az ember nélküli látványra:

*A széles tér elől lilás.
A torony teteje fehér.
Színes árnyékok a rolókon.
A fa mögött folytatódik.*

*Egy híján felől se fás.
Balról s hátul ház házat ér.
Nem gondolkodom a lakókon.
Kell mihez azt mondani, jó itt.*

A vers csupa tömör megállapításból áll, amelyek az előző szöveg konkrét módon színezett narratívája után a festmény, a festményen (reprodukción) látszó utcarészlet pragmatikus leírására tesznek kísérletet. A költemény négyes és ötödfeles jambikus sorokból fölépülő négy soros versszakokból áll, amelyek keretein mindvégig túlnyúlnak a válaszirímek (abcd-abcd-dcea-dcea). A meglehetősen rövid és a szöveg tömondataival következetesen egybeeső soroknak ez a nagy feszítvű rímeltetése a költemény logikai átjárhatóságát, illetve a retorikai enyészpontok rejtett elhelyezését támogatja meg – a harmadik-negyedik strófában a rímképlet nem pontosan ismétlődik, ám nem is borul föl teljesen, hanem továbbszövődve variálódik.

A verebek, bár motívumszerűen nem tűnnek föl a festményeken (utcaképeken), a versbeszélő számára a néptelen Utrillo-színterek adekvát tartozékai. A kisciklus negyedik versétől kezdve Tandori a nyolc közül négy szövegbe írja bele az Utrillo-festmények tiszta, ember nélküli látványvilágához illesztve a saját verébmitológiáját. A negyedik vers temploma (*Utrillo: Falusi templom – 1912 körül*) a nagyciklus címében is szereplő *verebek katedrálisa*. Ez a ciklus harmadik olyan verse, amelynek festménye reprodukálva van a Székely-kötetben, ez is fekete-fehérben. A képen a címadó templomon kívül csak a háttérben látható egyetlen ház. Egy másik Utrillo-albumban (amely talán benne is van a *körülbelül hús*-ban) színesben tanulmányozható a festmény reprodukciója: a kép egyensúlyát az ég koszos sötétkékje és a templomépület fehérsége adja.⁹ A templomtorony órájáról leolvasható az idő: öt perc múlva három óra. A versbeszélő a felütésben a templom adekvát fehérsége mellé az eget *hús-szín barnás*-ra festi, és kér, fohászkodik, megszólítás nélkül:

*E fehérr geometria
a hús-szín barnás alkonyatban,
hadd legyen, ha a nagymuta-
tója három órára kattan,
verebek katedrálisa.*

Az ég *hús-szín* jelzője, majd a második szakaszban *hús-szín barnás felbámként* való megszemélyesítése mintegy visszamenőleg tölti föl jelentéssel a megszólított pozícióját, akihez a beszélő a kezdeti kérést intézte. Az ekphrasztikus szöveg terében a jelenlét és a hiány váltakozó, tárgygyal bírő és tárgyatlan karakterei folyamatos és finom, egymással összefüggő mozgásban vannak – így egyrészt a felütésben név nélkül evokált transzcendens létező, másrészt a fohászt artikuláló lírai én, harmadrészt a beszélő által a képbe beleálmódott verebek. Hármójuk explicit kapcsolódási pontja, illetve a kapcsolat pecsétje a festmény toronyórája, pontosabban: a reprodukció toronyórája. A szöveg negyedik szakaszában és a külön versszakként szedett záró sorban az ekphraszisszal egy ütemben zárul és kapja meg véges jelentését a lírai én kérése:

*És mert az ég: örök-időt
tárol, álljon meg óra bárhol,
e hús-barna színt elütött
verebek katedrálisául
hadd kérjem, föld és ég között:
St. Spero neve egy madárról.*

A hármásrím középső elemeként az ötsoros versszakban kiemelt helyen szereplő *elütött* szó azon túl, hogy a halott, elgázolt verebekre és a három órára egyszerűen utal, az első versszakbeli kérésre visszamutatva tulajdonképpen be is teljesíti azt magában. Tandori *örök-időről* beszél, relativizálva a versben az Utrillo-festményen ábrázolt pontos időt; saját színezésével a fekete-fehér reprodukción, az ég *hús-barna színével* az Utrillo által megörökített két óra ötvenöt percet az eredeti festménynek, annak *Itt és Most*-jának hagyja: „Habár azok a körülmények, amelyek közé a műalkotás technikai reprodukciójának terméke kerülhet, amúgy nem veszélyeztetik a mű megmaradását, mindenesetre megfosztják Itt és Most-jától.”¹⁰

A Walter Benjamin-féle nevezetes *Itt és Most* Tandori művében sajátos módon egészül ki: az, hogy a reprodukciót veszi alapul az eredeti helyett, az eredeti festmények át- és felülírhatóságának is a biztosítékává válik *A verébfélék katedrálisá-*nak ekphraszisaiban. A *katedrális* a cikluscímbe átemelve azonban már nem pusztán a verebeké, hanem a *verébféléké*. Ha feltesszük a kérdést, hogy ezzel az önmaga mélye felé gravitáló sűrített hasonlattal az apró testű madarak mellett még mi mindent foglalhat magába a templomépület, illetve ha (az előbbi gondolatot részben megválaszolva és kiterjesztve) *verébfélékként* nem csak apró termetű madarakat képzelünk el, hanem ebbe a *verébféleségbe* a ciklus darabjai mögött amúgy mindvégig ott sejthető, és azt néha azokon át is ütő transzcendens élményt is beelátjuk, úgy az Utrillo-szövegegyüttes temploma egy olyasféle épített locusként lesz értelmezhető, amely a Tandori-féle ekphrasztikus beszéd alapvető (kulisszák mögötti) színhelyeként szolgál. Nem azt állítom ezzel, hogy a festmények reprodukcióira épülő ekphrasziszok tere, a rendkívül egységes ciklusban folyó versbeszéd tere, a múzeumi vagy freskókkal kifestett templomterek részleges analógiájaként elgondolt dinamikus szín mindvégig ezzel az újratelemelt *falusi templommal* volna azonosítható, hanem pusztán annyit, hogy a hangütést illetően a beszélő ennél a helyszínnél közelebbi kapcsolódási pontot nem talál a versek mögötti transzcendenciához (akit az istenes költészet zsánerében *istennel* szokás azonosítani).¹¹

A beszélő a következő, *Utrillo: A St. Séverin templom* című szövegben (amelyre fentebb már utaltunk) immár *St. Spero templomaként* hivatkozik az előző költemény fehér épületére. Bár a ciklus mentes mindenféle direkt vallásos utalástól, a veréb nevével felruházott *új* templomépület így az egyik keresztény alaprincípiomot is visszahangozza: *sperare* olaszul annyit tesz, mint remélni; *spero*: remélek, egyes szám első személyben. A nevek, az el- és átnevezések által dinamizált viszony a verebek és a transzcendens létező között emitt már az ellenkező irányban is működni látszik:

*ott áll, ablakok mértani sorával
épp a St. Séverin,
amelyről elneveztem
egy kora-verebe,
kire álmodva letem,
és elvesztettem s újra megtaláltam,
valós alakja nálam
múlt el, csapzott tollakkal, a kezemben.*

A három szonettnyi, három tizennégy soros szakaszból álló költemény második és harmadik versszaka a címben jelzett mű szorosán vett leírására látszik összpontosítani – a festmény reprodukciója, a festmény és a festményen ábrázolt eredeti utcarészlet hármasságának figyelembe vételével. Hármójuk találkozási pontja, ahol a *jelentés* föltárul, egyrészt a *távolság*, másrészt a *hiány* költői fogalmaival kerül megvilágításra:

*én azt hiszem, az előtér faágas
falsíkjára, s arra, amit jelenthet,
eleven tagolt,
szinte megunhatóan
vonal-, szín-, téma-, fölt-
rendszerére nem ott van,
nem a rendíthetetlen szent helyen, nem:
sokkal ténylegesebben
villog a messzibb minusból a válasz.*

Különösnek tetszik, hogy a szakaszban (csak ebben a szakaszban, az első ketőben nem) Tandori következetesen rövid *i*-t használ ott, ahol a magyar helyesírás szabályai szerint hosszút kellene (*falsíkjára, szín, rendíthetetlen, minusból*). A huszadik századi magyar költészetben bőven akadnak példák egyéni ortográfiára (Babitsnál, Pilinszknél stb.), ám itt nyilvánvalóan másról van szó, és nem csak azért, mert a példák itt egyetlen strófára korlátozódnak. Fentebb már említettük Rimbaud alapművét, *A magánhangzók szonettjét*, és jöllehet rejtetten, de mintha ebben a szövegben is költői színárnyalatot jelezne az *i*-k *i*-kre cserélése.

Az *Utrillo: A Rue Muller terasza* című vers és kép terasza rögtön a verebeknek adatik a szöveg felütésében:

*A verebek terasza ez
és nemcsak a színei miatt, de
egyébként is a verebekre
gondoltam róla, képletes,
persze, ez, mert minden dologban
valami képletes dolog van,
kép, melyet más kép keretez,
és így jutunk bentebb-terekre.*

A *kép-képletes(-keretez)* a többletjelentésből fakadóan anagrammatikus játékként is működik, a versen belüli dialógusként, amennyiben a *kép* maga az egész vers, amelybe egy belsőbb kép foglalódik bele. Annak a fajta paradox jelenlétnek, amellyel a beszélő önmagát, a maga alakját a versekben szerepelteti, távoli párhuzamaként, illetve irodalmi ősképeként idézhető föl Platón *Phaidónja*. Amint az ismeretes, a „Platón azonban, azt hiszem, beteg volt” mondat az egyetlen szöveghely a görög filozófus műveiben, ahol néven nevezi magát, mégpedig Szókratész halálának leírásakor. Platón nem volt ott mestere távozásakor, állítja a szöveg, amely Platón neve alatt maradt fenn, és amely Szókratész végóráit dialogizálja. Az eltávolító gesztus, a jelenlétnek a hiány metaforájával való jelzése Tandori versében a helyszíneknek az egymással szembeni kijátszásával kap alakot; a lírai beszélő az ekphrasztikus beszéddel magát is belerajzolja a képbe vagy az ekphrasziszba, oly módon, hogy egymásba csúsztatja a három helyszínt: Utrillo megfestett Rue Muller-jét, a valóságos Rue Muller-t, valamint saját Lánchíd utcáját (meg-megpillant egy *veréb-féle kontúrt*, ahogy kinéz az ablakon keresztül dolgozószobájából). A *verébfélének*, a fentebb már elemzett alakzatnak a cikluscímet leszámítva ez az egyetlen konkrét szerepeltetése a szövegben.

Az Utrillo-versek két utolsó darabja az *Utrillo: Rue d'Orchampt – 1912* és az *Utrillo: A Rue Jeanne d'Arc bõban* címet viseli. Az előbbi a költemény különleges formai megoldásaival tüntet, míg az utóbbi a zárlat deklarált búcsúzkodásával föl-erősíti a nyolc vers belső ciklus jellegét. Az elmetszett *bérbeszárnya* szóból kibontott rímes megoldásaival Tandori poétikai intelligenciáját teljes nagyságában mutató, huszonnégy soros (háromszor nyolc sor) Rue d'Orchampt-szöveg fő tétjének az Utrillo-kép maximális pontosságra törekvő, érzelmileg semleges leírása tűnik; az egyetlen kizökkentő jelenség a versben az utolsó sor, amely a négy évszak fölso-rolásával az időtlenségbe helyezi el magát és a képet. A Rue Jeanne d'Arc-versben ezzel szemben hangsúlyozottan tél van; a képleírás kulisszái között megint föl-tűnnek a verebek, akiknek a beszélő morzsát szórna a kép modifikációjaként („ezt festem rá, ha ott vagyok”).

*

A *verébfélék katedrálisának* kétrészes nyitóverse nem egy adott festő nevét és művének címét viseli címként, hanem helymegjelölést és évszámot: *Duna-part, 1978*. A szín Tandori Dezső életének ismert helyszínét jelöli, a budai Duna-partot a vár alatt, míg az évszám, amellet, hogy pusztá formai elemként a ciklus ekphrasziszcímeiben szereplő évszámokkal is kapcsolatba hozható, valószínűleg a szöveg megírásának évére utal. A vers első része önmegszólítással induló szabad verses monológ, familiáris helyszínrajz, amely a Lánchíd és a Lánchíd utca környékének megrajzolásával az arab kettessel jelzett szövegrész tulajdonképpeni ekphrasziszát készíti elő. Emennek nyitánya így szól:

*Louvre-rakpart, Monet vászna, a múlt
százaadból, nekitámaszkodom egy könnyűszerkezetű
bíd korlátjának, egy könnyűszerkezetű hirdetőoszlop
áll mögöttem, egy könnyűszerkezetű társaskocsi*

*jön pompásan, mindennek a szerkezete könnyű
ezen a képen, mégis: sejtelmem sincs azoknak a
dolgoknak a szerkezetéről, úgy egyáltalán*

Látható, hogy (egyedüli példaként a ciklusban) a cím helyett itt az első sor elején áll a festmény címe és a festő neve. A versben az ismétlődő jelző, a *könnyű-szerkezetű* (amelynek monotonitásával erős stilisztikai hordaléka is van) egyszerre utal az impresszionizmust technikai vagy gondolati értelemben sommásan könnyű művészetnek tituláló véleményre, ugyanakkor a magyar irodalom kontextusában természetesen Kosztolányi Dezső versére, az *Esti Kornél énekére* is:

*Tudjuk mi rég, mily könnyű,
mit mondanak nehéznek,
s mily nehéz a könnyű,
mit a medvék lenéznek.¹²*

A Tandori-szövegben a Kosztolányi-féle „szentencia” személyesebb, konkrétabb, alanyibb tragikumú belátása történik meg; Monet egy témáról készült képciklusait a versbeszélő saját személyiségének részekre szakadozottságával („saját négy változatom”) allegorizálja, miközben halott verebek nyomait kutatja a fűben és a bokrok alatt a Duna-parti mikrokozmoszban. Mint arra már utaltunk, a nyolc Monet-vers szétszórva található *A verébfélék katedrálisában*; a következőkben ezeket szeretném elemezni. Am előbb feltétlenül szükségesnek gondolom áttekinteni a ciklusrészek rendjét a nagycikluson belül. A kétrészes nyitószöveg után két Van Gogh-ekphraszisz áll (csak ez a kettő van a ciklusban), majd következik a fejezetem elején már említett Cézanne-vers (a másik Cézanne-vers a ciklus vége felé található). Ezután két Monet-vers jön, majd egy Manet- (ez az egy van a ciklusban) és egy Gauguin- (ez az egy van a ciklusban), ismét egy Monet-, majd egy párba állított Monet- és Renoir-, ezután három Renoir- (összesen ez a négy Renoir-ekphraszisz van a ciklusban), hat Seurat-szöveg következik, majd két Pissarro-, ezután áll az Utrillo-költemények tömbje. Majd két Monet-, két Pissarro- (vagyis összesen négy Pissarro-), aztán a már említett második Cézanne-, végül a maradék három Seurat-, és zárlatként a nyolcból az utolsó Monet-vers. Elmondható, hogy a kötetnyi szövegegyüttesben a túlnyomórészt félhosszúnak mondható költemények egymás utáni tagolatlan sorjázását hatékonyan bontja szerves alegységekre egyrészt a kisciklusok (az egy festőtől való versek) szétbontott ritmusa, másrészt a költői beszédmód egységén belül az egyes költemények formai hasonlósága vagy épp a sorra következő versszövegek formai diverzitása.

A kétrészes nyitószöveget követve egymás után álló első két Monet-vers címe *Claude Monet: A roueni katedrális*, illetve *Claude Monet: Tavirózsák* – az előbbi nem egyetlen képhez, hanem Monet híres festménysorozatához kötődik, amint az a beszélő dikciójából kitűnik; fentebb írtuk, hogy a *Duna-part, 1978*-ban is utalás történt a francia művész festményszériáira. Az összenézett reprodukciók nyomán készült versben expliciten tűnik föl a cikluscímbe *katedrális*; verebeknek ugyanakkor utalásszerűen sincs nyoma a szövegben. A ódai hangütésű, letisztult forma-

világú költemény (négy hatsoros versszak hármassal keresztrímekkel, hat és tizenegy szótag között ingadozó jambikus sorokkal) megszólítottja maga a festő, Monet (a harmadik szakaszban). Szembetűnő, hogy a *Duna-part, 1978* Monet-ekphrasziszának könnyűség/könnyűszerkezet tematikájával szemben itt rögtön az első versszakban a valóságosan mélység értelmű mélység fogalma jelenik meg, mégpedig könnyednek és játékosnak semmiképpen nem mondható költői stílusban, a harangok képét a *bronz* auditív anyagiságával, a mélységet pedig a való anyag súlyosságának képzetével összekapcsolva:

*Mintha a nap más-más szakaiban
emelnék ki a víz alól;
hát azzá, másutt ami van,
ők, ekképpen romolbatol;
mélységek katedrálisaiában,
hinnők, harangok bronza szól*

*így, ahogy bomlasztja a nap,
és tartósítja is;
katedrális, oromfalad
az ormótilamba visszavisz,
hol nincs kényszerfedél alatt,
nincs forma szerint, aki hisz*

A szöveg alapszituációja mintha T. S. Eliot nevezetes verse, a másutt Tandori által is sokszor idézett *J. Alfred Prufrock szerelmes énekének* híres zárlatát visszhangozná („Álmunkban láttuk a tenger alatti termet, / A sellőket, akik rőt koszorúkat adtak, / S megfulladunk, ha majd emberek hívogatnak.”¹³), jöllehet a katedrális ki-zárólagos jelenlétével itt személytelen a jelenlét. A vízzel is összefüggésben a Tandori-vers központi fogalma a *nap*: egyrészt a kora hajnaltól késő alkonyig tartó időszak, a monet-i látvány széles időbeli spektrumának jelölője, másodsorban az égitest, amely mozgásával a látvány minőségét a festménysorozat széles skáláján befolyásolja, harmadrészt a két jelentés homonímiája, amely homonímia áttételesen is megjelenik a szövegben, a keresztény templomot a Monet-reprodukciókon látható alakmások összeseként, valamiféle transzcendentális szentélyé lényegítve át, egyben el is távolítva az egyetlen kereszténység fogalmától. A festő harmadik szakaszbeli evokálásával szólal meg egyes szám első személyben az eladdig rejtőzködő lírai én, az elioti vízalatti világot saját állapotával azonosítva.

A tavrírózás Monet-vers – amelynek kapcsolódó képe(i) az absztrakt festészet (egyik) előfutárának tekinthetőek – ezzel szemben mindvégig személytelen, józan hangütésben szól, a *te* és az *én* szerepeltetése ellenére is, amely személyek sokkal inkább staffázsalakokat, valamiféle áttetsző irodalmi szerepjátékot jelölnek, semmint valós személyiségeket:

*A híd semelyik-ívén
Giverny tavirózsás vize-szinén*

A költemény Guillaume Apollinaire *A Mirabeau-híd* című világirodalmi antológiadarabját tükrözi, és nem csak szorosan vett formájával, de a feltöltött tartalom hasonló hangoltságával, az időről való meditációval is. Ám míg (a Monet-kortárs) francia költő dalszerű szövegében a rohanó víz az idő múlását hivatott jelképezni, ezzel ellentétesen emitt az időtlenségre, a művészetben reprodukált természeti látvány mintha-örökkévalóságára kerül a hangsúly a refrénben:

*Mire a fény csak rezzenne ily órán
Ideje körbeér egy tavirózsán*

A következő Monet-vers a ciklusban a *Claude Monet: Honfleur világitótornya* címet viseli. A huszonöt soros, egy tömbbe tördelt, rímtelen költemény (legfeljebb rímárnyékokat vagy véletlennek tetsző összecsengéseket találunk) legfeltűnőbb poétikai jellegzetessége (avagy retorikai fogása) a kettőspontok gyakorisága a verssorok végén. Az így elválasztott mondatrészek a képrészletek dinamikus sorjáztatásával mellérendelő jellegűek, ám a központosításnak köszönhetően különleges, finom feszültség keletkezik sorról sorra a szöveg első harmadában. Nagyjából a vers közepétől a költői képek már az absztrakció határát súrolják (alulról vagy felülről), míg a zárlat elégikussága kontúros keretként zárja le a verstömböt.

A következő Monet-szöveg egy Renoir-ekphraszisszal áll párban, *Az impresszionisták vízpartjai* közös címet viselve – a mindkét művész által megfestett, így a vásznon is érintkező helyszín alapján. Ennek az érintkezésnek a természete a második részben (*Renoir képe*) kerül megvilágításra, az első rész (*Monet képe*) a kép szoros költői olvasására vállalkozik, az egy tömbből álló vers zárlatát a legerősebb Tandoriszöveghelekhez méltó költői képpel lendítve ki az amúgy revelatív monotóniából:

*mintha a szigettől át s át
négyzín-lassú dominót
vetnének, okker-fehér-kék-
sötétet, s mintha helyek
jönnének helybe, kivétképp:
tartózkodásunk elérjék,
elérjék valami mód.*

A *tartózkodásunk* szembeálló, paradox jelentései már az ábrázolt szín kettősségét, vagy (mint másutt is a ciklusban) a közös nevezőjű helyek egymással szembeni kijátszását vetítik elő. A tizenhat soros Renoir-ekphraszisz hexameterekben szól. A két festő, két rokon festői teljesítmény, látásmód összevetése történik itt meg valamiféle ironikusan kezelt *igazságosság* jegyében – a két kép szétszalazása végső soron csak különálló létezésével igazolható, semmi mással.

Mielőtt rátérnénk a további Monet-versek elemzésére, úgy gondolom, célszerű szemügyre vennünk *Az impresszionisták vízpartjai* után egy tömbben álló három

Renoir-ekphrasziszt. Az első szöveg (*Auguste Renoir: Evezősök a Szajmán Bougivalnál*) a páros vers szakadás tematikáját viszi tovább szükségszerű áttétekkel, a szétfosló látvány egyszeri rögzíthetőségére helyezve a hangsúlyt. A vers három szabályosan rímeltetett stanzából áll. Az utolsó versszakban az első hat sor rímhelyzetei virtuóz módon mind elválasztott szavak belsejébe esnek, poétikailag is megjelenítve a vers fő gondolati tényezőjét. A következő költemény (*Auguste Renoir: A hinta*) a versciklus leghosszabb darabjai közé tartozik a kilenc darab nyolcsoros versszakkal (jambikus sorok, a szakaszokon belül keresztrímek, a-b-a-b-c-d-c-d, bár az egyes strófákon belül előfordulnak egyéni módozatok is). A szakadás vizuális problematikája itt személyesebb, alanyibb megközelítésűvé válik: a szöveg első négy strófájában a verebekkel való együttélés (anti)szociális következményeit szedi versbe a szerző, majd rátér a Renoir-kép tulajdonképpeni leírására, mégpedig ezúttal nem annyira magát a látványt, mint az ábrázolt jelenet pszichológiai tényezőit és mozgatórugóit analizálva. A hinta motívuma Tandori versében lényegi tulajdonságait tekintve sokkal inkább valamiféle ingává lényegül át, amely a megindított, ám csak részben kiszámítható pályájú-erejű lendülésekkel körmönfont hasonlatává válik a kép szereplői, illetve a versbeszélő és a (lelki) *rokonok* között föllálló viszonyoknak.

Az utolsó Renoir-ekphraszisz csak zárójeles alcímében viseli a festmény címét (*Renoir: Evezősök Chatou-nál*), a verscím Tandori magánmitológiájából való: *Madár-evezőtoll*. A hosszú szöveg fő szervezőereje maga a versforma, a magyar költészetben Csokonai híres versével (*Tartózkodó kérelem*) polgárjogot nyert ógörög *ionicus a minore* (uu—) erős lüktetése – olykor az értelem, vagy legalábbis az érthetőség rovására, reflektáltan bár: a monoton forma a locsogásnak, az evezők csobbanásának, a víz loccsanásának kifejezőjévé válik. A vízbe csusszanó lapát és a tenyérbe csusszanó veréb azonosítási pontjaként mind a renoir-i festési technika, mind a tárgyalt festmény tematikájából következően *elmosódott* behelyettesíthetősége szolgál a toll és az evező motívumainak.

A nagyciklus hatodik Monet-ekphraszisz a *Claude Monet: Hótel de Roches Noires à Trouville* címet viseli. A rögtön ez után következő, hetedik Monet-darab címe *Claude Monet terasza Le Havre-nál*, míg a nyolcadik szöveg címe (ez egyben a ciklus záródarabja is) megegyezik a hatodikéval (*Claude Monet: Hótel de Roches Noires à Trouville*). A három ekphrasziszban közös tényező a nyílt, tengeri kulissza, a hatodik és a nyolcadik szövegben pedig maga a tárgy, a hivatkozott Monet-festmény is ugyanaz. Az első Hótel-vers a szín hatásos megjelenítése után két *üldögélő* alak párbeszédébe vagy párhuzamos monológjába fut ki, amelyekbe integránsan belefonódik a versbeszélő dikciója. Az alakok kiléte mindvégig meglehetősen bizonytalan marad, azzal együtt, hogy a hatodik szakaszban megjelenő *másikat* akár magával a festővel is azonosíthatjuk, amint a gyorsan tovatűnő, már megfestett látványt kémleli a maga paradox mivoltában. A következő, teraszos vers is megjelenít egy *illetőt*, aki a festővel volna azonosítható, azonban a személyiség határai tökéletesen föloldódnak a szöveg kulcsfogalmául szolgáló *plein air*-ben, amely kifejezés refrénszerűen tér vissza a nyolcsoros versszakok utolsó sorában. A második Hótel-vers visszatekintésként indul:

*Itt ülök most újra az albumommal.
Épp tizennégy napja, hogy összecsuksztam,
Hogy Le Havre napnyírt teraszát, hogy Honfleur
Úgy sose lássam*

*Már. S nem is látom. De a nyári hónap
Ősztönöz, hogy kezdjük amúgy, előlről,
Bármí végességre van új megoldás,
Hogyba a nap süt*

A lírai én újranezi a korábban ekphrasziszokba vett képeket, és a képekhez való viszonyában azóta történt elmozdulásokat az impresszionizmus szellemében, a módszer hasonlataként, a változó fények és árnyékok összjátékaként veszi leltárba. A költemény antikizáló verseléssel, szapphói strófában íródott, amire konkrét utalás is történik az ötödik és hatodik szakaszban, ezt megelőzően a negyedik versszakban a verscímbe vett festmény (reprodukció) részleteit idézte föl a beszélő – a korábbi Hótel-vers kontextusában. A szövegben feltűnnek a verebek is, mint a véletlen instrumentumai vagy a véletlen dinamikájának hírnökei. Az utolsó strófa, illetve ennek utolsó adoniszi sora („Címe a vers-cím”) a kép(ek) és a vers végső azonosítását látszólag pofonegyszerűen, a dolog mélyére tekintve azonban nagyon is ravaszul végzi el – a cím, vagyis a festményhez rendelt, annak tárgyát lokalizáló szöveg közös médiumában.

*

Mielőtt belefognánk *A verébfélék katedrálisának* hátramaradt két nagyobb szövegegyüttesének elemzésébe (a Seurat- és a Pissarro-versek), célszerű áttekintenünk a nagyciklus egyéb darabjait, a két Van Gogh-, a két Cézanne- és az egy-egy Manet-, illetve Gauguin-ekphrasziszt. A Van Goghok rögtön a nyitány (*Duna-part, 1978*) után állnak, *Van Gogh kávéházterasa* és *Van Gogh: Éjszakai kávéház* címmel. (Feltűnő a *teraszok* gyakorisága a nagyciklusban. Magyarozatként szolgálhat erre, hogy – bár nem mindig verebekkel összefüggésben kerül elő – a terasz egy adott épület azon része, ahová a madaraknak magától értetődően szabad a bejárása.) A két vers szorosan összefügg, és nem pusztán a festő személye, hanem az összekapcsolódó kinti és benti (majd még bentebbi terek) átjárhatóságának problematikája miatt, ami az első költeményben a legmarkánsabban a beszélő által a képre képzelt bolthelyiség (könyvesbolt) és a kávéházterasz között közlekedők fantázia-képében jelenik meg (jellemző a feltételes módú igék és a *talán* szó gyakorisága – ami az egész vers tonalitására kihat). A festmény égboltja „külön szakadék-életet él”, így nem is kap különösebb hangsúlyt a szövegben. Az idő fogalmát az összekapcsolódó (részben csak fölsejlő) terekhez hasonlatosan rögzíti a lírai én – a folyton nyitva tartó kávéházban a nappalok és esték is „átlógnak egymásba”; ugyanakkor a címben rögzített locusnak, *Van Gogh kávéházteraszának* a pontosabb definíciója is épp ebben a köztességben ragadható meg. A második vers a nagyciklus talán legelégikusabb darabja. A szöveg fókuszja a festmény reprodukciójának rimes-jambikus (az erős költői képek és az enjambement-ok kis számának köszön-

hetően különlegesen szuggesztív húzású) leírásán túl két életpálya, a festőé és a versbeszélőé összevetésében ragadható meg. A szövegek sorrendisége és indirekt belső logikája az előbbi terasz kávéházának láttatja a megjelenített helyiséget, amelyből további terek nyílnak:

*Nem ilyen mélység nyílik-e a pultnál,
nem egy belső teremé-e, tovább;
kirugott lábbal az asztal alatt,
támasztod a homlokod maszatát;
de ha lebúnyod is a szemed, a lámpák körül
az pörög sárga fényben, amit odalát.
A szemet szűrja ez a tér, s mintha dörzsölnéd,
és mint a kidörzsölt posztó, olyan;
nézésed, mint a kidörzsölt tér,
de legalább vagy valahogyan*

A szöveg tereinek szimbolikája nagy erejű költői képekkel mutat túl a látás/belső látás szokványos paradoxonján, a *kidörzsölt posztó* (illetve a három soron belül háromszor föltűnő *dörzsmotivika*) amellet, hogy a képen és korábban a versben is szereplő biliárdasztalra is visszautal, már-már fizikai érzékiséggel jeleníti meg a Van Gogh-i tér pszichedeliját.

Ezután következik a *Paul Cézanne: Az akasztott ember háza* című kétrészes szöveg, amely első részében az átjárható terek előbbi kérdéskörét épület és természet (egy fa) viszonyára terjeszti ki. Mint az a költemény felütéséből kiderül, a verscím a római kettessel jelzett részben leírt képre utal, a római egyes alatti szöveghez kapcsolt kép a versíró (és nem a cézanne-i) szándék szerint cím nélküli. A versbeszélő retorikájának mögöttes logikája szerint ez a címnélküliség egy olyan műalkotás sajátja, amelyben az ábrázolás és az ábrázolás tárgya összetéveszthetetlenül, minden nézőpontból, puritán módon önzonos (a szöveg záró sorában egyetlen szó áll: *csupaszon*). A versbeszélő szuverenitásigényéhez az is hozzátartozik, hogy a maga egyediségében, mindenféle külső kontextualizálás nélkül szemléli a képet – *Cím nélkül*. Ennek szellemében a táj is leválik az ábrázolt házról-fáról:

*mert mintha egy színeiben is csupa-tér-síkú házfelület
tagolása épülne eggyé a továbbra is agitáns fa
ágaival és törzsével, és ez együtt lenne
az építészet;
és körülöttük a tájjal csak az van, hogy ehhez
ott van, hogy ehhez van ott, de ez az együttes,
a már-nem-külön-ház-és-fa mintha lerázná magáról,
ám ezzel békén is hagyná az egészét.*

an jelképesé tett – modern panteizmusról. Azzal, hogy az integráns kapcsolat letisztultságára és kölcsönös átjárhatóságára helyeződik a hangsúly a természeti és ember által épített elem viszonyában, a letisztultság egyik fő forrását egy harmadik tényező hiánya (is) adja. Bár ebben a szövegben is történik utalás az esetleges lakókra, e harmadik tényező, illetve maga a hiány a római kettessel jelzett, *Az akasztott ember háza* című Cézanne-képhez tartozó szövegben válik nyilvánvalóvá, ahol a *két úgynevezett valóságos elem* viszonyában a kép *születésének* eredőjeként a *halált* jelöli meg a beszélő. Ebben a versben a másik házra, a *fás házra* már sajátjaként hivatkozik a lírai én, amely gesztus a saját magánvalójába (magánmitológiájába) visszavonult alkotó portréjaként, vagy akár az önarckép egy változataként is fölfogható. *A verébfélék katedrálisának* vége felé elhelyezett másik (vagy harmadik) Cézanne-vers, a *Cézanne: A tenger L'Estaque-nál* a kép tūpontosnak tetsző, egyedi szókapcsolatokkal megtűzdelt leírásával indul. Az egyes formai elemek kapcsolódásának kérdése itt az egymásra vonatkoztatható felületek (tengerfenék/parttagoltság) monumentális dinamikájában képeződik le – valamint az autonóm, tömörszerű térfogatok jócskán jelképes magányosságában.

A Manet-ekphraszisz (*Edouard Manet: Longchamp-i verseny*) a nyitóversszakban (ötsoros, változatosan rímeltetett szakaszok) a képen ábrázolt jelenről ódai hangon beszél („Érzem annak a kornak elsőprő iramát”), ami a futurista sebességmotivikával a jövőbe vetíti ki a megragadott jelenet, a lóversenypályán száguldó lovak képét, míg a második szakasz végére oly módon lepleződik le a korábbi sorok kvázi ironikus volta, hogy a továbbra is kitarított ódai zengés a szöveg legvégére sajátosan elégikussá válik: a lóversennyel Tandori magánmitologikus házi versenyei, a kártyabajnokságok és a Koalák kerülnek párhuzamba (a szerves és komplex Tandori-témává beépülő lóverseny-látogatások csak később tűntek föl az életműben).

*

A nagyciklusban párban elhelyezett két-két Pissarro-vers közül az első háromban a festő is föltűnik (C. úrként, Camille úrként, vagy egyszerűen csak Camille-ként), míg a negyedik szöveg a vidéki, faluszéli kép témával és némileg a versformájában is elüt az előbbiektől, melyek párizsi utcaképekhez kapcsolódnak és a ciklus jellegzetes oktávájában szólalnak meg; a negyedik szövegben a záróversszak tizenkét sorossá bővül. Az első vers a *Camille Pissarro: Rue d'Amsterdam – 1897* címet viseli. Esős-fényes utcát ábrázol a kép, és a költemény narratívája szerint a beszélő (aki C. úrként szólítja meg a festőt) a festmény belvilágába vágyik. A vers a könyv (az album) becsukásának erőteljes képével végződik; a lírai én *rácsukja* a könyvet – a vágyra, a képre, az ekphrasziszra. A következő versben (*Camille Pissarro: Boulevard des Italiens – 1897*) a képbeli részvétel a lírai én részéről már nem pusztán elégikus óhajtásként, hanem egy nyelvi feltételrendszer bensőbb realitásaként jelenik meg:

*E képek utánzatai
már rég polgári szalonokban
lőgnak. Ha intéznivalóm van*

*Camille-lal, ez csak egykori
időket érint. Aznap
dolgom végeztén a tömegbe
vetném magam, körutak erre
alkalmasak, fák árnyai*

*alatt sietnék, lökdösődve,
olvasnék egy bulvárlapot*

Camille a versbeszélő régi ismerőseként kap alakot, a képbeli jelenlét feltételrendszerének fundamentuma pedig nem más, mint a kortársi kontextus, a Pissarro-utcaképek klasszicizálódása előtti idő megidézése, amiben lényegi szerepet kap a Tandorira jellemző egyedi nyelvi humor – nem csak az előző vers komoly-elégikus tónusától, de a nagyciklus uralkodó hangütésétől is differenciálódva:

*ez valódi-más
volna már, egy kendős, piás,
szerbből ideszakadt apaty,*

*bemutatokozununánk:
énavgyovity Tevagyovity,
tevagyovity Énavgyovity*

Az abszurd nyelvi játéknak egzisztenciális súlya van, és nem pusztán azért, mert a személyiség megduplázását hitelesíti a közép-európai bevándorló(k) képével – a versnarratíva tragikomikus végkimeneteleként lefoglalják a kiabáló lírai ént, aki vallomása szerint *Camille*-hoz indult, hátha van még „körútján kiadó alak”. A harmadik vers (*Camille Pissarro: A Place du Théâtre Français napfényben, 1898*) a kép szikárságra és érzelemmentes pontosságra törekvő leírásával indul. A szöveg legszembetűnőbb retorikai fogása az *éles metszés* a negyedik szakaszban:

*Aki éles metszéssel óhajt-
ja a képet, itt egyszerű-
en abbagyhatja az olva-
sást, míg én magamnak tovább!-ot
intek, mert én csak egy derű-
sen fénylő képet, egy Pissarrót
nézegetek*

A festmény reprodukciójának szorosan vett, tárgyias leírása és az alanyi kommentár válik el itt egymástól a szövegben túlreflektált élességgel, mintegy villanófényben mutatva meg *A verébfélék katedrálisának* egyik fontos belső választóvonalát, a versanyag törésének sávját, ami a többi költeményben sokkal kevésbé látványosan, jobban eldolgozva van jelen. A negyedik Pissarro-versnek (*Camille Pissarro: Voisins, a falu széle*) maga a választóvonal, két különböző minőség, az

emberi település és a földek fölnagyított találkozási pontja válik központi témájává. A fölnagyítás legfontosabb következménye, hogy a törésvonal már inkább törésvonulattá, így csaknem absztrakttá válik, a pontos hely (vagyis maga az allegória) mikrorajzolata pedig egybeesik egy Pissarro-kép, a *Voisins, a falu széle* ekphrasziszával.

Amint már hivatkoztunk rá, *A verébfélék katedrálisának* legterjedelmesebb, bár formai és gondolati szempontból semmiképp sem legjelentősebb belső egységét a kilenc darabból álló Seurat-korpusz képezi. A szövegek két csoportban találhatók a nagyciklusban: előbb hat, majd három költemény áll egymás után. A hatos csoport első verse (*Seurat: A Szajna Courbevoie-nál*) a vízparti alaptémával a megelőző Renoir-ekphrasziszhoz, a *Madár-evezőtollhoz* kapcsolódik. A hosszú szöveg kilenc keresztrimes oktávából áll, és mindenképpen a nagyciklus egyik legnehezebb, legzártabb darabjának mondható. A vers a kép világának állandóságát, telítettségét rögzíti a képről vett motívumok és színcsoportok sorjáztatásával, illetve a seurat-i módszerre tett többszöri utalással („holtbiztos pontsugarakkal”, „hasadozóban / ír mindenek helyébe pontsort”).¹⁴ A következő vers a *Seurat: A paradé* címet viseli, és szintúgy a *véglegesség* művészi ideáját tükröző egyetlen pillanat a fő szervezőereje, a festményen ábrázolt jelenetet azonban a költemény úgy adja vissza, hogy a megörökített pillanat cselekményes holdudvara is jól látszódik, ily módon a szöveg akár a képhez írt kommentárnak, a Seurat-kép jegyzeteinek is tekinthető. A következő három darab, a *Seurat: Fürdőzés*, a *Seurat: Külváros* és a *Seurat: Porten-Bessin vasárnap* elaprózott gondolatmenete után az első etap záródarabja, a *Seurat: A „Bec du Hoc”* megint *A verébfélék katedrális*a legerősebb verseinek magától értetődő hangján szólal meg. A nagy költészet magaslati levegőjét árasztó félhosszú szöveg a viszonylag szegényes magyar ekphrasztikus vonulat mellett a hazai tájköltészet gazdag hagyományrendszerébe is problémamentesen beleilleszthető: ebben az esetben, ha elsődlegesen tájleíró versként olvassuk, a *Seurat: A „Bec du Hoc”* azon motívumai, amelyek a képleírás zsáneréhez kapcsolják (*előtér, al-sáv, alsó bal sarok, a látószög önkényese* stb.), revelatív viszonyrendszerként működnek a táj és a tájat szemlélő lírai én viszonyában és a másik zsáner keretén belül. Végző soron és formai értelemben a szoroson vett természet szemlélnélhetőségének, illetve látványalapú befogadhatóságának szkepszise jelenik meg itt abban a monoton tényben, hogy a beszélő nem közvetlenül a tengerparti táj, hanem egy festő által megörökített és a reprodukción szemlélt tengerparti táj leírására vállalkozik – amely vállalkozásban az ekphrasztikus keret az amorf természeti látvány részletének sorsszerű választási és formai elveként értelmeződik. Mindehhez azonban, hogy e folyamatok működésbe léphessenek, természetesen szükség van a fent említett költészeti kvalitásra, arra, hogy a remekművek bizonytalan tartományának pecsétje hitelesítse a verset. Már csak viszonylagosan nagy terjedelme miatt is rendkívül takarékos szövegnek tűnik a *Seurat: A „Bec du Hoc”*, a Tandorira másutt (a nagyciklus egyéb darabjaiban is) gyakorta jellemző lírai túlbeszélés, a téma szétírása (amelynek a sikerült darabokban persze megvan a maga erős jelentéssége) ezúttal legfeljebb jelzésszinten, a látványelemek halmozásával kap teret a kivételesen sűrű szövésű költeményben. Az ökonómia hatásos lírai plasztikussággal társul a látványelemek megjelenítésében, amely (a fent már említett ekphrasztikus formai elemeken túl) a megverselt táj távolságtartóan józan, tárgyias szemlél-

hetőségét szolgálja. És mindezekkel együtt, vagy mindezek előterében a maga nyomatékos pontjain a szöveg jól kimért alanyi erővel tud működni, így például a második szakasz elején:

*Csupa ormótlanság a kép;
gyengédségeinkhez nem illő
elemeké.*

És az utolsó sor enigmájában:

*És nem is szánt neki jelentést
Seurat, egy megoldott jelenség
csak együtt-létek része már –:
vagy mint zárt öklön egy madár.*

A maradék három Seurat-ekphraszisz egyike, a *Seurat: A parádé* a korábban már versbe vett kép újbóli leírására vállalkozik *K. úr* és *Seurat* alakjainak összeeresztésével (K. úrban Franz Kafkát vélhetjük fölfedezni, akinek írása alapján a harmadik, a *Seurat: A cirkusz* című költemény készült, amint az alcímében áll). A középső vers (*Seurat: A part Bas-Butin-nél*) a témát illetően a Bec du Hoc-verssel dialogizál, annak magaslati levegője nélkül. Zárszóként a legkevesebb, ami elmondható, hogy *A verébfélék katedrálisának* önálló kötetként a huszadik századi magyar irodalom legkitűnőbb (és legkoherensebb) verseskönyvei között volna a helye.

JEGYZETEK

1. Tandori Dezső, *A feltételes megálló*, Magvető, Bp., 1983, 121–180.

2. A ciklus recepciótörténetéből feltétlenül meg kell említenünk Takács Dániel tanulmányát, amely történet és időbeliség nézőpontjából foglalkozik a ciklussal (Takács Dániel, *Tandori Dezső: A verébfélék katedrális*, Tiszatáj, diákmelléklet, 146. szám), illetve Tóth Ákos nagyívű disszertációját, amely kiemelten foglalkozik az *Utrillo: Falusi templom – 1912 körül* című költeménnyel (Tóth Ákos, *A meglevés szóisméltései*, <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/1931/>, 91–98. [elérés: 2014. 09. 27.]).

3. Uő., *Kolárik légvárai*, Magvető, Bp., 1999, 90–91.

4. I.m., 89.

5. vö. Székely András, *Utrillo*, Corvina, Bp., 1970.

6. Tandori Dezső, *Nappali kérdés, Mit nézünk mire – és miért? (Egy alig-amatőr)*, Balkon, 1994, http://www.balkon.hu/html_index.html [elérés: 2014. 11. 10.].

7. vö. Székely András, i.m., 12.

8. Székely András, i.m., 5.

9. Waldemar George: *Utrillo*, Verlag Andreas Zettner Würzburg, Wien, 1958, 59.

10. Benjamin, Walter, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, ford. Kurucz Andrea, Mélyi József, II. fejezet, http://www.aura.c3.hu/walter_benjamin.html [elérés: 2012. 03. 26.].

11. Mint arra már utaltunk a fejezet elején, Tóth Ákos kiemelten foglalkozik disszertációjában a verssel. Gondolatmenete a névvel történő megszentelés költői rítusát, illetve a szentség és üdvösség alkalmazott fogalmait járja körül, v. ö. Tóth Ákos, i.m.

12. Vö. Kosztolányi Dezső, *Összes versei*, Osiris, Budapest, 2000, 458–460.

13. Vö. T. S. Eliot, *Verses* [ford. Kálnoky László], Európa, Budapest, 1996, 14.

14. A költő pályáján jó három évtizeddel *A feltételes megálló* után önálló verstípusú és formaszervező elgondolássá lépnek elő a pointillista festői módszerhez visszavezethető úgynevezett *pontversek* az *Úgy nincs, ahogy van* című kötetben. (Ezen szövegek akár csak részleges bevonása jelen értekezésbe terjedelmi és szerkezeti okokból sem lehetséges.) Vö. Tandori Dezső, *Úgy nincs, ahogy van*, Scolar, Budapest, 2010.

KOVÁCS FLÓRA

Írás-tudás

VISSZAEMLÉKEZÉS ÉS VISSZAEMLÉKEZTETÉS BALLA ZSÓFIA *PATERNOSTER*
CÍMŰ VERSÉBEN¹

*Ereszkedni lassan vissza
álombéjakon, anyabelsőkön
koponya-kápolnákon, lebegő
alakzatok közt...²*
(Balla Zsófia: *PaterNoster*)

Balla Zsófia költészete nagy hangsúlyt fektetett az emlékezésre, azaz az emlékezésre magára épül. Az emlékezet, írás, vésés metaforalánca a *PaterNoster* című munkában kiemelten nagy jelentőséget kap. Egyrészt a Platón alapszövegek által megidézett (vissza)emlékezés módszereire, másrészt a teológiai diskurzusra utalásra, harmadrészt az egyéni emlékezet mozgására ismerhet az olvasó.

Platón *Menón*- és *Phaidrosz*-munkái a (vissza)emlékezés gondolati körében elválaszthatatlanok egymástól. A *Menón*ban a (vissza)emlékezés szemantikai mezejébe Szókratész a tanulást, tudást, felfedezést, kutatást vonja be: „[É]s minthogy a valóság egésze egy családba tartozik, továbbá a lélek már minden tudást elsajátított, semmi sem gátolja, hogy miután egyetlen dologra visszaemlékezett – ezt szokás »tanulásnak« nevezni – minden egyebet felfedezzen, feltéve, hogy bátran és lankadatlanul kutat tovább. Merthogy a kutatás és a tanulás összességében nem más, mint visszaemlékezés”.³ A visszaemlékezés rendszerét e szöveg a dialogikus formához köti.⁴ Itt egyáltalán nem a *Menón* dialógus formájáról van szó,⁵ hanem a (vissza)emlékezés dialogikus szerkezetéről. Közelebről szemlélve a *Menón*t láthatóvá válik, hogy a tanulás viszonylatában a kérdésben rejlt módszerből adódóan nem beszélhetünk csak (vissza)emlékezésről, hanem irányváltással (vissza)emlékeztetésről is szó van.⁶ Ha a Hans-Georg Gadamer ajánlotta *Menón*-interpretációt követjük, írjuk tovább, akkor szintén felfigyelhetünk erre. A visszaemlékezésben-visszaemlékeztetésben nincs feltétlenül szükség két vagy több individuumra: „[k]érdezni azonban itt azt jelenti: önmagunkat kérdőre vonni. A tudást csak *előbívhatjuk*. Minden megismerés újrafelismerés, ebben az értelemben pedig visszaemlékezés valami már ismertre. [...] Platón pedig olyasvalaki, aki a szókratészi tevékenység ábrázolásával arra emlékszik, hogy a tudás emlékezés, újrafelismerés”.⁷

A *PaterNoster*ben a lírai én létrehozza „önmaga kérdésessé tételét”.⁸ Ez a vers sajátos dialogikusságából,⁹ illetve az (vissza)emlékezés-(vissza)emlékeztetés kettőséből következik, amely nem merül ki az egyéni emlékezetre fokozásban.¹⁰ A szent történelem mintegy megbújik egy-egy halvány utalással. Ezt kiegészítve (és ebből következően) kijelenthető, hogy a *PaterNoster* erősen a fogalmiságra alapozó mű: a beemelt kategóriák az összetartás mozzanatával kerültek egységbe. A platóni emlékeztetést ez nem idegen, különösen a tudást szemlélve. A *Phaidrosz* és *Menón* közelítésének lehetünk tanúi egy ilyen olvasatban. A (vissza)emlékezés a „fogalmi megismeréshez” kötött, a „fogalmi megismerés” során valósul

meg. Erre jut Simon Attila is a *Phaidrosz*-kommentárokban („[e] visszaemlékezés tehát nem annyira előfeltétele a fogalmi megismerésnek, hanem maga a fogalmi megismerés folyamata¹¹: különböző dolgokat érzékelünk, ezeket a gondolkodás által egységbe, dolgok egy osztályába vagy típusába foglaljuk, s ennek során idéződnék föl a hajdan látott valódi létezők [a formák], melyek ezeket a fogalmi osztályokat testesítik meg.”¹²), továbbá ennek rendszerszerű megteremtődését térképezi fel a tudással összefüggésben Bárány István *Menón*hoz fűzött tanulmánya.¹³ A tudás esetében nem felejtendő el, hogy a *Menón* párosítja azt a (vissza)emlékezéssel, amelynek két értelmezése mutatható így ki e dialógusban. Az egyikhez Bárány István ugyancsak a kötöttséget párosítja, a másikhoz ellenben már kapcsolható valamiféle mozgás, alakulóban levés. A dialógus vizsgálendő részében ez olvasható: „hiszen az igaz vélemények maguk is, amíg egy helyben maradnak, addig maguk is szépek, és nyomukban csak jótétemény jár. Azonban hosszú ideig nem hajlandók nyugton maradni, hanem az ember lelkéből felkerekednek – úgyhogy nem sokat érnek, míg a magyarázat és az indoklás kötelékeivel le nem rögzíti őket valaki. Ez pedig, Menón barátom, a visszaemlékezés, miként az előzőekben már ebben megállapodtunk. Miután kötelékek rögzítik őket, csak ekkor lesz belőlük – valami maradandó és állandó.”¹⁴ A rögzítettség a tudáshoz társul, amely viszont nincs teljes átfedésben a (vissza)emlékezéssel, vagyis az előbbinek az utóbbi szemantikai mezejébe vonása, azaz a közelébe helyezése tűnhet a megfelelő kifejezésnek. Bárány István szerint a folyamatszerűségben van fontos aspektus: „mintha a tudás lehorogonyzásának igénye és követelménye fogalmazódna meg. Ezt részben strukturáltsága és hierarchikussága, a visszaemlékezéstől és a helyes véleményről a tudásig húzódó átmenet képes biztosítani.”¹⁵ A (vissza)emlékezéshez azonban kötődik a mozgás. E magyarázat s típus ellenben már a (vissza)emlékezésnek a fentit kiegészítő (így egyben eltérő) rendszerében valósulhat meg, amely a kollektív és egyéni emlékezet sajátosságait magán hordozza: „felidézett emléket megőrizzük. Lehet jó vagy rossz az az emlék, de mindenesetre olyan valami, amit ugyan nem feledtünk el, és nem is ötlük eszünkbe. Ez valami maradandó, természetesen nem mint állandó jelenlét, de mindig olyan valami, ami a legsajátabb tulajdonunk, valami, amire gondolunk és ami gazdag sokféleségében jelenik meg ismét előttünk.”¹⁶ Amikor a *PaterNoster*-vers Bretter Györgyről, az eltávozott filozófus tanáráról, barátáról nyilatkozik, akkor nem emelheti be egészen a visszaemlékezésnek azt a módozatát, amely a *széppel* szövődik egybe a *Phaidrosz*ban,¹⁷ hiszen az értelemmel való összefüggésben sokkal inkább a *fenséges*hez, a megrettenéshez közeli jelenne meg: „[h]iszen a látás a legélesebb a testen át érkező érzékeléseink közül. Az értelmet ugyan nem látjuk vele – rettenetes vágyat is keltene, ha ilyen világos kép jutna róla a szemünkbe –, sem a többi, szerelmünkre méltó létezőt.”¹⁸ A Bretterhez társult emlékezés így a szorosan vett, individuumhoz kötődő személyes aspektust realizálja.

*Valaki úgy írta: „Egek!
azt gondoltam, délután átmegyek
Bretter Gyurihoz”,
át is mentem
egy lefele fordított sírkerten*

*Megindul, – vigyázz, –
mint gazdátlan motor,
fogózz,
mert elsodor.*

*s rátaláltam. Felöltőben, fa alatt
 kuporgott, körülötte egy csapat
 varjú, tanítvány, kolduló barát,
 mind egyetlen s igaz. Gyurin a kabát
 olyan bő volt, hogy sírni kellett.
 A vetélytársak most egymás mellett
 álltak s egyéb haragosok.
 S a Házsongárdban sátorok,
 gyors-győzők, laci-konyhák körbe,
 körhinták vártak a népre,
 őszövetségi vigasság.
 Ez már
 a feltámadás?
 – ennyit sikerült
 kinyögnie egy holsápadt kőnek.
 Még láttam, ahogy betűi
 mohásan égve összenőnek.
 Na, mi van? – szólt a Bretter.
 Fel a fejfel. Tán gyászoltok.
 Ez látogatás?¹⁹*

A vers a fent jellemzett emlékezésmetódusok vegyítését hordja tehát magában.

A Bretterre való emlékezés az idézett módon az egyéni emlékezet jegyeit tudja magáénak a barátságban (is), amelynek fogalmai, definíciói között nehéz egy érvényes meghatározást adnunk,²⁰ ugyanakkor tisztában lehetünk e kapcsolat interperszonális mozgásunkat befolyásoló, alapozó természetével.²¹ Egyed Péter *A barátság mint beszély* című tanulmányában e viszonyban megjelenő érzés mellett erősen érvel az érték (és szellem) és érdek²² nem elhanyagolható összetevőinek elismeréséért.

A *PaterNoster*ben feltűnő Bretter-kiszólás a humor felé billen nyelvi megformáltságában és szemantikai egységében. A kiszólás azonban ténylegesen is megjelenik abban a sírkőtípusban, amely a Bretteré, hiszen ez áll rajta: „Most már sohasem / tudhatom meg, hogy / mi lehetett volna / belőlem. B. Gy.”. Egyrészt működik e sírköveknél a túlvilágról való „átszólás”, a „határ áttörése”,²³ másrészt a sírkő olvasójának hangadása, így az emlékezés aktusa, lépés a feledés ellenében.²⁴ A *PaterNoster*ben a sírkőre való utalással és a Bretternek tulajdonított megnyilvánulással a kiszólás többszörösen jelenik meg. A hangadás pedig (mely ettől elválaszthatatlan) a Bretternek kölcsönzött megjegyzéssel („Na, mi van? – szólt a Bretter. / Fel a fejfel. Tán gyászoltok. / Ez látogatás?”²⁵) differenciálódik még, hiszen a Balla Zsófia-versnek juttatott hangadási munka szintén működik.²⁶

A sírfeliratok feledés elleni léte magának az írásnak az emlékeztető funkcióját hordozza. A sokat idézett *Phaidrosz*-részhez kell most folyamodni ennek megvilágítására. Theuthnak, „a betűk atyjának” dicsekedésére így válaszol a király: „[h]iszen találmányod éppen hogy feledést fog eredményezni azok lelkében, akik megtanulják, mégpedig az emlékezet elhanyagolása miatt. Az írásban bízva ugyan-

is kívülről, idegen jelek által, nem pedig belülről, önmaguktól emlékeznek majd vissza. Nem az emlékezetnek, hanem az emlékeztetésnek a varázsszerét találtad te fel!”²⁷ Az emlékeztetés varázsszerét fogja majd a hagyomány révén „használni” a Platón-dialógus is, mintegy ki lesz neki szolgáltatva: „voltaképpen Platón dialógusai is ezt teszik: írott mivoltukat teszik közszemlére. Nemcsak azért mondható ez, mert a mai olvasó másképp – azaz olvasóként – mint írott szövegekhez fordul Platón műveihez, hanem – a gadameri gondolatmenetnek megfelelően – azért is, mert a platóni dialógusok maguk is a hagyományképzésnek abba a folyamatába tartoznak, amelynek eredeti adottsága az írásbeliség.”²⁸ A *PaterNoster* írásbeliséghez csatlakozása (lévén irodalmi mű) egyben a hagyományhoz csatlakozás is, miközben bemutatja a fordított időbeliséggel az írásbeliségünk elleni aktus brutális módozatát. Ezzel a fordítottsággal sem tudja azonban a brutalitást hatástalanítani.

*az elégetett könyvbalmok visszamásznak
Kolostor-udvarokról a Könyvtárba*²⁹

E „visszamaszás” lehetővé tenné, hogy az elégetett könyvekkel párbeszédbe lépjünk, vagyis azt, hogy a jelenben újabb interpretációs játékban tűnjenek fel e kötetek.³⁰ Ez ellenben mégiscsak illuzórikus módon valósulhatna meg. E szövegekhez való visszatérés nem mehet végbe, ám a Balla-szöveghez való igen.

A „visszafordulás” logikája a különböző „időszeletek”, a lírai én különböző életkori állapotai közötti ugrásokkal is megmutatkozik. A „visszafordulás” kifejezését azért használhatjuk mégis, mert a vers nyitása egyértelműen a gyerekkorba való visszatérést pozicionálja. A linearitás azonban nem képviseltetik a szövegben, hanem sokkal inkább az említett ugrások, vagyis a szabálytalanságok,³¹ amelyeket a vers zárószó magyaráz meg a lírai én ébredésével („Altatás mögött ébredve”³²). A *PaterNoster*-ben a születésre fókuszálásnál a szülő és a születő összetartozása, fájdalmas különválása és a gyermek halála emelkedik ki, amely szentre való utalásai-ban szintén hangsúlyos.³³

A halál e Balla Zsófia-vers több mozzanatában aláhúzott, így a fényképhez kapcsolódás sem meglepő, ha ebből a vonatkozásból vesszük szemügyre. A halál, a vég a bomlással ugyancsak fel-feltűnik e költészetben. A fénykép kapcsán itt a fénykép anyagát³⁴ érinti leginkább, hiszen a *PaterNoster* a fénykép papírelemét, így a hozzá köthető véget, a fénykép szétszedhetőségét szintén beemeli. A fényképhez azonban lényegileg kötődik a halál.³⁵ Jelen fejtegetés szempontjából fontosabbnak tűnik viszont, hogy a fénykép az emlékeztetést realizálja. Emellett azonban írástól eltérő, sokat tárgyalt létét sem hagyhatjuk figyelmen kívül: „[a] »fotogén rajz« a nap spontán terméke, nem szigorú értelemben vett írás, a nyom egyfajta művészete, hanem az affinitás játéka, mágia avagy a környező fény fizikája”.³⁶ E tárgy emlékezéshez való ambivalens viszonyát Edouard Pontremoli is fontosnak tartja megjegyezni, egyrészt a lét igazolását,³⁷ másrészt egy obskúr logikával az emlékezet mozgásainak kirekesztését illetően. („A fotografiai dokumentum objektív tanúsítványában nincs semmi vitatható. Az »ez volt« szigorúsága, a negatív provokatív közömbössége, »meglepő« idegensége nem engedélyezi az emlékezet bizalmaskodásait.”³⁸) Az „emlékezet bizalmaskodásainak”, azaz az emlékezet átírása-

inak, gazdagításának, a hozzá kötődő sokféleségnek³⁹ a kizárása az emlékezetet magát rekesztené ki, s a fényképnek kétségtelen az emlékeztetéstől elválaszthatatlan léte.

E Balla Zsófia-szöveg a fényképhez viszonyuláshoz, jobban mondva a családi, kisebb közösséget mutató fényképhez viszonyuláshoz még társítja az elvárt, előírt viselkedés, beállítás metódusait.⁴⁰

*Itt van mindenki rendbe, szépen
Vigyázzban ül családi képen.
Nézzük külföldi rokonok.
S éltünk utáni zokogók.*

*Mindenki megvan, jól, igen.
Ha kell, műnyelven, műszíven.
Háromszín ingfüggöny alatt
Lappadt bőr, kopár tűzfalak.*

*Itt az egész family! lássák,
filmezzék, írják és kiáltsák
ki, csak tessék! mert ím, sok szorgos
munkás, paraszt ez itt. S egy orvos.*

*Tekintetes karok, kezek.
Följebb kezes tekintetek,
többszínnyomású és komoly
a perspektivikus mosoly.*

*Itt vagyunk, eme képen itt,
Mindnyájasan. Csak úgy feszít
valahány, mint a drót, melyet
nyakból tartunk a kép felett;
Egy kézre jár karom, a lábadd.
Surrog egy hajszál, belesápad.⁴¹*

E kép(ek) olvasásához egy olyan *punctum*⁴² felfedezése nem árt, amely a beállítottságra, a „mű”-re irányít. Természetesen nem minden befogadó számára lesz ugyanaz a *punctum*, sőt minden befogadó számára más és más a *punctum*, ám ezen elméleti alapvetéstől függetlenül lehetnek még átfedések. A fénykép pedig éppenséggel az összetartozásokat, viszonyokat képes magán hordozni: „[a]z új képek szélsőséges realizmusa nem feltétlenül azzal állt összefüggésben, hogy egyik vagy másik dolgot nagy pontossággal adták vissza, hanem inkább közös képességükkel arra, hogy feltárják azok illeszkedéseit, függőségeit, alakzatait, szomszédságait, ellenszenvet, közömbös appozícióit, az együttes jelenlét egész otthonos földrajzát. [...] [az objektív (K. F.)] [ö]nkényesen töredékekre oszt, de nem tisztít meg. Önkényesen mintát vesz, de nem bont szét. Minden fotó mintavétel az élő világból. Mindig megőrzi az egész stílusát vagy szorongását”.⁴³

A *PaterNoster* a visszaemlékezés és a visszaemlékeztetés versbe való különböző beírásaival a tanúsítás jegyeit többszörösen megjeleníti. E vers formailag is dia-logikus szerkezetéhez tartozik „nálaradásunk”.⁴⁴ „Elrejtetlenül”, hiánytalanul ki-mond,⁴⁵ így a költészet lényegi jegyét magáénak tudja.

JEGYZETEK

1. Jelen tanulmány az NKA alkotói támogatásának keretében valósult meg.
2. Balla Zsófia: *PaterNoster*. In Uő: *Abogyan élsz*. Pécs, Jelenkor, 1995. 61–76. 61. A tanulmány az *Abogyan élsz* című kötetben megjelent szövegváltozatot vizsgálja.
3. Itt és a továbbiakban a kommentárokkal ellátott, 2013-as *Menón*-kiadást használom: *Menón. Platón összes művei kommentárokkal*. Ford., jegyzetek és utószó Bárány István. Budapest, Atlantisz, 2013. 81d-e, 51.
4. A kérdéskörrel részletesen nyilatkozik Jean-Louis Chrétien. Vö.: Chrétien, Jean-Louis: *A felejtbe-tetlen és a nem remélt*. Ford. Cseke Ákos. Budapest, Vigilia Kiadó, Mai keresztény gondolkodók 3., 2010.
5. Erről és a dialógus szerkezetéről magáról behatóan nyilatkozik Bárány István. Bárány István: *Utószó. Az apóriától a beavatásig*. In *Menón*, i.m., 105–137.
6. A szolga példáján remekül mutatja be ezt Szókratész:
„Szókratész: És ha úgy tesz szert erre a tudásra, hogy senki sem tanítja, csak kérdegeti – akkor tu-dását visszaszerzi, méghozzá önmaga és önmagától?
Menón: Igen.”, *Menón*, 85d, 63.
7. Gadamer, Hans-Georg: *A jó ideája. Platón–Arisztotelész*. Ford. Simon Attila. In Uő.: *A filozófia kezdete*. Vál. Bacsó Béla. Budapest, Osiris Kiadó, 2000. 7–177. 57. A gadameri szóhasználatot nem árt elraktározni.
8. Gadamer megjegyzésének nyelvi átforgalmazása. Vö.: Gadamer: *A jó ideája*, i.m., 57.
9. Balla Zsófia még a *kommentár* megnevezést is használja. Vö.: *A veszteség értelme (Balla Zsófiát levélben kérdezi Kovács Flóra)*. In *Tiszatáj*, 2014/8., 28–38., 34.
10. A hagyományban állásunk, attól elválaszthatatlan létünk egy ilyen lefokozást nem is tenne lehe-tővé, ha a gadameri modellben gondolkozunk.
11. A gadameri szóhasználatra itt kell figyelnünk, hiszen találkozik a két megállapítás.
12. Itt és a továbbiakban a kommentárokkal ellátott 2005-ös *Phaidrosz*-kiadást használom. *Phaidrosz. Platón összes művei kommentárokkal*. Kövendi Dénes fordítását átdolgozta, jegyzetek, kommentár Simon Attila. Budapest, Atlantisz, 2005. 49. 81. lábjegyzet. A *Phaidrosz* a rendszerezés kapcsán az idé-zett felett így nyilatkozik: „gondolkodása segítségével foglal össze egységé”, *Phaidrosz*, 249c, 48.
13. Vö. pl.: Bárány: i.m., 120.
14. *Menón*, 98a, 94.
15. Bárány: i.m., 120.
- A folyamatszerűség felfedezhető Gadamer *Phaidónra* alapozott jó- és tudásértelmezésében is a rápillantást vizsgálva. Vö. pl.: „Ám végül teljességgel világossá válik, hogy egyedül a jóra (illetve a jobb-ra és a legjobbra) való rápillantás az, ami a dolgok, a világmindenség, a polisz és *pszükbé* igazi »tudását« – mi azt mondanánk: »megértését« – ígéri neki.”, in Gadamer: *A jó ideája*, i.m., 33., ill. kiemelten 33–38.
16. Gadamer, Hans-Georg: *Költeni és gondolkodni Hölderlin Emlékezés című verse tükrében*. Ford. Orosz Magdolna. In Uő.: *A szép aktualitása*. Vál. Bacsó Béla. Budapest, T-Twins Kiadó, 1994. 202–227. 213.
17. „ha valaki meglát valami földi szépet, visszaemlékezik a valódi szépre, szárnya nő, és tollát borzol-va felrepülni vágyik, de tehetetlenségében csak néz a magasba, mint a madár”, in *Phaidrosz* 249e, 50.
18. *Phaidrosz*, 250e, 52.
19. Balla: *PaterNoster*, i.m., 64–65.
20. Hiszen „a barátság görög filozófiája teljesen más szerkezetű, mint a modernitásé, jelesül a kanti szabadságfilozófiára épülő, amelyben a szabadság a minden autonómia alapjául szolgáló legelvontabb és nem igazolandó transzcendentális előfeltevés. A görög konkrétebb, személyesebb, megfoghatóbb, mert az egysérről szól.”, in Egyed Péter: *A barátság mint beszély*. In Uő.: *Szellem és környezet*. Kolozs-vár, Polis Könyvkiadó, 2010. 169–180. 170.

21. „[A] barátság minden lehetséges emberi kapcsolat mintája, a viszonyok viszonya, amelyre az összes többi valamilyen módon visszavezethető vagy vele relacionálható [...] barátság tehát lehetőség is meg perspektíva és kapcsolataink tervezésének prospektívája is. Talán ez a leginkább filozófia jelenítés benne.” In Uo. 171., 172.

22. Érték és érdek összefonódásáról, nem elválasztható létéről Cs. Gyimesi Éva is nem egyszer nyilatkozott. Erről bővebben szoltam: Kovács Flóra: *A közösség a kortárs erdélyi drámában és színházban*. Budapest, FISZ, Minerva Könyvek 3., 2013.

23. Orbán Gyöngyi ír e kérdéskörrel Dsida Jenő *Sírfelirat* című szövege kapcsán, vö.: (Ne) „felejtst el arcom romló földi mását”, in *Keresztény Szó*, 2008. július, 7. szám, <http://www.keresztenyszozszo.katolikos.ro/archivum/old/old.html>, elérés: 2013. július 24.

24. Uo.

25. Balla: *PaterNoster*, i.m., 65.

26. Ebbe a felolvasás esete is befnoglaltatik. Vö.: Orbán Gyöngyi: (Ne) „felejtst el arcom romló földi mását”, i.m. és Orbán Gyöngyi: *Az irodalom határbelyzetétől az eminens szövegig és vissza*. In *Korunk*, 2006 július, <http://korunk.org/?q=node/8244>, elérés: 2013. július 24.

27. *Phaidrosz*, 275b, 97.

28. Orbán Gyöngyi: *Az irodalom határbelyzetétől az eminens szövegig és vissza*, i.m.

29. Balla: *PaterNoster*, i.m., 73.

30. Ne feledjük el Gadamer megjegyzését: „Aki olvasni tudja az írásos hagyományt, az a múlt tiszta jelenlétét tanúsítja és idézi elő.”, in Gadamer, Hans-Georg: *Az irodalom határbelyzete*. In Uő.: *Igazság és módszer*. Ford. Bonyhai Gábor. (A fordítást a 2. kiadás számára átnézte és felrísítette Fehér M. István.) Budapest, Osiris, 2003. 191–196. 195.

31. Ezeket a „szabálytalanságokat”, szabálykerüléseket mintha a ritmusra összpontosítás próbálná megfékezni. Vö.: Balla: *PaterNoster*, i.m., 67.

32. Uo. 75.

33. Ennek Balla Zsófia munkáiban nagy szerep jut. Balassa Péterrel való levelezése (*Levélkamra*) kapcsán is reagál a szerző erre: „Említett írásomban a két szenvedéstörténetet csavartam egyetlen fonatá: egy világmegváltó és egy magán-szenvedés történetét. Alapkérdésem az volt, hogy egy mítosz, egy nagy hittétel, egy nagy narratíva segít-e a magán-szenvedés elviselésében. S főképp: hogy ad-e a veszteségnek értelmet.”, in *A veszteség értelme (Balla Zsófiát levélben kérdezi Kovács Flóra)*, i.m., 30.

34. A fénykép anyagságához párosítható szemléletre Edouard Pontremolinál is történik célzás: „Szigorú értelemben csak a fénykép, a papír felülete észlelhető közvetlenül. [...] Érvényteleníthetem a rideg papír ittjét, ugyanúgy, ahogy a műkedvelő szeme kiszabadítja a festményt a kiállítási helyéről. De ugyanezért a tekintetem nem is »tévelyeg«, hiszen meg kell felelnie a hely kijelöltségének”, in Edouard Pontremoli: *A fotogenikusság*. Ford. Györgyjakab Izabella. In *Kellék*, 41. szám (2010). 65–79. 67., 76–77.

35. Erről nyilatkozik Roland Barthes, vö.: Barthes, Roland: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Ford. Ferch Magda. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1985.

36. Pontremoli: *A fotogenikusság*, i.m., 67.

37. Vö.: Edouard Pontremoli: *Fenomenológia és fotográfia*. Ford. Györgyjakab Izabella és Szigeti Attila. In *kellék*, 41. szám (2010). 53–65.; ill. Pontremoli: *A fotogenikusság*, i.m.

38. Pontremoli: *A fotogenikusság*, i.m., 69.

39. Vö.: Gadamer: *Költeni és gondolkodni Hölderlin Emlékezés című verse tükrében*, i.m.

40. Az elvártság, az előírtság még erőteljesebbnek teteleződik, ha nem feledjük el, hogy egy 1980-ban megjelent vers átírásáról van szó, így az utalás magában foglalja a 1970-es, 1980-as években (1989 decemberének végéig) tartó romániai viszonyokat is.

41. Balla: *PaterNoster*, i.m., 72.

42. „Ebben a többnyire unáris térben olykor (sajnos, csak nagyon ritkán) fölfigyelek egy-egy »részletre«. Érzem, hogy ez a részlet azonnal megváltoztatja a kép olvasatát, már nem ugyanazt a fotót nézem, hanem egy újat, amely számomra értékesebb. Ez a részlet a *punctum* (valami, ami belém szúr, megfog).”, in Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, i.m., 50–51.

43. Pontremoli: *A fotogenikusság*, i.m., 71–72.

44. Vö.: „Persze az irodalom és az olvasásban történő befogadása a legnagyobb mértékben kötetlen és mozgékony. Ezt már az a tény is mutatja, hogy a könyvet nem kell egyvégtében olvasni, s így a nálaradás az újrakezdés külön feladatává válik, melynek a hallgatásban vagy a szemlélésben nincs

analogonja. De épp ebből válik világossá, hogy az »olvasás« a szöveg egységének tesz eleget.”, in Gadamer: *Az irodalom határbhelyete*, i.m., 192.; ill. Orbán Gyöngyi: *Az irodalom határbhelyzetétől az emi-nens szövegig és vissza*, i.m.

45. Vö.: »igaz barát«. Ezen azt értjük, hogy ő olyasvalaki, aki barátnak bizonyult, aki nemcsak lát-szólag mutat baráti kötődést és érzelmet. Bebizonyosodott már, hogy valódi barát, elrejtetlenül (unver-borgen), mint Heidegger mondja. Ebben az értelemben kérdezek én a költészet igazságára. [...] Ez olyan mondás, mely teljességgel kimondja önmagát, mely tehát olyan jelleggel bír, hogy befogadásá-hoz és nyelvi valóságához semmi olyat nem kell hozzátennünk, ami benne magában nincs kimondva. Autonóm, önmaga beteljesítésének értelmében. Éppilyen a költői szó. A költői szó abban az értele-mben ki-jelentés (Aussage) tehát, hogy önmagát hitelesíti, és nem ad teret semminek, ami verifikálná.”, in Gadamer, Hans-Georg: *Miként járul hozzá a költészet az igazság kereséséhez*. Ford. Tallár Ferenc. In Uő.: *A szép aktualitása*, i.m., 142–157. 146., 149.



művészet

WILHEIM ANDRÁS

Russolo – egy zaj nélküli olvasat

1913 a huszadik század viharos zenetörténetének emlékezetes éve volt. A *Sacre du printemps* bemutatójának botránya ötlik mindenki eszébe – elhomályosítva, hogy ugyanebben az évben játszották először Debussy *Jeux* című táncjátékát, el-sikkad az emlékezetben, hogy Bécsben Alban Berg Altenberg-dalainak részleges bemutatója legalább akkora felzúdulást okozott, mint Stravinsky műve Párizsban. S ugyanebben az évben jelent meg Luigi Russolo futurista kiáltványának első változata, a *L'arte dei rumori*, amely a maga módján, az említettekhez hasonlóan, hatalmas, bár más irányú diadalutat futott be a zenetörténetben.

Régi korok művészetének kutatói hozzászoktak ahhoz, hogy kutatási területük-ről csak szórványosan fennmaradt dokumentumokkal dolgozhatnak, olykor csak azt tudják, hogy egy dokumentum elveszett és soha többé nem rekonstruálható, megtalálására nincs remény. A közelmúlttal foglalkozók (s egy százesztendő-s dokumentum azért még a közelmúlthoz tartozik) némiképp elkényelmesedve, csak ritkán szembesülnek azzal, hogy olyasmiről kell gondolkodniuk, ami tulajdonképen nem létezik többé, s a rekonstrukció is csak kétes eredményekre vezethet. Vannak olyan esetek, amikor fikciókkal dolgozhatunk csak tovább – s tudnunk kell azt is, hogy következtetéseink javarészt az illúziók világába vezethetnek csupán. Ilyen mindaz, amit Luigi Russolo munkásságáról állítani lehet – mindazonáltal érdekes és bizonyos szempontból mégis gyümölcsöző gondolatokhoz vezethet a vele való foglalkozás.

Mint a futurizmus zenei tevékenységéről általában, Russolóról is elmondható, hogy mindazt, amit róla és tevékenységéről tényként fel lehetett kutatni, megtette már a művészettörténet és a zenetudomány. A szórványos dokumentumok hozzáférhetőek; tudjuk viszont, hogy az általa épített hangszerek mind egy szálig elvesztek vagy megsemmisültek, zeneműveinek kottái – egy hétütemnyi töredék kivételével – elvesztek; hangszerépítő tevékenységének dokumentumai – két szabadalmi páten-s és néhány fénykép kivételével – szintén elvesztek. Hangszereinek eredeti hangja két historikus (tehát a hangfelvételi lehetőségek akkori állapotának megfelelően eleve kevésbé hiteles hangot őrző) felvétel kivételével nem maradt fenn (ezek sem az ő kompozíciói). Mindazt, amit munkásságáról, annak hatásáról tudunk, mások beszámolóiból, leírásaiból, olykor évtizedekkel későbbi visszaemlékezéseiből tudjuk. Ezek a történeti adatok természetesen igen fontosak, ám mivel javarészt reflexiók, interpretálni kell őket – azaz megfelelő kontextusba helyezni.

Kétségtelen, hogy a mostani Russolo-kutatásnak (mert reneszánsznak azért túlzás volna nevezni) a leglátványosabb és legizgalmasabb területe nyilvánvalóan a hangszerek rekonstrukciója. Nagy volt a kísértés, hogy felidézhetővé váljék az a hangzásvilág, amelyet zörejhangszerei keltettek; a dolog természete folytán azonban a végeredmény csak megközelítőleg érheti el a valódi rekonstrukciót. Nincs most mód részletezni e rekonstrukciós munka kritikus pontjait. Mindenesetre megfontolkoztató, hogy a lényeges technológiai alapoknak dokumentáció híján való felidézhetetlensége miatt lehetséges-e egyáltalán a rekonstrukció. Fogalmunk sincs arról sem, milyen hangerővel szólaltak meg ezek az instrumentumok. (Valószínű egyébként, hogy sokkal halkabbak voltak, mint azt manapság képzelnénk.)

Az egyetlen, valóban hiteles dokumentum így tehát Russolo könyve, az *Arte dei rumori*, a *Zörejművészet*, amelyet 1913-ban kezdett el kidolgozni. Akkor még csupán egy nyílt levélként megfogalmazott kiáltvány formájában, majd 1916-ban könyv alakban is megjelentette, kibővítve: összefoglalva mindazt, ami az eltelt három esztendőben történt. Beszámolókat hangszerépítésről, e hangszerek elméleti alapjairól, koncertekről. S természetesen sommás megállapításokkal, amelyek mögött fölsejlik egy koherensnek tetsző világgép, amelyet mind zenetörténeti és zeneelméleti összefüggéseiben, mind pedig a futurizmus teljes panorámájában értékelni lehet és kell. (Nem szándékom itt tárgyalni a futurizmus kevésbé vonzó vonásait, az olasz fasizmushoz való nem akármilyen viszonyát; már csak azért sem, mert Russolo szenvedélyes antifasiszta volt, jöllehet a háború hangjainak átesztétizálását fontosnak tartotta.)

A Russolóra vonatkozó szakirodalomból úgy tűnik azonban, hogy az *Arte dei rumori* rengeteg félreértésre adott alkalmat. Ez elsősorban abból fakad, hogy mindazok, akik e könyvet olvasták, csak ritkán voltak olyan helyzetben, hogy a hangszereket eredeti valójukban is hallották volna, netán részt vettek olyan hangversenyeken, ahol Russolo művei is elhangzottak – azaz olvasmányemlékeiket, az *ideológiát* szembesíthették a hangzó végeredménnyel. Igaz, erre mintegy másfél évtized állt csak rendelkezésre – az első időszakban a világháború hiúsította meg e zene terjedését, majd a húszas években Russolo hangversenyei is megritkultak; körülményes volt a nagy hangszerpark szállítása, és Russolót is inkább újabb hangszerek megépítése foglalkoztatta, semmint a számára már elavultnak tűnő *intonarumorik* propagálása. Maradt tehát a könyv, amelyet azonban végleges formájában csak kevesen olvastak – az olasz nyelv ismerete már akkoriban sem volt oly általánosan elterjedt, mint hinnénk –; a Pratellához írt levél (a voltaképpen kiáltvány) azonban megjelent franciául, s ennek fordításai terjedtek a különböző zenei szaklapokban is, később pedig a kézikönyvekként használatos enciklopédikus szöveggyűjteményekben. A könyv elméleti fejezetei azonban sokáig nem jelentek meg újra; az első teljes angol fordítás csupán 1986-ban (ráadásul sok félrefordítással, pontatlansággal – amelyek máig öröklődnek a lassan már csak angolul olvasó szakemberek körében) –, s jöllehet már 1975-ben megjelent egy gondos francia kiadás is, amely az 1916-os könyv teljes anyagán kívül Russolo egyéb fennmaradt zenei írásait is tartalmazza, néhány visszaemlékezés mellett – aligha meglepő, hogy ez a kiadvány sem túlságosan elterjedt: mostanra már a francia sem tartozik a preferált tudományos nyelvek közé. Nem találok még Russolo művének alapos olvasatával.

Pedig Russolo írásainak tanulmányozása rengeteg elméleti tanulsággal jár. Ha a kiáltványból (s nem utolsósorban a futurizmus más zenei kiáltványaiból – amelyeket nem Russolo fogalmazott) úgy tűnnék is, amit a szövegezés debattáns hangja, néha pufogó agresszivitása erősíteni látszik, hogy valamiféle zajokból és zörejekből, ipari zajokból és különféle ricsajokból összeáll, zagyva hangzavar elérése a cél, a tanulmányból, az 1916-ban megjelentetett fejezetekből kiderül, hogy egészen másról van szó.

Nyilvánvaló, hogy a *zaj* fogalmát kell először is tisztázni. Tegyük most félre a szótári értelmezéseket – nyilvánvaló, hogy sokféleképpen és sokfelől lehet meghatározni ezt a kategóriát. Az egyedül érvényes most az, hogy Russolo mit értett alatta. Már az 1913-as kiáltványban is vannak árulkodó mondatok, kifejezések. Mindenekelőtt az, hogy a zaj többnyire jelzős szerkezetben jelenik meg, mint *zajhang*, vagy még inkább *zenei zaj* (én a francia kiadást használom, ott, *son-bruit*, illetve *bruit musical* szerepel). Azután Russolo kinyilvánítja, hogy az igen változatos zörejeket harmóniai és ritmikai szempontból is kezelhetővé akarja tenni. Megfigyelte ugyanis, hogy minden zörejt jól felismerhető hangmagasságot rejt magában alaphangként, sőt, olykor egész hangcsoportot, szinte akkordot. A legfontosabb, hogy ezt az alaphangot meg lehessen változtatni olyképpen, hogy a zörejt színezzék, ne változzék, ugyanis a zörejek művészetének nem célja azok pusztán reprodukciója, hanem használata, különösen pedig sokrétű kombinációja. Ehhez azonban új hangszerekre van szükség.

Am ne feledjük: levelének írásakor Russolo még egyetlen hangszert sem épített. Megvalósításukat azonban nem ítélte túlságosan nehéznek – s már a következő hetekben belevetette magát a munkába, s hamarosan több zörejhangszert is megalkotott. Nyilván korábban is voltak már ötletei, hiszen a hangkeltés elvét kellett legelőször is kidolgoznia. Tudjuk, hogy jóllehet nem volt képzett zenész, mégis komoly zenei ismeretekkel rendelkezett – volt tehát honnét kiindulnia. Meglepő vagy sem, Russolo az *intonarumorik* építések egy a középkor óta ismert és használatos hangszerből indult ki, amelyet például a magyar népzene is évszázadokon át megőrzött. Nem más ez, mint a tekerő – vagyis a nyenyere. Az *intonarumore* voltaképpen egy körvonóval (esetünkben egy fakoronggal) megszólaltatott húros hangszer, amelynek a hangmagasságát a húr feszültségének változtatásával lehet különböző irányban hangolni. A hangzás különbsége a rezgésbe hozott felületek (dobbörök, fémlemez), illetve a rezonáns doboz arányainak különbözőségéből fakadt.

Russolo célja tehát korántsem csupán zajkeltő berendezések gyártása volt, hanem olyan instrumentumoké, amelyek a hagyományos zenekari hangszerekkel együttesen is használhatók – bár ez a szándéka a későbbiekben módosult. Egyre több hangszert épített s végül egész zenekarra való jött össze belőlük. Mint Russolo fogalmazza: „*a hónapok múltával, apránként növekedett az intonarumorik száma [...] S miközben csaknem elkészült a zenekar, két munka közti üres percében az új hangszerek számára zeneműveket kezdtem komponálni.*” E műveket nem is kompozíciókként, hanem hangspirálokként képzelte el – koncepciójának lényeges eleme volt, hogy nem az egyes zajokból vagy zörejekből indult ki, hanem a környező világ hangzásképeiből, az akusztikai környezetből.

Mindaz, ami a hangok és zörejek tulajdonságairól a könyvben szerepel, a kísérletezésen túl a kor legkorszerűbb akusztikai ismeretein alapult; Russolo ismerte és használta Helmholtz nagy könyvét, hasonlóképp a fonetika legfrissebb eredményeit. Tudta, hogy a hangot létrehozó impulzusok gyakorisága nemcsak a hangmagasságot határozza meg, hanem milyenségük folytán a hangszínre, következésképp a hang zörejtartományára is hatással van. Elválasztotta egymástól a hangparamétereit: az intenzitást, a hangmagasságot és a hangszínt. Fontos felismerés volt a számára, hogy a zörejek sokkal felhangdúsabb hangzások, mint az ún. zenei hangok, és hogy a köztük lévő különbség csupán fokozati. A hangmagasságok vizsgálata során arra a következtetésre jutott, hogy a zenei hangok meghatározott rendszere (az európai gondolkodásban domináns hangrendszer) mesterségesen létrehozott, korlátozó szisztéma: pedig a hangmagasságok rendje voltaképp megszakítatlan, folyamatos – ez a megfigyelés a zajokra is érvényes. A zajok, akár a hangok, tetszőleges magasságra transzponálhatók – ezt ő enharmonikus folyamatnak nevezi. Megfigyelte, hogy a mechanikus zajok változása mindig folyamatos – leegyszerűsítve mondjuk úgy, hogy glissandószerű –, sohasem lépésszerűen történik, mint a zenei hangok esetében. Vagyis voltaképp nincsen skála. Ahhoz azonban, hogy ezt az új zenei rendszert le lehessen jegyezni, újfajta notációra van szükség. Némi képet nyújt elgondolásairól az a partitúratöredék, amely fennmaradt az *Egy város ébredése* című kompozícióból – ahhoz azonban kevés ez a hét ütem, hogy a hang említetlenül hagyott negyedik paraméteréről, az időbeliségről – vagyis a formálásról – való Russolo-nézeteket ki lehessen belőle következtetni.

Van viszont még egy fontos adalék Russolo könyvében, amelynek, ismereteim szerint, említése sem történt a szakirodalomban. Russolo ugyanis elmondja, hogy hangszerein nehéz játszani, meg kell tanulni őket – ugyanúgy, mint a hagyományos hangszereket, s legjobb, ha az előadó odahaza is rendelkezik ilyen hangszerrel, hogy gyakorolhasson rajta. A zörejhangszerekből álló együttesnek pedig sokat kell próbálnia, s csak a negyedik–ötödik próba után kezdik a muzsikások valóban hallani azt, ami a dolguk. A hetedik–nyolcadik próbán vált elfogadhatóvá az eredmény, s a tizenegyediken volt csupán kitűnőnek nevezhető. A mai zenész akár paradicsominak is nevezhetné e próbafeltételeket. Russolo ugyanis nagyon igényes lehetett. Szinte feltételül szabta, hogy a teremben teljes csend legyen, mert a hangszerek igen finom hangzása, a kombinációk gazdagsága csak ideális akusztikai helyzetben érvényesül. Kísérleteiből jól tudta, hogy e hangszerek hangjának összegződése – fokozva a glissandók általi állandó változtatással – valójában a felhangok korábban elképzelhetetlen kombinációit hozza létre. (Hozzá kell ehhez tenni, hogy még a legjobb mai rekonstrukciók sem tudták eddig megmutatni Russolo hangszereinek eredeti hajlékonyságát – nem utolsósorban a dinamikai viszonylatok tisztázatlanságai miatt; meg persze eredeti játszánivalójuk sem akadt.)

Azt hiszem, az eddigiekből is világos, hogy itt már réges-rég nem a zajokról, a zörejek emancipációjáról, s különösen nem a gépek zenére gyakorolt hatásáról van szó – a bruitizmus nem gépzene, nem gépekkel megszólaltatott zene, s végképp nem a gépek hangját utánzó zene. Russolo gondolataiban egy újfajta zeneszemlélet fogalmazódik meg, amelyben a zajok voltaképpen egy akusztikai univerzum részeként jelennek meg számunkra. Tudjuk, hogy Russolo hangszereit

nagy érdeklődéssel hallgatták korának zenészei; Ravel, Milhaud, Stravinsky látogatta meg s ismerkedett instrumentumaival. Lehetséges persze, hogy e hangszereknek a zenekari hangszerekhez mérten egysíkú játékmódja, technikai tökéletlensége riasztotta el őket használatuktól – ám azt hiszem, sokkal inkább az, hogy Russolo zenei világgképével nem tudtak mit kezdeni. Ők a hagyományos zenefelfogás felől közelítettek e hangszerekhez – Russolo azonban, hiába játszottak színházban s frakkban, olyan zenei világgal s annak lehetséges műfajaival számolt, ami kívül esik ezen a hagyományon.

Nézetei azonban mégsem maradtak hatástalanok. Varèse vállalkozott arra, hogy bemutassa Párizsban Russolo új hangszerét, a russolophont – írásaiban is rengeteg referencia van a futuristák működésére, még akkor is, ha szándékaikat félreértve helyezkedett szembe velük; ő semmiképp sem a hallható zajok reprodukciójáról, hanem új hangzásokat létrehozni képes hangszerekről álmodott. Ugyanígy John Cage is hivatkozik Russolóra, sőt egy kérdésre válaszolva Cowell és Chávez munkái mellett a három legfontosabb könyv közé sorolja, amelyek meggyőzték az ütőhangszerekkel való foglalkozás fontosságáról. (Itt persze felvetődik a kérdés, hogy milyen nyelven s mikor olvasta valójában Russolo könyvét. Lehet, hogy Varèse közvetítésével ismerte meg még a harmincas években; de az is, hogy noha ismerte egy részét angol fordításban, a teljes munkát csak 1958 táján olvasta el, amikor kitűnően megtanult olaszul.) Mind Varèse, mind Cage számára a zörejek (illetve az ütőhangszerek) lokalizálható hangmagasságokkal jellemezhető hangzásokat jelentettek, amelyeket csak fokozati különbségek választanak el az úgynevezett zenei hangoktól. Számukra az volt a valódi kérdés, hogy milyen az a zenei környezet, kontextus, szerkezeti felépítés, amelynek a zörejek is integráns részei lehetnek – amelyben a zörejek mozgása, teljes zenei természete jól kalkulálható, irányítható, kézben tartható. Russolo annyiban valóban nem volt zenész, hogy ezt az összefüggésrendszert ki is tudta volna alakítani hangszerei számára. Noha kimondta, hogy a zörejeket a zörejek művészetében le kell választani eredeti konnotációjukról, ennek a szétválasztásnak nem dolgozhatta ki művészi eszközeit.

Russolo szemléletének még egy meglepő, kései visszhangját is föl lehet lelteni. Pierre Boulez Darmstadtban tartott előadás-sorozatában, az 1960-as évek elején, megpróbálta összegezni mindazt, aminek alapján kialakította zeneszerzői gondolkodásmódját és eszköztárát. Könyvében, a *Penser la musique aujourd'hui* című tanulmányban(?), tankönyvben(?), önvallomásban(?) elő sem fordul ugyan Russolo neve, ám gondolatmenetében, megfogalmazásaiban szinte visszaköszönnek Russolo szavai. Föltételezem, hogy Boulez nem is ismerte Russolo könyvét. Mégis ugyanazokra a következtetésekre jutott, mint csaknem félszázaddal korábban olasz elődje. Továbbmegy azonban nála, mikor kimondja, hogy a hangoknak és zörejeknek formateremtő struktúrák funkcionális működésében kell megjeleníteniük, csak önnön magukat képviselve. Ehhez azonban nem is zörejt és hangot kellene mondani, hanem nyers és megmunkált hangokat (*sons bruts et son élaboré*). Különben is, a legmélyebb regiszterben játszó rézfúvók vagy nagybőgők akkordjai olykor inkább zörejeknek tűnnek, míg egymás után játszott dobhangokat jobbra magasságuk szerint különítünk el egymástól. A *glissando* és a *cluster* sem zaj a szó hagyományos értelmében, hanem időben kiterjedő, illetve: szimultán megszólaló

hangok együttese, voltaképpen ugyanannak az akusztikai jelenségnek kétféle megjelenése. A komponálás ebben az esetben ezek struktúrába ágyazása, vagy fogalmazzunk úgy, hogy diszparát jelenségek integrációja. Zörejek és hangok tapasztalati kombinációjakor, a próbálgatásoknak kottában rögzítésével Russolo valószínűleg ilyesmiről álmodott. S ha zeneszerzői invenció nélkül megvalósítani nem tudta is, úttörő munkájával – az izmusok talán egyetlen olyan produkciójával, amely a zeneszerzés fősodrára is maradandó hatást gyakorolt – ennek a voltaképpen máig tartó folyamatnak elindítója volt.

PÉTER SZABINA

Kép-zaj

*Ha a napba nézel s elvéted a látást,
A szemed okold, ne a nagy sugárzást!*¹

Írásom vizsgálati fókuszába olyan műalkotásokat kívánok helyezni, melyekben a zaj – jelen esetben a képzaj – különböző művészeti médiumokon belüli stílusok egybeírásaként, összekapcsolásaként vagy egyesítéseként jelenik meg. Ezekben a művekben a zaj attól válik egy különös és összevont stílusesszüközé, hogy annak stílushatásai egy másíknak a részét is alkotják, s ezáltal a megjelenő stílusesszüközöket hordozó alakok vagy alakzatok is torzulhatnak. Az így létrejövő deformációknak köszönhetően – Paul Klee híres mondását idézve – nem a látható kerül bemutatásra, hanem az, amit a művészetnek láthatóvá kell tennie. Jelen vizsgálódásban a képzaj a befogadás folyamatában – mintegy a nyelv és a kép elválaszthatóságának kísérleteként – a szubjektum és az objektum között megfeszülő képzet finom instruálására törekszik, s ezáltal a nyelv helyett inkább a képet teszi a gondolkodás vezérfonalává. Írásom témája a hatvanas évek művészetétől kezdődően napjainkig olyan alkotók és alkotói módszerek között próbál átjárásokra találni, mint például Zolnay Pál *Fotográfia* című filmje, Stan Brakhage *camera-less* módszere Otmar Bauer *Vomit Action* című performansza, valamint Thomas Ruff fotósorozatai.

Az auditív művészetet a vizuális művészethez hasonlóan érzékeljük, csak épp nem a szemem, hanem a fülön keresztül fogadjuk be: mélységesen átjárja a testünket, mondhatni, fület helyez a gyomrunkba (is). S a hullámok és az idegi feszültségek természetét jól ismerve, feloldják a testek tehetetlenségét, elszakítják őket jelenlétük anyagiságától. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy testetleníti a testet. Felteszem, a zaj esetében sincs ez másképp, csak ott a hangzó test először visszaránt minket önnön saját testi organizmusunkba, hogy aztán rögvést ki is zökkentsen onnan. Így a zaj – e tekintetben a zenéhez hasonlóan – a testeken túlvezető, az anyag közegét elhagyó imaginárius fonalakra fonódik. A vizuális művészetben a zaj egy még elvontabb szinten mozog, ott, ahol a test maga eltűnik ugyan, de úgy, hogy eközben feltárja önnön anyagiságát, a tiszta jelenvalóságot a vonal-szín rendszerével vagy akár speciális művészi szűrőivel, és többfunkciós szervével, a szemmel együtt.² Egy olyan látás létezését feltételezi, amely nemcsak kifelé irányul, a

dolgokra, a látványokra, vagyis mindarra, ami látható, hanem arra is, ami szemmel nem látható. A képek alapvetően kettős életet élnek és olyan paradox jelenségek-ként észleljük őket, melyek – mint sík felületen levő minták – önmagukban is tárgyak, ugyanakkor teljesen más tárgyaknak is tűnnek a szemünkben: egyrészt színtoltok mintázatát látjuk a papíron, a vásznon vagy épp a monitoron, árnyalatokkal, ecsetvonásokkal, szemcsékkel, pixelekkel, másrészt úgy látjuk, hogy ezekből valamilyen felismerhető forma – például egy arc vagy egy ház – tevődik össze. A képek azonban sok esetben – bármennyire hétköznapiak is önmagukban, pusztán foltok mintázatai – azért is fontosak, mert nem jelen levő dolgokat mutatnak meg. A következőkben felvonultatott képek lehetővé teszik, hogy az emberi reakciók, a megszokottól teljesen eltérő helyzetekre irányuljanak; s általuk talán olyan észlelésekhez is juthatunk, amelyek túlmennek a tárgyi világ lehetőségein.³ Nézés közben maga a látás nem látható, amit látunk, az sokkal több a „szemmel látható” tényeknél. A következőkben érintett műelemzés-szemelvényekben a képzet sok esetben a látás látásának és a láthatatlan erő láthatóvá tételének egyik hordozójaként is funkcionálhat, s megsejtetheti velünk a következő – talán – paradox elképzelést is, miszerint a látás akkor képes önmagát is látni, ha – a perspektíva alapfogalmait kölcsönözve – a látó pozíciója (álláspontja) és látásának enyvézpontja egybeesik.

Zolnay Pál 1973-ban bemutatott, fekete-fehér filmdrámája kiválóan szemlélteti a fotó azon jellegzetességét, hogy az bármennyire is egy konkrét pillanatban születik, egészen más a célja, mint pusztán a megörökítés, illusztrálás vagy történetmondás. A film egyik alapkonfliktusa a fotós és a retusőr alkotói módszere közötti különbség feszültségéből adódik. A filmbeli fotós ugyanis olyannak szeretné megörökíteni az embereket, amilyenek azok a valóságban, a retusőr viszont olyan képeket akar, amelyek a megrendelő igényeit, a „megszépített” valóságot mutatják. Minél lelkiismeretesebben dolgozik a fotós, annál több munkát ad a retusőrnek, hiszen egyikőjük a valóság megragadására törekszik a képeivel, míg a másik a megrendelőt nézi, aki csak akkor leli örömét az elkészült képekben, ha azt látja azokon, amit szeretne. Ebből az alapkonfliktusból kiindulva a „giccsstílus” problematikájával is különös játékot űz a film. Egyik meghatározó jelenetében a retusőr – miközben különös alkímiájával épp egy idős asszony ráncait semmisíti meg egy éles kárpigáló hang kíséretében, majd a valóságnak ellentmondó könnyed vonásokat és tónusokat skiccel fel rá – a következő ars poeticát fogalmazza meg: „A természet önmagáért, a művészet az emberért működik. Abból, amit a természet nyújt nekünk, abból nehezen szemléljük ki azt, ami élvezhető. Amit a művészet az embernek ad, az legyen megragadó és kellemes, megnyugtató és közérthető.”

E mondatokból és képsorokból könnyen a giccs társadalmilag szentesített, mértéktartó, a megnyugtató ízléstelenség örömeiben való általános, titkos osztózársból kivirágzott stílusának melegágyán találhatjuk magunkat. S mégis, e filmbeli – kissé komikus és egyben tragikus – erőltettség különös kötőívként funkcionál a képzet és a giccs között meghúzódó határmezsgyéjén. Amennyiben felfigyelünk a retusált képek félig festői mivoltára, máris feltűnhet, hogy ezeken a fotókon a test szervei már nem egy organizmusként, hanem sokkal inkább protézisekként szerepelnek. A retusőr pedig egy olyan atlétikát folytat ezeken a realizmus nemében

született fotókon, melynek köszönhetően a körvonal tornaszerré válik az Alaknak a síkokon végzett gimnasztikai gyakorlata számára.⁴ Minden látszat ellenére itt már nincs elmesélnivaló történet, az Alakok megszabadulnak az ábrázoló funkciójuktól. Immár a testben történik valami: a test a mozgás forrásaként ragadható meg, s egy homályos tárgyi zónává válik. A retusőr munkáját akár úgy is szemlélhetjük, hogy nem azért fest, hogy reprodukáljon a vásznon egy modellként funkcionáló tárgyat, hanem a már ott levő képekre fest, hogy megteremtsen egy olyan közeget, amelynek működése megfordítja a modell és a másolat megszokott viszonyait.⁵ E filmben a fotó nem annak a figuratív ábrázolása, amit látunk, hanem sokkal inkább annak, amit a modern ember lát. A fotós által készített képek „hamisan hű” figurativitása azért lehet fenyegető, mert uralni akarja a látást, s így a többi vizuális művészeti ágat is (gondoljunk például a modern festészetre, amelynek a fotó ostromát kellett kiállnia). A fénykép úgy teremti meg az embert, mint amikor azt mondjuk, hogy az újság teremt meg egy eseményt (és nem csupán elmeséli azt). Mindaz, amit látunk és érzékelünk bizonyos értelemben fénykép, aminek a legfőbb érdekessége, hogy ránk kényszeríti a valószínűtlen elferdített képek „igazságát”. A kép tönkretételének árán – melynek kiváló eszköze lehet a képzelet művészi alkalmazása – a fénykép is képes az érzet létéhez szükségszerűen hozzátartozó szintkülönbségeket magában foglalni. Ebben az értelemben a retusálást egyfajta abjekcióként is megragadhatjuk, ami a valóságba való erőszakos behatolások következtében a megszokott elsődleges figurativitás deformációit eredményezi, melyek ugyanakkor az absztrakt gondolkodás felé elmozduló olyan törekvéseként is olvashatóak, melyek nélkül – mind a következő példákhoz vezető ösvényen, mind a közvetlen valóságtól való eltávolodás útján – talán nem érthetjük meg teljes mértékben a valóságot.

Két út létezik a figurativitás (vagyis az illusztráció és a narrativitás) meghaladására: az egyik az absztrakt forma felé (ilyen lesz majd Stan Brakhage *camera-less* módszere), a másik az Alak felé visz. A *Fotográfia* című filmben az érzetet ugyanaz az Alak vagy test adja és kapja, az a test, amely szubjektum és objektum is egyszerre. S mi mint nézők csak akkor tehetünk szert az érzetre, ha belépünk a képbe és eljutunk az érzékelő és érzékelt egységéig. Itt az érzet nem pusztán impresszióként értendő (nem a szín és a fény szabad és testtelenített játéka), épp ellenkezőleg, maga a test, legyen az egy emberi test vagy akár egy alma teste. Egy szín és egy érzet is a testben van, nem pusztán a levegőben lóg. Az érzet az, amit a műalkotások Alakjaiban megjelenítenek, s így az érzet dominál a retusálás folyamatában is. Amit ezeken a képeken tapasztalunk, az maga a test, de nem tárgyként ábrázolva, hanem mint amit úgy élünk meg, hogy maga is egy ilyen érzetet tapasztal.⁶ Eszerint az érzet deformációk iránymutatója, a test deformációinak tevékeny elve. A retusőr mintha szüntelenül eliminálni akarná a lenyűgöző érzéket vagy a nyers valóságot, azaz az elsődleges figurativitást, ami ellenállást vagy erőszakos érzetet kelt a szereplőkben. E képekre felvitt réteg egy olyan másodlagos figurativitás kirajzolódásának ad szabad teret, amely az elmúlás és a keserű sorsok arcokba ivódott borzalmi helyett sokkal inkább egy-egy pillanatnyi kiáltást függeszt fel a tisztaszobák falára, melyek tanúként, olyan vonatkozási pontként vagy állandóként vannak jelen a valóságban, amelyhez képest a változás észlelhetővé válik.

Valójában ezekben a beállított és kozmetikázott Alakokban fedezhetjük fel a legnagyobb erőszakot, noha semmilyen kínzást vagy brutalitást nem szenvednek el, semmilyen látható dolog nem történik velük, s pont ezért mutatják meg jobban a filmkockákban a művészet hatalmát. Az itt és a következőkben elemzett művekben megjelenő deformáció – melyet jelen elmélkedés témája szerint képzajként definiálok – affektumokat indukál, azaz érzeteket és ösztönöket, legyen az akár a giccs, az absztrakt, a naturalizmus vagy a realizmus receptje szerint elkészítve.

A nyersanyagban történő festékekkel és egyéb kemikáliákkal való operálás jellemzi a főleg a hatvanas-hetvenes években virágzó avantgárd kísérleti filmes *camera-less* (kamera nélküli) módszert is. Egyik kiemelkedő alkotója Stan Brakhage, aki közvetlenül a celluloidra felvitt anyagokkal hozta létre absztrakt fantazmagóriáit. A különböző kemikáliák reakciói által teremtett nonfiguratív formavilág a film formanyelvével, technikájával játszik, gyakran például csak geometriai formákból és színekből épül fel. Többnyire nem mesélnek el történetet, hanem érzeteket közvetítenek. E mozgóképes festmények által mintha egy másik világ bukkan fel, e vonások ugyanis irracionálisak, akaratlanok, esetlegesek, szabadok és véletlenszerűek. Nem ábrázolnak, nem illusztrálnak, nem beszélnek el semmit, sokkal inkább zavaros érzetvonalakként íródnak a vászonra. A világot úgy próbálják megragadni és ábrázolni, hogy közben éppen a világot kell megkerülniük. Ködbe vesznek a részletek, homályba burkolóznak a konkrét látványok. E mozgó szekvenciák esetében sem a forma transzformációjáról van szó, hanem az anyag dekomponálásáról. A nyersanyaggal való manipulálás aktusa főként a véletlenszerű vonásokból, eltörlésekből, maszatolásokból, területek vagy színfoltok szétrombolásából adódik össze. Valamelyest hasonlóképp Zolnay retusőrének munkafolyamatához, aki lekaparja és letörli a ráncos felületeket a fotókról, hogy létrehozzon egy tisztább optikai teret, melyben a vonalak nem két pontot kötnek össze, hanem a pontok között haladnak, folyvást – az elsődleges figurativitástól – változó irányokban.

A bécsi akcionizmus egyik alkotója, Otmar Bauer 1969-es *Vomit Action* című 8 mm-es filmre rögzített performanszában egy hisztérikus jelenet főszereplőjévé válik, s e különös képmezőben egy olyan testé deformálódik, ami az evés, a hányás és az ürités számos kombinatorikáját kiaknázva újra és újra egyik szervén keresztül próbál megszabadulni önmagától, hogy egyesüljön a síkkal, az anyagi struktúrával. Az evésen majd az üritésen keresztül próbál megszabadulni önmagától a protézisszerveként működő lyukon vagy enyészponton keresztül. Itt már nem az anyagi struktúra csavarodik fel a körvonal mentén, hogy magába foglalja az Alakot, hanem az Alak próbál meg a körvonal egy menekülésre alkalmas pontján, egy enyészponton átférkőzni, hogy feloldódhasson az anyagi struktúrában. Mintha az érzetszintek valódi érzéki területek volnának, amelyek különböző érzékszervekre utalnak; s minden szintnek, minden területnek volna egy saját utalásmódja a többire, függetlenül az egységesen ábrázolt tárgytól. Mintha egy szín, egy szag, egy íz, egy tapintásérzet, egy zaj, egy súly között egzisztenciális kommunikáció működne, s ez alkotná az érzet (nem reprezentáló) pátoyszerű összetevőjét. (Például halljuk és érezzük a performer asztalán történő események hangját vagy éppen szagát.)

Olyan vonásokat ölt magára, amelyek tágra nyitják a szemet, kitágítják az orrlyukat, meghosszabbítják a száj vonalát, mozgásba hozzák a bőrt, az összes érzékszerv működésével. Az alkotó láttatni tudja az érzékszervek eredendő egységét, és egy olyan Alakot jelenít meg vizuálisan, amelyet minden érzékszervünkkel érzékelni tudunk. Persze valójában a szervek nélküli testnek is vannak szervei, csak az organikus jelleget nélkülözik, vagyis a szervek szerveződését. Otmar Bauer számos szerve nem marad állandó, sem helyzetét, sem funkcióját tekintve, az egész szervezet másodpercek tört részei alatt alkalmazkodik, változtatja színét és állagát (nemcsak a digitalizálás következtében létrejövő kvantálási zajnak köszönhetően). Egy különös szerv nélküliség, ami ugyanakkor meghatározatlan többfunkciós szervként is funkcionál, azaz időbeli és átmeneti. Például ami az egyik szinten száj, az egy másik szinten vagy ugyanazon a szinten más erők hatására ánuszt lehet. A képzaj a szem ártatlansága visszaszerzésének egyik eszköze is lehet, más szóval a színfoltok egyfajta gyermeki érzékelésétől, annak tudata nélkül, hogy azok mit jelentenek – azaz, ahogyan nagy eséllyel egy vak látná ezeket, ha visszanyerné a látását. Minél jobban erre az igényre összpontosít, annál kontúrtaletanabbá válik minden – s a világ értelmezhetetlen szemcsézett felületté válik. Minél inkább megpróbáljuk kikapcsolni az ítélőképességet és az értelmet, és minél inkább csak a retinán megjelenő látványra igyekszünk hagyatkozni, annál inkább kénytelenek vagyunk lemondani arról, hogy bármilyen témát felismerjünk. Például többé már nem házakat látunk, hanem négyzet alakú színtelületeket, nem embereket, hanem szabálytalan alakú foltokat, nem fákat, hanem rejtélyes formációkat, nem állatokat, hanem alakatlan képződményeket. Az effajta ártatlan látás igyekszik mindenféle értelmezésnek, tartalomnak ellenállni, míg végül egyetlen tartalom marad csak számára: a megfoghatatlanság.⁷

Az Alak már nem pusztán elkülönül, hanem deformálódik is: néhol összehúzódik és felszívódik, néhol megnyúlik és kitágul. A mozgás ezért már nem az Alak körül felcsavarodó anyagi struktúra mozgása, hanem az Alak mozgása a struktúra irányába, amely végső soron a síkokban való feloldódás törekvéséig is terjedhet. Az Alak nem pusztán az elkülönített test, hanem a deformált test, amely önmagától akar megszabadulni. Így van ez Thomas Ruff *jpegs* (2007) vagy *Nudes* (2003) című fotósorozatai esetében is. Thomas Ruff azok közé a kortárs alkotók közé tartozik, akik az internetet inspirációs forrásként használják. Ezekben a munkákban a digitális képek megosztását és azok befogadását is kutatja. Az interneten terjedő többnyire rosszabb minőségű és kis felbontású képeket gigantikus méretűvé nagyítja, addig túlozva ezzel a pixelek mintáját, amíg azok fenséges színes geometriai formákat nem rajzolnak ki. Ruff műveinek középpontjában sokszor az idilli, érintetlen tájak, vagy éppen háborús borzalmakat rejtő fotók illetve pornóképek feldolgozásai állnak. Ez utóbbi sorozatában a testek olyan Alakokként jelennek meg, melyek arcvonásai olyan mértékben deformálódnak, hogy akár azt is kijelenthetnénk, hogy már nincs is arcuk. Ellenben van fejük, hiszen a fej szerves része a testnek. Semmiképp sem szabad összekevernünk az alak anyagát a térképző anyagi struktúrával. Ruff sokkal inkább a fejek megjelenítője, mint az arcoké. Nagy különbség van a kettő között. Az arc ugyanis egy strukturált térbeli rendeződés, amely a fejet borítja, míg a fej a test függvénye, még ha a test megkoronázása is.⁸

E képekben mintha megpróbálná szétszedni az arcot, felfedni vagy felszínre hozni a fejet az arc alól. Az arc elveszíti egyedi vonásait, midőn elszenvedi a nagyítás (vagy egy rövid visszautalással a *Fotográfia* című filmre: a kitörlés és kisatírozás) műveleteit, amelyek szétzilálják, és előhoznak a helyén egy fejet.

Az idáig képzajként megragadott különböző alkotói módszerek következtében létrejövő hatások deformációt, nem pedig transzformációt eredményeznek. A forma transzformációja absztrakt vagy dinamikus is lehet. A deformáció azonban mindig egy test deformációja, és mindig statikus, mindig egy helyben történik, alárendeli a mozgást az erőnek. Amikor erő hat a retusálás következtében átrajzolt fotó bizonyos részeire, vagy a kifelbontású fotók pixeleinek felnagyításakor létrejövő homályos zónákra, abból nem absztrakt forma születik, és nem is kombinál dinamikus módon érzéki formákat. Ellenkezőleg, az adott zónát több forma közös kibogozhatatlan zónájává teszi, amely redukálhatatlan bármelyik formára, s az erővonalak, amelyek keresztülfutnak rajta, éppen tisztaságuk, deformáló pontosságuk miatt mentesek mindenféle formától. A nyugalomban levő formát éri a deformáció, s ugyanakkor az egész anyagi környezet, a struktúra csak annál inkább mozgásba jön. Minden kapcsolatban áll tehát az erővel, ebben áll a deformáció mint alkotói eljárás jelen esetben a képzaj közreműködésével. Nem lehet visszavezetni sem a forma átalakítására, sem az összetevők dekomponálására. Az Otmar Bauer performanszának dokumentációjában fellelhető deformációk ebben az értelemben a legtermészetesebb testtartások egy olyan test számára, amely annak az erőnek a függvényében rendeződik át, amely hat rá, ilyen például az evés, a hányás, az ürítés iránti készletés. E deformációkkal való operációk esetében e műalkotások például nem egy szint próbálnak egy különös hang mellé rendelni, sokkal inkább egy megjelenített testtartás vagy tárgy érzetét próbálják kapcsolatba hozni azokkal az erőkkel, amelyek azokat kiváltják. Fontos megjegyezni, hogy ezek az erők nem keverendők össze azzal a látvánnyal, amelyet szemlélve meghökkenünk vagy elborzadunk, s azokkal az érzéki tárgyakkal sem, amelyek hatásai dekomponálják és újrakomponálják a befogadó attitűdjét. Az itt elemzett műalkotások esetében mindig valamilyen láthatatlan és érzékelhetetlen erők hatására „kiáltunk” (ahogy Gilles Deleuze használja a kiáltást *Francis Bacon* festményeinek elemzésénél), amelyek összességükben minden látványt, s túl vannak még az érteken is.⁹

Az itt felvonultatott műalkotások a zaj tipológiáit alkalmazva közvetlenül arra törekcsenek, hogy az ábrázolás mögötti, az ábrázoláson túli jelenlétet bontsák ki, s így az abjekció elragadottsággá válik; az élet borzalma pedig tiszta és intenzív életé. Ezek a tiszta képi tapasztalatok az agy pesszimizmusát az idegek optimizmusává alakítják át, s mindenhová szemeket raknak: a fülbe, a hasba, a tüdőbe, a kép már-már lélegzik. Szubjektíve bevonja a szemünket, amely megszűnik szervesen létezni, hogy többfunkciós és átmeneti szervvé váljon; objektíve pedig elénk tárja a test valóságát, olyan vonalakat és színeket, amelyek megszabadultak az organikus ábrázolás kényszerétől. S az egyik hozza magával a másikat: a test tiszta jelenléte abban a pillanatban válik láthatóvá, amikor a szem e jelenlét észlelésére szolgáló szervvé alakul.

A műalkotások vagy úgy tartják meg az organikus ábrázolás figuratív koordinátáit, hogy közben nagyon finoman ki is játsszák azokat, becsempészik e koordináták mögé vagy közé a felszabadított jelenléteket és a dezorganizált testet (ezt a jelenséget ragadhatjuk meg Zolnay Pál, Otmar Bauer és Thomas Ruff tárgyalt műalkotásaiban), vagy az absztrakt forma felé fordulnak, és feltalálják a tulajdonképpeni „festői” agyat, ahogyan az Stan Brakhage munkáiban is kiválóan manifesztálódik. A láthatatlan erők befogása az absztrakción túl háromféleképp ragadható meg: olyan elkülönítő erőkként, amelyek a síkokra támaszkodnak, melyek például akkor válnak láthatóvá, amikor a *Fotográfia* című film említett retusálást bemutató jelenetében felcsavarodnak a körvonalak mentén, s így mintegy rácsavarják a síkot az Alakra. Vagy olyan deformáló erőkként, melyek hatalmukba kerítik az Alak testét és fejét, és olyan szituációkban kristályosodnak ki, amikor a fej lerázza magáról az arcot, vagy épp a test önnön organizmusát. Lásd a *Vomit Action* című performanszt. Harmadjára a láthatatlan erők bomlasztó erőkként is előbukhatnak, például amikor az Alak elhomályosul és visszasimul a síkba, mint ahogy azt Thomas Ruff alkotásai kapcsán már megfigyelhettük.

A huszadik századtól kezdődően a képzőművészetben a narráción alapuló ábrázolással való szakításra törekedtek – mindezt a látás felszabadításának nevében, az önmagára irányuló nézés igézetében.¹⁰ E műalkotások esetében gyakran magunk sem tudjuk, hogy valójában mit is látunk, de egy dolog azonban mindenképp kiemelkedő jelentőséggel bír: nem azt látjuk, amit a szóban forgó képkockák valós modelljei láttán – nagy eséllyel – kellene látnunk. Az észlelési folyamatok komplex együttesében próbáljuk értelmezni az ideghártyán megjelenő képeket, melyekben a kontúrok cseppfolyóssá válnak, s az érzelmi töltettel bíró képzetek egy imaginációs folyamatban mintegy szublimálódnak a befogadóban. Még ha a látásunk tárgya nagyon is különböző, de a látásunk mikéntje nagyon is hasonló. És ez a miként – melynek jelen esetben a képzaj jelentős modifikációs eszköze – még az objektivitásba vetett hitet is képes megingatni. Nem arról van szó, hogy nem tudjuk, hogy mit látunk, hanem e képek esetében felfüggesztjük a tudásunkat, pont annak érdekében, hogy az ne zavarja a látásunkat.¹¹ A képzaj képes a látásmódot és a szerkesztésmódot is egyaránt ködössé tenni. Ez pedig sok esetben a képek szerkezetének megroppanását, a vonalperspektíva elbizonytalanodását, a hagyományos ábrázolásmód megkérdőjeleződését eredményezte. Amint felrobban az addig egységesnek és szilárdnak vélt tér, akkor a látás is elbizonytalanodik. A szem újabb és újabb látványokra szomjas, anélkül, hogy bármi is véglegesen kielégítené. A képzaj is felfogható egy olyan törekvésként, amely a látványok mögött lappangó tiszta, torzíthatatlan látványt szeretné megpillantani. Azt, amit sosem lehet megpillantani. Vagyis olyannak látni a világot, amilyen, nem pedig amilyennek látszik. Minden, ami látványként élénk tárul, sokszoros közvetítés eredménye. Bármit lássunk is – s ez már a huszadik század egyik közhelyszámba menő felismerése –, azt eleve a kultúra, a civilizáció, a hagyomány, a neveltetés stb. ezerszeres szűrőjén át tudjuk csak befogadni. Vagyis a maga közvetlenségében, hézagatlan immanenciaként soha semmit nem vagyunk képesek érzékelni. A közvetlen vagy az ártatlan pillantás igényére a huszadik században Marcel Duchamp törekszik majd, az abszolút elfogulatlanság, a tökéletes előítélet-mentesség nevében.¹²

Olvasatomban e művek nem arra kérdeznak rá, hogy milyen a kinti világ, hanem hogy milyen lenne, ha nem az eredendően esendő emberi pillantással néznénk rá, amely minden látványt eleve összefüggésbe helyez, értelemmel ruház fel, értelmez, és az emberi perspektíva korlátai közé zár. Akár olyan kérdéseket is kiolvashatunk belőlük, melyek arra irányulnak, hogy leválasztható-e az érzékelésről a látvány azonnali értelmezése? Szétválasztható-e egyáltalán a kettő? Vagy csupán egy gondolati kísérlet erejéig érvényesek ezek a kérdések? Földényi F. László *Képek előtt állni* című művében hasonló kérdésfeltevések között Schopenhauert idézi, aki *A látásról és a színekről* című értekezésében idevágó kérdést tesz fel: vajon mit látna a környező világból egy olyan ember, akit egy pillanatra minden értelmétől megfosztanak? A válasza: „Az egész látványból nem maradna számára egyéb, mint egy rendkívül sokrétű hatás a retináján, amely egy festőpaletta sokféle színfoltjához hasonlatos – amely egyszersmind az a nyersanyag is, melyből értelme korábban a látványt létrehozta.”¹³

E műalkotásokban található megannyi idézőjel, elidegenítő effektus, kritikai gesztus a dolgok megbízhatóságát ássák alá, s a látásunkat saját törekénységével is szembesítik. A láthatatlan erők testre való hatásai a kreatív és a teremtő látás egyszerre absztrakt és abszolút mivoltát inspirálják, melyekhez az érzékszerveink kitágítására kell törekedni. Olyan helyben maradó mozgások felismeréséhez lehet hasonlatos ez, mint amikor a látómezőnk séta közben azon kicsiny földdarabra korlátozódik, amit önmagunk körül látunk... és ezekben a pillanatokban akár úgy is festhet a dolog, hogy utazásunk végpontjában minden dolgok végcélja épp egy ilyen ponthoz vezet. Ezekben a műalkotásokban az imaginációs folyamatok révén a látás lebontását, és ezáltal akár annak mindenféle kognitív folyamat alól történő felszabadítását érhetjük tetten. Az így létrejövő lecsupaszított látás olyan művészeti lehetőségeket inaugurál, melyek tisztán képi tapasztalatokként a vizuális koordináták eltűnését indukálják, s olyan tapasztalatokat nyújthatnak a befogadónak, amelyekben a világa – miközben rázáródik – egyfelől megragad, és másfelől az én, aki kinyílik a világra, kinyitja magát a világot is.

JEGYZETEK

1. Idézet Jancsó Miklós 1963-as *Oldás és kötés* című filmjéből.
2. Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Az érzet logikája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, Atlantisz, 2014, 63.
3. Gregory, Richard L.: *Az értelmes szem*. Ford. Székely András. Budapest, Gondolat, 1973, 31.
4. Vö. Deleuze, i.m., 23.
5. Uo., 91.
6. Uo., 44.
7. Földényi F. László: *Képek előtt állni*. Budapest, Kalligram, 2010, 54.
8. Vö. Deleuze, i.m., 31–32.
9. Vö. Uo., 68–69.
10. Földényi, i.m., 28.
11. Uo., 37.
12. Vö. Uo., 51–52.
13. Uo., 53.

szemle

„Meghalt a gonoszság, éljen a boldogság”

DRAGOMÁN GYÖRGY: MÁGLYA

A Dragomán György harmadik regényét övező olvasói és szakmai lelkesedés (a megjelenése után igen hamar újra kellett nyomni a kötetet, amely számos mértékadó folyóirat, kritikus könyvlistáján előkelő helyen végzett) jelzi, hogy fontos művel van dolgunk, ugyanakkor e lelkesedés alkalmasint nemcsak magának a szövegnek, hanem annak a ténynek is betudható, hogy Dragomán igen hosszú idő (kilenc év) elteltével jelentetett meg könyvet újra. *A pusztítás könyve* (2002) és még inkább *A fehér király* (2005) szép sikerei (szinte egyöntetűen pozitív recepció, a szerző által elnyert díjak, a második kötet harmincnál is több fordítása, az abból készülő film), valamint a legutolsó és a legfrissebb könyv közötti majd' egy évtizedes hallgatás a várakozást és az elvárásokat is egyaránt jelentősen fokozta. Talán ennek is tulajdonítható, hogy Dragomán új regényében egyes olvasói olyan „nagyregényt” vélnek látni, amelynek helye a kánonban a *Sátántangó* és az *Emlékiratok könyve* mellett jelölhető ki (Bak Róbert, *ekultura.hu*, 2014. november 13.), hogy az *Élet és Irodalomban* december hónap könyve a *Máglya* lett (Károlyi Csaba, *Emma mi vagyunk*, ÉS, 2014. december 12.), vagy hogy a kötet egyik kritikus szerint Dragomán megírta a rendszerváltás „várva várt” regényét (Scheer Katalin, *Dragomán megírta a várva várt rendszerváltó regényt*, *Origo.hu*, 2014. december 08.), amelyet egy másik kritikus „remekmű”-nek nevezett (Péntek Orsolya, *A máglyák és a mágia kora*, Magyar Hírlap, 2015. január 08.). (Írásom szempontrendszerét jelentékeny módon gazdagították a Debreceni Egyetem „A 20. századi irodalom kutatása” nevű doktori műhelyében és az Alföld Stúdióban zajlott beszélgetések; az elhangzott észrevételekért, szempontokért a beszélgetések résztvevőinek ezúton mondok köszönetet.)

A fehér király élénk hazai és nemzetközi recepciójának egyik markáns szempontja volt a referenciális, a szöveg világát többé-kevésbé a nyolcvanas évekbeli Erdéllyel azonosító megközelítés, amely ennyiben a regény jelentőségét *emlékezetpolitikai* összefüggésekben is kijelölte. *A fehér király* tétje azonban – éppen az egyszerre konkrét és elodott tér-idő miatt – nemcsak a romániai diktatúra ábrázolásának sikerültségében vagy sikertelenségében, illetve az arra való emlékez(tet)ésben jelölhető ki, hanem az erőszakra épülő hatalom irodalmi artikulálhatósága nyelvi-retorikai lehetőségeinek kiaknázásában, annak sikerességében vagy sikertelenségében is. Dragomán regényei annak a politikafilozófiai megállapításnak, egyszersmind történelmi tapasztalatnak az irodalmi artikulációjaként is értelmezhetőek, mely szerint a társadalmi rend fenntartásának a modernítésben végbement legitimációs válsága az erőszakra és a terrorra épülő totális hatalmak létrejöttét eredményezte,

amely hatalmak „nem egyszerűen rendszeres erőszakot alkalmaztak, hanem a terror éppen legjellemzőbb tulajdonságukká vált.” (Balogh László Levente, *Az erőszak kritikája*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011, 23.) Ebben a megközelítésben nemcsak *A fehér királynak*, hanem a *Máglyának* is a történelmi és az irodalmi esemény, a történelmi és az irodalmi valóság, valamint a múlt elbeszélhetősége kérdéseinek keresztmetszetében fogalmazható meg a tétje. Így a velük kapcsolatban feltehető egyik nem elhanyagolható – ámbár korántsem kizárólagos – kérdés az irodalmi tanúságtétel mibenlétére vonatkozatható, arra, hogy „a történelmi és irodalmi szövegek tanúskodnak-e [...] s ha igen, miként” a történések formáiról. (*Esemény – trauma – nyilvánosság*, szerk. Dánél Mónika – Fodor Péter – L. Varga Péter, Budapest, Ráció, 2012, 8.)

S ezzel mindjárt benne is vagyunk a sűrűjében: Dragomán harmadik regénye ugyanis (mintegy *A fehér király* „folytatásaként”) a diktatúra végnapjaiban játszódik. Hogy melyikben, arra nézvést először a szerzővel készült interjúk és a fülszöveg igazíthat el, utóbbi az előző kötethez hasonló szempontok szerint orientálja a befogadót: „Mi történik, amikor egy ország felszabadul? Mindenki megkönnyebbül hirtelen, vagy cipeljük magunkkal a múltunk súlyát? A diktátort fejbe lötték, rituálisan elégették az elnyomás kellékeit, de a titkokra nem derült fény, a régi reflexek pedig működnek tovább. Bármikor kitörhet újra az erőszak, mert a temetetlen múlt még fájdalmasan eleven.” A fülszöveg tehát az új regényt is emlékezetpolitikai kontextusba ágyazza – azt sugallva, hogy a *Máglya* tanúságot tesz valami olyanról, ami még „fájdalmasan eleven”, ami az olvasók egy része számára még közös tapasztalat, de ami mégis egyre erőteljesebben értelmezésre szorul, egyézersmind az értelmezés önkényének kitétt. Ez a valami pedig a romániai forradalom, erre utal a kivégzett diktátor és a(z) újra) kitörő erőszak is.

Miközben az erőszak nemcsak a hatalmat szövi át, hanem antropológiai állandóként tételeződik Dragomán regényeiben, a *Máglyában*, noha jelen van, korántsem hat úgy át mindent, mint az eddigi kötetekben. Mindez alighanem javára is válik a regénynek. Míg például *A fehér királyban* szereplő sport- és egyéb játékok is a regény „kegyetlen, erőszakos, tisztességtelen világának lenyomatai”-ként értelmezhetőek (vö. Hlavacska András, *Sakk és foci. Duiatlon Dragomán módra*, Szépirodalmi Figyelő, 2014/3, 52–61.), addig a *Máglyában* hangsúlyossá váló sport, a futás is az emlékezéssel függ össze. A regény főszereplője és énelbeszélője, a 13–14 éves Emma igen tehetségesnek mutatkozik a tájfutásban, s noha kap térképet edzőjétől, Pali bától, de azt csak az első futások alkalmával használja, később már – akkor is, amikor a hó eltakarja a tájékozódási pontokat – kifejezetten emlékezetből fut, vagyis a terepet folyamatosan emlékezetben tartja. Pali bá rendre olyan terepen futtatja őt, ahol az általa keresett, elrejtett ügynökakták helyét feltételezi. Tehát míg *A fehér királyban* a játékok a diktatórikus világ allegóriájaként voltak értelmezhetőek, addig a *Máglyában* a regény egészét átható emlékezés–emlékezet kérdéséhez kapcsolódnak.

A *Máglya* a korábbi kötetekkel szemben az *emlékezés regénye*. A *pusztítás könyvének* múlt és időnélküliségére a fogadtatás is ráirányította a figyelmet, *A fehér királyban* pedig az elhurcolt apára való emlékezés viszonylag kevésszer fordult elő (olykor azonban hangsúlyos helyen, például a *csákány* című fejezetben). A *Máglyában* azonban a személyes és a családi, valamint a kollektív múlt és a rá

való emlékezés szorosan összekapcsolódik. Legtöbbször ezt a kapcsolódási pontot a nagyapa feltételezett ügynökmúltja jelenti. A regény elején Emma a sortüzek áldozatainak emlékműve előtt szembesül először a családi múlt később egyre többször rá nehezedő terhével: „Rám néz, összehúzza a szemét, azt mondja, ismerős vagyok neki valahonnan. Mondom, hogy az nem lehet, én csak most költöttem ide. A néni azt mondja, hogy akkor is. Elnéz mellettem, és egyszerre elsötétül az arca, elkapja a kezét a kezemről, mintha megégette volna, úgy. Nagymama áll az egyik virágágyás mellett, a néni őt nézi [...] A néni akkor sziszegve rám kiált, azt kiáltja, én is a bűnösök közé tartozom, szégyelljem magam, hogy erre a szent helyre mertem jönni, takarodjak innét. [...] Mondom, hogy nem értem, mit beszél, én nem csináltam semmit. Én csak egy gyerek vagyok.” (50.) Emma számára ekkor még nem érthető, hogy miért tartozna ő is a bűnösök közé (s hogy kik is azok valószínűleg), a nagyapa elhallgatott múltjának mozaikjait a regény folyamán fokozatosan illeszti össze. Később az iskola lányvécéjében hall először a nagyapa lehetséges ügynökmúltjáról. A nagyapa Emma padtársa, Krisztina szerint „mocskos besúgó volt [...] Ki tudja, hány embernek tette tönkre az életét, ki tudja, hány ember került miatta börtönbe vagy a Duna-csatornához, egy utolsó gyáva szar volt, egy mocskos szekus”. (65.) Emma a regény folyamán akaratlanul is magára veszi a nagyapa bűneit, egy esetben azonban saját reflexiójában képződik meg az azonosítás: „Nem akarom ezt tovább hallgatni [...] a pofájukba akarom üvölni, hogy nem igaz, abból, amit mondanak, semmi sem igaz [...] nem vagyok spicli [...] és akkor, ahogy a furnérhoz érnek az ujjaim, eszembe villan, hogy de igen, az vagyok, itt állok és kihallgatom őket, és ettől egyszerre kimegy belőlem minden harag és minden erő.” (65–66.)

Emma akaratlanul magáévá teszi a családi múltat akkor is, amikor a nagymama elbeszéléseit hallgatja, aki egyes szám második személyben mondja el a történeteket, ezáltal is Emmára testálva saját múltjának terheit: „A legfájdalmasabb történeteket csak úgy szabad elmondani, hogy aki hallja, azt érezze, hogy vele történt meg, az ő története.” (96.) A nagymama itt a nagyapa eljárását követi, aki „tudta ezt, így mondta el neki a saját történetét”, vagyis a személyes múlt terheiből egymáshoz kapcsolódó láncolat alakul ki, amelynek végén Emma áll, aki mind a nagymama, mind a nagyapa múltjának terheit kénytelen magára venni, miközben a saját múltjára való emlékezéstől igyekszik menekülni. Rendre visszatérő eleme Emma elbeszéléseinek az emlékezés tagadása („nem akarok emlékezni”), ami saját traumájának (a szülők halálának) elfojtására utal. De nem teheti meg, hogy nem emlékezik, folyamatosan emlékeznie kell, mert emlékeztetik. A nagymama második személyű elbeszélései időről időre megszakítják Emma narrációját. Az elmesélt történetek hitelességét azonban maga a nagymama bizonytalanítja el: „Azt mondja, ő is sokáig hallgatott egyszer, olyan sokáig, hogy szinte nem is tudott megszólalni soha többet.” (96.) A nagymama kétszer is „elfelejtett mindent”, aminek következményeként elmeógyógyintézetbe zárták. A boszorkányos nagymama karakteréhez kötődnek a regény „mágikus realista” jelenetei, amelyek ezúttal markánsan átszövik a regény történetét. A nagymama igyekszik átadni „mágikus” tudását Emmának, a babonás rítusok meghatározzák mindennapjaikat: kivásalják a lepedőből a rosszat (249–250.), máglyát raknak, amiben szertartásszerűen elégetnek mindent, amitől

meg akarnak szabadulni, majd a tűz fölött egy rituális tánccal életre keltenek egy agyagembert, akit elneveznek Földcsontjának. „A szolgánk lesz, a fáskamrában fog lakni, azért hívtuk, hogy vigyázzon ránk.” (327–334.) A fáskamra metaforikus hely, a temetett(len) múlt helye, ahová Emmának nem szabad belépnie. A nagymama elbeszéléséből később kiderül, hogy a negyvenes években itt bújtatta barátnőjét és szerelmét, akiket végül elhurcoltak. A „mágikus” jelenetek a tudás átadásával hozzákapcsolódnak Emmához is: például amikor az ellopott csengős hajgumit keresi, a levegőbe szórt por mutat irányt neki. „Bal kézzel belenyúlok, kimarkolok egy kis port, a levegőbe szórom, a csengők hangjára gondolok. A por hosszú, egyenes csíkban hullik a padlóra, a kabátok felé mutat. [...] Gyorsan végigtapogatom mindenhol a kabátot, suhog a tenyerem alatt a fűss, a kabát aljánál, mélyen a zsebek alatt egyszerre valami keményet érzek. A hajgumi az” (191–192.). A szöveg azonban rendre elbizonytalanít a tekintetben is, hogy ezek az események a képzelet („Tudom, hogy képzelem csak”, 190.) vagy a nagymama vélt/valós bolondságának termékei-e.

A személyes és a kollektív múlt akkor is összeér, amikor Emmának az anyjától kapott melegítőnadrágján a tornatanár észreveszi a diktatúra címerét, amit leszaggat róla, majd arra kényszeríti a lányt, hogy húzza le a vécén. „Szégyelljem magam, hogy ide merem hozni ezt a mocskot, hát ezért haltak meg annyian, hogy még most is ezt kelljen nézni? Nekem kell tudni a legjobban, hogy akik a sortűzekben meghaltak, azoknak a testét a mai napig nem találják [...] Tudnom kell, mert a képmutató álszent nagyapámnak is köze volt hozzá...” Emma a nagypapa múltjával a rendszer bűneit veszi magára. A címer vécén való lehúzása is a megszabadulás és a hatalom legyőzésének szimbolikus aktusa lenne, ám Emma számára a múlt rekvizitumai nem az elnyomó rendszert, hanem a családi múltat jelentik: „A vécében pisiszag van. Bedobom a címert, meghúzom a fogantyút, a víz zubogva leviszi, csak egy pár szál cérna marad ott. Mondani akarom neki, hogy én nem vagyok kommunista, és Anya se volt az, és Apa se, nem azért őriztem a címert, csak értse meg, hogy nem sok emlékem maradt Anyától” (83–84.).

A futás és a rajz (amiben a főszereplő bár nem ugyanolyan tehetséges, mint a tájfutásban, de rendre gyakorolja) ugyanakkor Emma kívülállóságát is mutatja, amennyiben mindkettő individuális tevékenység: annak lehet a metaforája, hogy Emma idegenként érkezik a városba és az osztályba. Emma az a személy, aki ugyanakkor a többiek szemében az új rendszerben is kívülálló, mert nagypapa révén az előző rendszerhez és a „bűnösökhöz” tartozik. A főszereplő kívülállóságában is emlékeztet *A fehér király* gyermek narrátorára, Dzsátára, ahogyan abban is hasonlatosak egymáshoz, hogy mindkettőt veszteség érte (Dzsátá apját a Duna-csatornához hurcolták, Emma balesetben elveszítette a szüleit). Dzsátá elbeszélésehez hasonlóan nemcsak a narráció, hanem a perspektíva is Emmáé. Mindent az ő szemén keresztül látunk, az egyes szám második személy miatt a nagymama elbeszélése is többszörösen Emma szűrőjén keresztül jut az olvasóhoz.

A *Máglya* nyelvileg is sokban kötődik a Dragomán-oeuvre eddigi darabjaihoz. Egyrészt ezáltal is megjelennek az erdélyi magyar dialektus román jövevényszavai, mint a „szukk”, a „grupp”, a „blokknegyed” vagy a „csiklint”, amik egyértelműen tájhoz és kultúrához kötik az elbeszélést és az elbeszélőt. Másrészt a narráció aprólékosan közvetíti a cselekvések, mozdulatsorok és az érzékelések testi folyamata-

it: Emma nem szimplán végigsimít a képen, hanem ráteszi a mutatójúja begyét; a tenyere és az arca hideg, de lent, a tüdejében forró a levegő; a hajszálain végigkúszik a meleg, egy másik szereplőnek a szó „úgy szakad ki a szájából, hogy a nyála is belefröccsen” (170.) stb. Ám ezt sem fokozza végletekig a szöveg úgy, mint az első regényben, ahol Fábián például nem egyszerűen csak leült, hanem „hátradőlt, nekinyomta a gerincét az ülésnek”, nem pusztán friss levegőt szívott, hanem a hideg „megtöltötte az orrát és a tüdejét” vagy nem egyszerűen hideget érzett, hanem az a talpán keresztül a csontokig és a gerincig hatolt stb. Ugyanakkor – bár a „hadaró poétika” nem számolódik fel teljesen – *A fehér királyra* jellemző hosszú, nagy lélegzetvételi mondatok többnyire csak a szülőkre való emlékezés intenzív pillanataiban térnek vissza és akkor is rövidebbek. A kötet legnagyobb erőssége ez a precízen kimunkált elbeszélői nyelv, amely már a korábbi köteteknek is erénye volt, s amelyben Bodor, Kertész, Nádas vagy Krasznahorkai hatása egyaránt felfedezhető.

Ugyanakkor ez a nyelv rejti magában a kötet egyik izgató problémáját is: noha a nyelvhasználat ismét tájhoz és kultúrához kötött, maga a nézőpont se nem román, se nem magyar. A *Máglya* ebben a tekintetben némi távolságot mutat az erdélyi elbeszélő prózának attól a hagyományától, amely az első két regény poétikájában meghatározó volt, s amely Erdélyt immáron nem homogén, hanem nyelvileg és etnikailag is sokszínű, multikulturális közegként tárja az olvasó elé. A választott nevek és megnevezések vagy könnyedén transzportálhatók egyik nyelvből a másikba (Emma, Krisztina, Péter, Iván stb.), vagy teljesen neutrálisak (Nagymama, Nagypapa stb.), amivel a szöveg ismét bizonytalanná teszi az elbeszélő nyelvi-kulturális pozícióját. Mindez a korábban már említett irodalmi tanúságtétel miatt vált igazán problematikussá a számomra.

Ezúttal ugyanis mind a szerzői intenciók, mind a szöveg intenciói egy irányba mutatnak. Miközben a román jövevényszavak térhez kötik a narrációt, addig a „szekus” vagy a „Duna-csatorna” időben is kijelölik az elbeszélés kereteit. S talán éppen emiatt válik igazán problematikussá a regény kockázatkerülése (amennyiben ezt így értelmezzük), mert a romániai forradalom elbeszélése a fejbe lőtt tábornokra, a sortűzekre és a Duna-csatornára való folyamatos utalások mellett románok és magyarok nélkül már jóval problematikusabb úgy, hogy közben a tér és az idő egyszerre kötött és eloldott. Emma tehát folyamatosan szembesül a múlttal és azzal, hogy „bármikor kitörhet újra az erőszak”, s miközben semmit sem tud a forradalomban résztvevők kulturális beágyazottságáról, a regény végére mégis az összefüggéseket leginkább átlátó szereplővé válik (ebben az értelemben a története nevelődési regényként is olvasható). Így viszont aligha hihető, hogy semmilyen jelentést és jelentőséget sem tulajdonít a szereplők nyelvi-kulturális hovatarozásának, s ezek jelentőségének az átélt eseményekben. Éppen ezért – *A fehér királlyal* ellentétben – ezúttal kevésbé érzem sikeresnek a vállalkozást. Ám lehet, hogy csak az értelmezői horizont téves: a regényt át meg átszövő emlékezés–emlékezet kérdése, a múlt elevensége, az igazság bizonytalansága (lásd például a történelemóra jelenetét, 170–172.) ugyanis éppen a múltra való emlékezés problematikusságára és képlékenységére utal. Ugyanakkor azzal, hogy a forradalom nyomán kirobbanó etnikai konfliktusokról hallgat a szöveg, éppen arról nem

tudunk meg többet általa, amire belső intenciói és a szerzői megnyilatkozások szerint is emlékez(tet)ni akar. S nem tudunk meg többet a szabadság kérdéséről sem. Míg *A pusztítás könyve* és *A fehér király* a szabadsághiányos állapotokat igyekezett eltérő világokban láttatni, addig a *Máglyában* az összetett példaérték és antropológiai analízis helyét átveszi a didaxis, ami folyamatosan át meg átszövi a regényt. Három példát említek.

Az egyik, a rókák kiszabadításának jelenete, kimondottan egyszerű allegorikus értelemadást tesz lehetővé: akik eddig szabadsághiányos létben éltek, nem tudnak mihez kezdeni a hirtelen rájuk szakadt szabadsággal (421–424.). Egy másik helyen a rajztanár ki is mondja a tanulságot: „azt mondja [...] nem vagyunk még érettek a szabadságra” (368.). S végül a regényt záró, a hollywoodi akciójelenetek kliséit és a regény „mágikus” vonásait is alkalmazó nagyjelenetben Krisztina elhunyt testvéreinek szelleme („Réka vagyok, kiáltja csengő hangon, még egy éve sincs, hogy agyonlőttek itt a téren”) fogalmazza meg, hogy „nem azért haltam meg, hogy öljenek a nevemben” (440.). Károlyi Csaba szerint „szinte történetfilozófiai és közéleti-morális példabeszédet kapunk a végén.” (Károlyi, *i.m.*)

A *Máglya* tehát egyszerre fontos mű, amely nemcsak az olvasók, hanem a hivatásos értelmezők elismerését is kivívta már magának. S egyszerre olyan regény, amely, bár lebilincselő olvasmányélményt nyújt megkapó hangulatával és a szerző biztos stílusérzékével, nem mindenben képes elérni az előző két szöveg magas színvonalát. A gyengébb teljesítmény elsősorban a kódok könnyed fordíthatóságában, az elbonyolítás hiányában, a rendszerváltás olyan *kaland*ként történő megjelenítésében keresendő – amelynek végén mindig a hős nyer –, és a „kockázatvállalás” hiányában (utóbbi megítélése persze döntően értelmezői pozíció kérdése). Miközben tetten érhetőek benne mindazok a tulajdonságok is, amelyek miatt az első két kötetet a recepció jelentékeny szövegekként értelmezte. (*Magvető*)

URI DÉNES MIHÁLY

A különbözőség halálos veszélye

PÉTERFY GERGELY: KITÖMÖTT BARBÁR

Két férfi sétál a bécsi Grabenen. Az egyik ősrégi süveget visel, oldalán kuruc kardot. A másik rikító sárga kaftánt, turbánt és oroszlánfejes botot. Az egyik fehér, a másik fekete. Nevetnek, mégpedig azon, hogy a meghökkent bécsiek mindkettőjüket afrikainak nézhetik. 1791-et írunk, a jelenetről pedig Kazinczy elbeszéléséből tudhatunk, aki a *Pályám emlékezetében* számol be arról, hogyan barátkozott össze Angelo Solimannal, a „tudós szerecsennel”, a korabeli bécsi élet illusztris alakjával, aki, miután rendkívüli műveltsége és a szabadkőműves közösségben betöltött szerepe révén számos kortárs gondolkodó bámulatát kivívta, halálát követően preparált egzotikumként végezte a Naturalienkabinet kiállítási tárgyai között. Valószínűleg a történetben rejlő megdöbbentő cinizmusnak köszönhető, hogy emlékezte

sosem halványult el teljesen: jól ismert Steiner által festett portréja, alakja felbukkan Musil *A tulajdonságok nélküli emberében* is, a posztkolonialista szemléletmód térnyerése óta pedig a „Hottentotta Vénuszhoz”, és még számos, kontinensünkre hurcolt afrikaihoz hasonlóan különösen megélenkült iránta a kutatói figyelem, a Wien Museum kiállítás is szervezett róla. (Ironikus módon Soliman ezáltal ugyanott marad, ahova annak idején száműzték: még mindig „egy néger a múzeumban” [10.]. A Természettudományi Múzeumban leltározó, majd ugyanott spektakulummá lefokozott fekete férfi metamorfózisának ez csak a legújabb állomása.) Péterfy Gergely az utóbbi években fontos filológiai érdemekkel bíró tanulmányokat publikált Soliman és Kazinczy kapcsolatáról. Az az ambíció, amely már ezekben a szövegekben is kitapintható, *Kitömött barbár* című regényében teljeseedik ki: Péterfy az irodalmi elbeszélés erejével szabadítja ki a múzeumból Solimant.

Kazinczy és Soliman kettőse kiegészül a könyvben egy harmadik alakkal, Kazinczyné Török Sophie-val, aki nemcsak, hogy túléli mindkét férfit, de a fikció szerint neki jut az a feladat, hogy elbeszélje a két barát számos ponton egymásba fonódó történetét. Narrátori tevékenysége tulajdonképpen a másoktól hallott történetek újramondásán alapszik, hiszen Ferenc a halála előtti utolsó napokban számol be neki Angelóval folytatott beszélgetéseiről. „[E]szembe jutott, ahogy Ferenc elmesélte” (9.) – kezd bele ezekkel a szavakkal Angelo életútjának rendkívül részletgazdag ismertetésébe, anélkül, hogy tudnánk, ez a történetváltozat mennyiben identikus az eredetileg elhangzottal. Ferenc visszaemlékezéseinél olykor grammatikai személyváltás is történik, vallomásai ilyenkor mintegy egyenes idézetekként ágyazódnak be párja elbeszélésébe. Mindeközben az egyes szám első személy elsősorban magáé Sophie-é, aki ugyanekkora erővel számol be saját keserűségéről: a rokonok áskálódásáról, a pénzügyi gondok és a szellemi magány által megmérgezett széphalmi esztendőkről. Az ily módon előálló narratív rétegzettség azonban rendkívül homogén nyelvhasználattal párosul, melyben mintha eltörlődne a többszörös közvetítettség (a nyelvi váltásokról nem is beszélve), az időbeli távolság, a perspektívák különbségének bármiféle jele. Nem hiába jelent az alkimista apától ráruházott név bölcsességet, Sophie a szó szoros értelmében „mindentudó” elbeszélőként lépteti fel magát, aki ugyanolyan pontossággal lát bele a két férfi gondolataiba, ahogy sajátjaiba. Tanúságtétele szerint hármójukat az idegenségtapasztalat köti össze, mely a regény legfontosabb, legtöbb oldalról körüljárt problémájává válik. Az idegenség egyrészt nyelvi-kulturális feltételezettségű, és mint ilyen, egyszerre teszi a nyugatias műveltségre áhító magyarokat csudabogárrá Bécsben (hacsak nem asszimilálódnak teljesen, ahogy az majdnem megtörténik a szaléziánusok zárdájában felnövekvő Sophie-val), és odahaza, a „parasztok” között, ahol Mozart helyett csak verbunkost szokás zenélni. Másrészt természetesen van biológiai vetülete is: a Habsburg-kötődésű arisztokrácia köreiben felnövekvő Angelo teljesen otthonosan mozog kora szellemi elitjében, bőre azonban másságának levetkőzhetetlen bizonyítéka, melyre minden percben emlékezni kénytelen. A szereplők tehát mindvégig idegenségtudatuk súlyát cipelik, melynek megkönnyítéséhez a legkülönbébb stratégiáikkal élnek – a másság erényé kovácsolásával, a már-már skizofréniáig fokozódó, folyamatos önvizsgálattal, a különbözőség dacos felvállalásával vagy a rájuk irányuló, eltárgyasító tekintet megfordításával: „[n]em tudhatták, hogy An-

gelo éppúgy tanulmányozza őket, mint a kövületeket és a fossziliákat.” (12.) A *Kitömött barbár* az idegenség természetrajzát úgy tárja elénk, hogy megkapó elevenséggel rekonstruálja a lehetséges tizennyolcadik századi nézőpontokat (teszi mindezt persze egy olyan értelmezési keretben, melyet a posztkolonialista elméletek belátásai alapoznak meg). A regény képes valamit megsejtetni abból, hogy a hozzánk képest teljesen más vizuális ingereknek kitett tizennyolcadik századi, közép-európai ember számára milyen elképesztő intenzitással bírhatott, miféle zsigeri megütközést kelthetett egy fekete test látványa. Az a szövegrész, melyben a regény Kazinczyja elmeséli Angelóval való első találkozását, igen szorososan merít a *Pályám emlékezete II.* XII. fejezetéből, ahol számos, az animalitás jelentésköréhez tartozó metafora szerepel a szerecsen különös, „kordovány feketeségű” külsejének leírásában, a korabeli előítéletek nyomát magán hordozva. Egy korábbi tanulmányában (*Kazinczy és Soliman*, Napkút, 2009/8) éppen Péterfy mutatja ki, hogy Kazinczynál a találkozás zavarba ejtő élményének visszaidézése a fekete test és fehér lélek „olvasók feltételezett száíze szerint” megfogalmazott toposzába, egy közhelyszerű, epigrammatikus zárlatba fut ki. A könyv mintha éppen arra tenne kísérletet, hogy azt az érzékekre gyakorolt elementáris hatást, mely már Kazinczy eredeti sorraiból is kitapintható („Solimantól első pillantással megdöbbenék mindig, de a másik pillantás annál inkább vonza felé.”), efféle (ön)korlátozás nélkül vigye színre. „Angelo szélesen mosolyogva elérte a lépcső alját, felém nyújtotta a kezét, és mint egy ismeretlen testrészt az ismeretlen lényen, kivillant a tenyere. A színe zöldesbarna volt, foltos, olyasmi, mint a teknősbéka páncélja, és ettől hidegnek és kiszámíthatatlannak tűnt [...] Ritkán fogja el az embert ilyen szemérmetlen, habzsoló tudásvágy, ilyen egyértelmű, elemi erejű kíváncsiság.” (89.) A fekete férfi pontosan tisztában van a felé irányuló kíváncsiság mechanizmusával, azzal, hogy mélyen infantilis jellege miatt összefonódik a taktilis észlelés vágyával: a regényben Angelo az, akinek rettegnek az érintésétől, és akit mégis mindenki meg akar érinteni. Az idegenséghez fűződő reakciók ellentmondásosságának egyik további, immár nyelvi szimptomája, hogy Sophie (és az általa idézett Kazinczy) a Soliman-történet tanulságai ellenére gyakran és bármiféle reflexió nélkül él a „vadember” szó használatával, azzal a fogalommal, mely a felvilágosodás diskurzusának egyik neuralgikus pontját jelöli: egyaránt idézi fel Rousseau idealizált nemes vademberének képét és az újkori Európa civilizációs fölényének ideológiáját. Talán mondanom sem kell, hogy hőseink szövegében az utóbbi jelentésárnyalat erősödik fel.

Számkivetettség a Zemplén mélyén, magány a nyüzsgő világvárosban: Ferenc és Solimán viszonya a kiazmus alakzata által megragadható, a tükrös szerkezetből hol a hasonlóság, hol a görbe tüköreffektus válik hangsúlyosabbá a szövegben. Van, hogy a figuratív nyelvhasználat teremt analógiát köztük (Ferenc például betegségében „úgy néz ki, mint valami afrikai bálvány” – 126.), de élettörténetükben az idegenségérzet közös átkán túl is fellelhetőek további, konkrét párhuzamok: mindketten elkészítették például portréjukat, habár a regényben uralkodó logikának megfelelően Solimáné pompásan sikerül, míg Ferencé csalódást okoz. Különös rokonságuk halálukban is megmarad: míg Solimán már lenyűzött, áztatólébe dobott bőre a szivárvány minden színét felveszi, addig Ferenc teste a haldoklás során kékké válik, „mintha az ereiben cseppenként áramlana szét a tinta” (446.).

A szereplők viszonyrendszere egyébként is hasonmások szövevényes hálózatának tűnik. Az Angelót nevelő Lobkowitz herceg önmaga „másolatát” kívánja létrehozni a fiúból, Sophia és Jozefa (Angelo lánya) is olyan apával büszkélkedhet, aki felvilágosult szabadkőművesként lánygyermekét kezeli tanítványaként. Kazinczy Dienes, az öcs viszont „minden tekintetben Ferenc torzképe és karikatúrája” (202.), a szintén fekete bőrű schönbrunni állatgondozó, Angiolo Pietro keresztnévében pedig elég egyetlenegy mássalhangzónyi különbség ahhoz, hogy ő legyen Angelo másikja, az előítéletek „négere”, a vad, bestiális és gyermeki látványosság. A hasonmás és másolat problémaköre a regényben szoros összefüggésben áll a felvilágosodás gondolatvilágával, azon belül is elsősorban a Bildung eszményével, melyet a szöveg a már említett Lobkowitz herceg alakjában figuráz ki, akinek „messinai palotájában beszélő papagájok, számoló lovak, Bourbon divat szerint öltöztetett, késsel-villával étkező majmok bolyongtak a görög szobrok és a római császárportrék között” (109.). A nevelőként, mesterként, kertészként, szülőként tevékenykedő szereplőket mindvégig komolyan foglalkoztatja az a kérdés, hogy milyen mérce, milyen előkép alapján kell a rájuk bízott életet formálniuk, minek vagy kinek a másolatává kell tenniük azt. Avagy: ők maguk hogyan, milyen minták alapján alkothatják meg önmagukat? A példakövetésként, csiszolódásként felfogott emberré válás mellett ráadásul megjelenik a könyvben egy másik modell is, melyben az előre adott minta alapján való formálódás helyett a teremtés mozzanataira kerül a hangsúly. Ezt képviseli a kémcsöveiben az „élet magját” kutató Török gróf, aki lányát is a „teremtés princípiumáról” nevezte el. (Sophie a nevébe kódolt sorsnak megfelelően nyolc gyermeknek ad életet, de végül a halál angyalává válik, hisz a fikció szerint Kazinczy utolsó óráján azt kéri, az ő kezétől érje a vég.)

„Halálos veszélynek teszi ki magát, aki különbözni mer” (46.) – szögezi le Sophie, mikor az „úgy élni, ahogy még soha” szavakkal jellemzett ambíciójukról beszámol. A Széphalmon letelepedő pár, akik a zempléni vidéket először fedezik fel mint esztétikai értékkel bíró tájat, akik itt még soha nem hallott dallamokat szeretnének megszólaltatni, és soha nem látott növényeket megtelepíteni, olyan identitást teremtenek meg önmaguk számára, melyet a helyi hagyományokkal való radikális szakítás szándéka jellemez. Mindez egyúttal azonban a lehető legszorosabb mintakövetést is jelenti, mely esetében kérdéses, hogy sikerrel jár-e az áhított kulturális értékek integrálása, vagy a Kazinczyék által megálmodott életmód Goethe és Schiller életrajzát imitáló szerepjáték marad. Sophia a visszatekintésében az utóbbi mellett foglal állást. Mindennapjaik teoretikus „megkomponáltságának” (141.) találkozása a rögválósággal groteszk mozzanatok sorát szüli: a mintakövetés és az újat teremtés feszültségterében megalkotott identitásképlet törekénységét szimbolizálja a félresikerült széphalmi ház, a disznóólba esett Charlotte von Lengefeld-féle kalap, a babonás parasztok által kivágott magnóliafácska, a Haydn-szonáta helyett kanásztáncot járó gyereksereg. Míg Angelo sorsát különös és kegyetlen szimmetria uralja (ő, akinek lenyűzött bőréből kiállítási tárgyat csinálnak, korábban hidegvérrel nézi végig elhunyt feleségének nyilvános boncolását), addig Ferenc és Sophie esetében az arányok minduntalan eltorzulnak: így válik a feleség retrospektív elbeszélésében közös életük egy hiperbolikus fordulatokkal átszótt hanyatlástörténeté, melyet „a romlás magnetikus ereje” (43.) vezérel.

„Bármerre fordultunk, minden tele volt jelekkel” (252.) – jegyzi meg Sophie az alkimista apával folytatott, gyermekkori sétákról, melyekben a látható világ minden egyes darabkája valamilyen nagyobb értelemegész fényében jelent meg előttük. A szöveg által implikált olvasói szerepminta is hasonló attitűdöt feltételez: olyan befogadói figyelmet, mely a diegézis világának legapróbb részletét is potenciálisan önmagán túlmutató, egy másik szöveghellyel párbeszédbe léptethető jelként regisztrálja, mely fogékony a párhuzamok és ellentétek, előre- és visszautalások tükrös játékának ily módon kibontakozó narratív dinamikájára. A rendkívül jól „elemezhető”, a close readingre szinte felszólító szöveg rétegzettségét tovább fokozza a színház, játék és kert toposz szétíródása a figuratív nyelvhasználatban, melybe a szabadkőművesség vagy az orvostudomány szókincse is számos metaforikus átfordítás révén vonódik be. A jelentéslelés távlatát olykor azonban szűkíti az elbeszélői hang a maga rögzítettségre törekvő nézőpontjával, az elmondottakat egyértelműen interpretáló gesztusaival. Nem nehéz észrevenni például, hogy mennyire hangsúlyosan ismétlődik elbeszélésében újra és újra az „idegen” szó – a parasztok számára „Ferenc idegen volt, és az idegenségében lappangott a veszély” (32.), a nyelvújítás révén bosszúból azt érte el, hogy „[a] saját nyelvük, amelyben tegnap még otthon voltak, egyszerre idegenné lett köztük (67.), „emembere”, az eszményi „filozóf” „[ö]nmagára, mint idegenre tekint, akit kíváncsisággal fürkészt, és szeretne megismerni” (135.), de a kolera is „egy betolakodó idegen” (78.), a házaspár által Széphalmon megtelepített növényzet „idegen, s a tájban szokatlan” (38.), Angelo „mégiscsak végtelenül idegen és távoli világban él” (352.), és a sor még számtalan példával lenne folytatható. De vajon nem egyszerűsödik-e le így magának az idegenségnek a problémája? Sophie gyakran él azzal az írói fogással, hogy mintegy behelyezkedik környezeté nézőpontjába, így sorolja fel a rájuk irányuló vádakat, azt, ahogy a műveletlen, szűk látókörű magyarok (parasztok és nemesek egyaránt) látják őt és kedvesét. Konklúziója szerint Ferenc az ő szemszögükből „nevetségesen idegen”. De valóban ilyen könnyen hozzáférhetőek az úriasszony számára a „bumfordi parasztok” gondolatai, ha egyébként mindenben különböznek? Nincs-e gesztusainak ugyanolyan kolonializáló jellege, mint amitől ő és két társa szenved? Kérdés marad az is, hogy redukálható-e egy teljes élet magyarázata egyetlenegy titokra, valóban és teljességében megérthető-e Kazinczy Ferenc tragédiája az Angelóé révén, ahogy arról a történetmondás kíván meggyőzni. „[É]n voltam, egyértelműen én a középpont” – jelenti ki egy helyen Sophie, akiről az olvasás során az derül ki, hogy igencsak narcisztikus elbeszélő.

Az a bizonyos titok nem más, mint ami Soliman bőrrel történik, melyet a férfi végrendeletében Ferencre hagy, hogy legyen halála utáni megalázottságának egy valódi szemtanúja is. A cselekmény tetőpontjául szolgáló jelenetet gondosan előkészítik az azt megelőző utalások: Angelo fizikai valója már korábban is funkcióváltások során meg keresztül, előbb „beavatott test” (341.) lesz, később pedig „ikon” és „apatest”, kapcsolódva ahhoz a keresztény gondolatkörhöz, melyben a test az isteni kinyilatkoztatás médiuma. A „botrány” szó, mely eme titok másik megnevezésévé válik a regényben, szintén bír ilyen jelentésvonatkozással, hiszen Krisztus keresztthalálát is így nevezi meg Pál apostol a korinthusiakhoz írott első levélben. A bibliai allúziókkal átszőtt fejezetben a megnyúzás–kitömés folyamata gyakorlatilag a teremtéstörténet paródiáját adja („Az emberteremtés, ha nem is

mesterfokozatú, de legalábbis famulusi folyamata végén Eberle igazgató kiemelte a bőrt az utolsó, tejfehér fürdető-anyagból” – 441.), melynek során az arc gipszmásolata már eléri azt a státuszt, melyet az eredeti szellemi kiválóságának dacára sem nyerhetett el: „holtában és képmásában így változott Angelo Soliman fehérré” (439.). A genezis egyúttal passiótörténet is, melyben Angelo krisztusi attribútumokkal való felruházása teljeseedik ki: „ezzel a megfeszítéssel véget ért a fekete evangélium.” (442.) Az a fajta jelentéstani gazdagság azonban, mely mindvégig jellemzi a művet, itt talán zsúfoltságba csap át: az emelkedett hangvételű önreflexív megállapítások sora, a nyelv és a test között vont párhuzamok mintha túlságosan is emlékeztetnének a mostanában divatos testdiskurzus(ok) felszínesebb vonulatának könnyen közhe-lyessé váló szentenciáira. („A test ugyanezt teszi: úgy tesz, mintha birtokolná a személyt”, „egy srófra jár a nyelv és a látvány hazugsága” – 440.) Kevesebb kontextus megmozgatása, az elbeszélői kommentárok szintjén tanúsított visszafogottság talán még drámaibbá tette volna az egyébként is drámai események elbeszélését.

Angelo első teremtője, Lobkowitz herceg azt kívánja, hogy „ne csak szervetlen, idegen anyag legyen elméjében a tudás, hanem hússá és vérré váljon benne, amely saját életet él benne.” (157.) A férfi sorsa ehhez képest a felvilágosodás teljes kudarcában, sötét karikatúrájában végződik, fával, fűrészporral kitömött tetemét a tudományosság nevében körülötte ügködő szobrászok és orvosok elképesztő barbaritással fosztják meg méltóságától. Ferenc viszont nem is ezt emeli ki, amikor mártírúmának súlyát összegzi Sophie-hoz intézett szavaiban: „amibe ő avatott be, az volt a valódi beavatás és a valóban titkos társaság. Amikor a barbárt beavatta az idegen [...] azt, ami vele történt, csak egy barbár magyar érthette meg.” (435.) Ki is akkor a kitömött barbár? Ő lenne tehát a regény címszereplője: Kazinczy? Aki amiatt aggódik, hogy sosem szervesülhet benne teljesen hússá és vérré az eszményített kultúra? A regény zárata efelől is elbizonytalanít. „[A]hogy végül ott álltam a Természettudományi Múzeum tetőtéri raktárában [...] szemben a fekete testtel már tudtam, hogy ön-magam előtt állok” – fejezi be a regény utolsó mondatát Sophie.

Péterfy Gergely hatalmas mesterségbeli tudással írott műve úgy újszerű, hogy közben számos ponton érintkezik más kortárs regényekkel. Angelo Soliman kapcsán eszünkbe juthat egy másik Európában megtelepedő afrikai, a *Boldog Észak* Aiméje; arra pedig, hogy egy korábban marginalizált nőalak szemszögéből el lehet újra (és másként) beszélni egy írói életrajzot, Lovas Ildikó *Spanyol menyasszonya* nyújthat jó példát. Csakhogy míg a széles körben ismert Csáth-mítosz szinte adja magát regénytémaként, addig Kazinczy már hosszú ideje a filológiai vizsgálódások belügyévé, rosszabb esetben szürke és unalmas tankönyvanyagává vált. *A kitömött barbár* eddig általam talán még nem eléggé hangsúlyozott érdeme, hogy feltámasztotta az irodalomtörténeti múmiává aszott Kazinczy Ferencet (is), megrendítő plaszticitással érzékeltette például azt, hogy mit jelenthet húsba vágó, elmét bomlasztó tapasztalatként a kufsteini várbörtönben való raboskodás, melyre hajlamosak vagyunk csak az irodalomtörténet-írás egyik toposzaként gondolni. Rengeteg meg nem érdemelt szenvedés, családi traumák, túlfokozott érzékenység, mégis megőrzött derű: ez a bonyolultság teszi Péterfy Gergely Kazinczyját lebilincselő alakká, elfeledtetve minden korábbi, rossz emléké Magyarórákról származó előítéletet. (*Kalligram*)

Megtalált menny

KIRÁLY LEVENTE: PERGAMEN

A megtalált Ígélet Földjén járunk Király Levente színvonalas, *Pergamen* című verseskötetének olvasásakor. A Paradicsom szemhatára által látjuk át a létező világot. A könyv lírai énje nem társadalmi, nem lélektani, hanem spirituális. Alakváltoztatásai az egyetlen egyetemességből erednek, és oda is térnek vissza. Nem a személyiség, nem a személyesség, hanem a végtelen arcai tűnnek fel, a végtelené, ami alapvetően egy. Király Levente könyve a megtalált transzcendens boldogságról szól. Műfajilag leginkább az orákulum példabeszédeihez sorolnám a szövegeket, tehát nem a zoltárok imáadását és dicséretét, és nem a tanúságtevő kérügma megszólalásait olvashatjuk, a rítusnak nem az áldozati, hanem kinyilatkozató, inkább tanító részéhez tartozó apokrif tanokként. A szakrális szövegek válfajai közül nem az ítélet, hanem az üdv. Nem a keresés, hanem a megérkezés könyve. Megtalált menny. Ebben a horizontban természetes, hogy nincs helye a hasadásos jellegű iróniának. A kimondás érvénye megfellebbezhetetlen a művekben.

Nézzük az irodalomtörténeti kontextust. Az univerzális ideológiák, a „nagy elbeszélések” széthullására két válasz is érkezett az időben. Az egyik a permanens viszonylagosítás dekonstrukciója, amely az iróniát terjesztette ki, a másik válasz egy bezárkózó „törzsi” szemléleté. Úgy tűnik, az első felelet a kilencvenes években volt meghatározó, Akkoriban – szemben a tragikumot és katarzist kultusszá növelő korábbi évekkel, mikor inkább kivétel nélkül sírós arcokkal távozott a közönség egy irodalmi est után – szinte csak nevető arcot láthattunk. Az ezredforduló után sokan deficiteseknek érezték a világtapasztalatra adott dekonstruktív, ironikus, „nevetős” választ, újra előtérbe kerültek a komoly egzisztenciális tétek, emellett talán a második, a „törzsies”, bezárkózó tendencia erősödött fel a jelentésképzésben. Ez azonban egyre inkább belterjességgel fenyeget, veszélyeztetve az esztétikai tapasztalatra jellemző nyitottságot. Király Levente valószínűleg ezért támasztja fel a spirituális művészet szemlélet végtelenségét. „Mi már, túl rettegésen, / túl félelmeinken, / azt keressük, ami tiszta, / amiből nem az elmúlás / bűze árad.” (*Gyönyörök kertje*)

Az emberi lét alapvetően korlátok között van, a szerző ledönti ezeket a korlátokat, a végtelenség személytelensége átzúdul, a személyiség hagyományos volta megszűnik, archetípusok bukkannak fel, majd merülnek alá. Angyalok hoznak sejtelmes híreket, utalnak a nagy egészre, amit csak az állandóan érkező apokalipszist hirdető költeményekkel lehet kimondani. Az emberi viszonyokkal kapcsolatos és természeti képek mindig a transzcendentálisban összpontosulnak, éteri magasságba kerülnek. A pszichoanalitika hermeneutikájából nézve egy ismeretlen apa képe is magyarázhatja a felsőbbrendű én totalizáló végtelenségét. Amelynek legfontosabb tulajdonsága az időtlenség. Az időtlenség tükrében szemléli és értelmezi önmagát az időbeliség. Önszemléletben – Triptichon-én, szerelmi kapcsolat – Perseidák, világszemlélet – Léthe zöld-arany vize. A jelző Goethe *Fausztjára* is utalhat, „zöld az élet aranyfája”, Király Leventénél a halál peremén folyó felejtés adja a lét spirituális lényegét, nem az élet. Az időtlenség az értelmezésből ered, s utóbbi

a nem-léthez kapcsolódik. Ezért, hogy a sugárzóan ragyogó képeknek mégis árnyjáték jellege van. Az olvasó azon töpreng, a ragyogó napfény nem a lidérc fénye-e. „Kitárta aklok ajtaját, / a nyáj a nyármeleg tetők felett, / ma éjjel égi tó fürösztí porfehér nyomát, / de kóborolni nem lehet, / csaholnak őrhelyük felől a füstkuttyák. / A gazda ott fütyülve alszik el, / ha dallamán a sok szelíd eszű / az ég felé lohol. / Maholnap újra visszatér / a Léthe zöld-arany vizén.” (*Kitárva aklok*)

Nincsenek preferált világvallások a kötetben, hanem olyan fölöttes struktúra vezérli mindet, amelynek alapvető kódja maga a végtelen. Leginkább a New Age világképe a jellemző. A mitologikus témáknak nem történeti, nem nyelvi, hanem metafizikai szerepük van. A fikció terében alakulnak a versek. Nem a megfigyelés, hanem az imaginatív térben.

Sok költeményben a lírai én elérkezik egész a léthatárig, és onnan tárul fel a transzcendencia. A gyermekkort éppen ezért idézi fel a szerző, nem életrajzi oka van, hanem a határ megtapasztalásáról való elmélkedés a cél, a transzcendentális öntudatra ébredésé. Máskor eljut közvetlenül a halálélményig, s az utolsó pillanatban visszalöki magát az életbe – mintegy a transzcendens beavatási rítus részeként. Így élhető át a pillanatnyiségben az időtlenség, mindig élesen szembesítve a kettőt. „A lélek halhatatlanságáról / mindig az elmúlás jut eszembe. / Ha egy pillanatot a boldogság fölé repít, bár tudom, / ujjaim közül elfolyik, mégis markolom, / minél többet vigyek magammal belőle. / Nyári hajnalon ébredve téli reggel szagát érzem, / a könnyű, csillogó jelen ködös emlék csupán. / A legboldogabb pillanatról / akkor van tudomásom, / ha épp múlik, ha rá visszatekintek. / Ezer boldog pillanat emléke csillog, / mint egy nagy, ezüst-kék tó felszíne: / bármikor úszhatok benne, / vagy nézhetem tanúhegyek tetejéről. / Csupán az idő természetéről kell gondolkodnom / a felhők vonulását nézve.” (*A lélek halhatatlansága*)

A nyelvi magatartás szintjén a hagyományos eminens költői beszédet olvassuk, bensőségesen ünnepi megszemélyesítéseket, nagy, a középkori hierarchizált tereket idéző, kozmogonikus természeti képeket, gyönyörű szerelmi hitvallásokat, fennkölt, választékos szóhasználatú, jól hangzó metrikus sorokban. (*L'Harmattan – Könyvpont*)

PAYER IMRE

Főszerkesztő és felelős kiadó: ACZÉL GÉZA

Kiadja az Alföld Alapítvány megbízásából az Alföld szerkesztősége

Tipográfia: Kass János

Szedés, tördelés: Alföld szerkesztősége. Nyomás: PIREHAB Nonprofit Kft. Nyomdaüzeme, Debrecen

Felelős vezető: Becker Norbert vezérigazgató

Index: 25 901 ISSN: 0401—3174

Szerkesztőség és kiadóhivatal: 4024 Debrecen, Piac u. 68. Telefon és fax: (52) 412-626 — Postafiók száma: 4001 Debrecen 144. — Kéziratot nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. — Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető közvetlen a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII. ker. Orczy tér 1. tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu — Évi előfizetés 7200 Ft, félévi 3600 Ft. — Befizetéskor minden esetben kérjük feltüntetni az *Alföld* irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat nevét.