

HOLMI

XIX. évfolyam 1. szám

2007. január

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

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

TARTALOM

- Imre Flóra:* Lassan megöregszik • 3
Rába György: A plánmok • 3
Öregember olvas • 4
Polcz Alaine: Ideje az öregségnek (*Naplójegyzetek*) • 4
Horváth Elemér: abszurdítások • 18
az intermezzo • 18
spleen • 19
reggeli teázás carlával • 19
Gréczi Emőke: Illyés Gyula ismeretlen
Apollinaire-fordítása • 20
Sumonyi Zoltán: Egy jozefinista (Kazinczy-átiratok) • 25
Hans-Georg Gadamer: Mozart és az opera problémája
(*Nádori Lúdia fordítása*) • 27
Stefan Kunze: Bevezetés a „Mozart operái”
című kötethez (*Balázs István fordítása*) • 35
Darányi Sándor: Esti ébredés • 44
Egy parti sakk • 45
Ludassy Mária: Halandó Istenség és mesterséges
örökkévalóság (A „Leviatán”
metaforái) • 45
Losonczy Péter: Descartes és a jezsuiták: adalékok
az „Olympica” és az „Értekezés
a módszerről” kapcsán • 53
Bodor Béla: Az akarat labirintusa (Fejezet
az „Abu Hamid labirintusai”
című regényből) • 67

- Király Odett*: Állóvíz • 72
Lelket, ablakot • 72
Rapai Ágnes: Induljunk el • 73
Méhes Károly: Ellustult varangy • 74

FIGYELŐ

- Válachi Anna*: Leletmentés az emlék-bányából
(Illyés Gyula József Attiláról.
Szerkesztette és az utószót írta
Domokos Mátyás) • 83
Fodor Géza: A helyreállított „Varázsfuvola”
(Jan Assmann: Die Zauberflöte.
Oper und Mysterium) • 86
Kiséry András: Könyvek Shakespeare-ről (Peter Ackroyd:
Tetszés volt céloim; S. T. Coleridge:
Shakespeare; Stephen Greenblatt:
Géniusz földi pályán. Shakespeare
módszere) • 93
Hetényi Zsuzsa: Alliteráljunk! (Vladimir Nabokov:
Szólj, emlékezet!) • 105
Bán Zsófia: Veverka, avagy az emlékezés fortélyai
(W. G. Sebald „Kivándoroltak”
és „Austerlitz” című regényeiről) • 110
Rugási Gyula: Határ Győző (1914–2006) • 124
Bodor Béla: Egy mondat Határ Győzőről • 132

Megjelenik havonta. Felelős kiadó: Réz Pál. Vörösmarty Társaság
Levél cím: HOLMI c/o Réz Pál, 1137 Budapest, Jászai Mari tér 4/A
Terjeszti a Nemzeti Hírlapkereskedelmi Rt. és a regionális részvénytársaságok
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág
Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján,
Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Bp. VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp. 1900)
További információ: 06 80/444-444; hirlapelofizetes@posta.hu
Előfizethető még postai utalványon Závada Pál címén (1092 Budapest, Ráday u. 11–13.)
Előfizetési díj fél évre 2500, egy évre 5000 forint, külföldön 50, illetve 100 euró
Tördelte: Kardos Gábor. Nyomtatta az ADUPRINT Kft. Vezető: Tóth Béláné

A HOLMI honlapja: www.holmi.org

ISSN 0865-2864

Imre Flóra

LASSAN MEGÖREGSZIK

Az ember lassan megöregszik,
A jövőnél már fontosabb a múlt.
Nem jön felénk, ami előttünk fekszik,
Csak könnyörtelen elmarad az út.

Ha sötét is, nem félünk a jövőtől.
Nem is sötét, üres. A szerelem
Többé már nem követelőző,
Gyöngéd csupán. Fut velünk a jelen.

Vagyunk, nézünk, de minket nem lát senki.
A szerelem is néz csak, nem remél.
Az úton egyedül kell végigmenni.
Visszahúzódik minden, ami él.

A szerelem komor, kék mélyút.
Nem lángol már. De fájni még tud.

Rába György

A PLÁNUMOK

Ifjúkori szép plánumok
mennyire megváltoztatok
nézd szemhatárodon röpülnek
büszke madarak dél felé
ahogy látványodul megülnek
tudja-e más a raj kié
rá se pillant alkalmasint
s mikor mereng rápilinkéző
tollukon a távolba néző
a másik csak legyint

ÖREGEMBER OLVAS

Amikor alkonyodik nem az óra
hanem az élet mutatója
aprólékosan olvasgat az ember
kóstolja csócsálja a szavakat
adnak-e zamatot
falásnyi aromát
bizsergető érzeteket
párája vajon könnyekre fakaszt
szimatolhatsz-e kikötőket
vásári illatot falusiat
ha finom a nyelet
ínyeden forगतod
Aranyét Krúdyét
az ínycsiklandón tálalót
fűszereivel izgató Didét
de akinek szófordulata rágós
aszott szálkás örömtelen
kiköpöd menten
az illemet öreg test
már ne tettesd

Polcz Alaine

IDEJE AZ ÖREGSÉGNEK

Naplójegyzetek

Megint kórházban vagyok. Úgy gondolom, hogy ez maga a földi pokol. Itt szembenézhet az ember azzal, mi várhat rá.

Kétszáz volt a vérnyomásom, mire lennebb ment, rosszul lettem. A családorvosom mondta, ne várjak mentőre, ha van, aki bevigyen, azonnal menjek. Bejelentett, már vártak. Az ügyeletes orvos kikérdezett. Keresnem kellett a szavakat. Ha megtaláltam, tőmondatban, lassan, világosan igyekeztem kimondani. Éreztem, hogy nehezen koncentrálok, nehezen értem meg, amit mond. Közben végezte a szokásos neurológiai vizsgálatot, amin nagyon jól mulattam, mert én ezt már százszor láttam, és magam is csináltam autóbalesetnél.

– Kicsit féloldalasan mosolyog – mondta.

Utána bevittek az agyi ct-re (computer tomográf). Érdekes, noha tudta, hogy nem vagyok jól, és Gábor elkísért volna, mégis hagyott a folyosón egyedül imbolyogni. Mikor a ct-ről fölkeltem, valamivel barátságosabb lett, és azt mondta: – Nincsen komoly baj.

Ezeknek utána odatoltak egy pótágyat, és bevitték a szobába, ahol már hárman feküdtek (aludtak), de senki sem szólt, a szemét sem nyitotta ki, noha fölkapcsolták a nagyvillanyt. A nővér segített levetkőzni, adtak valami gyógyszert. A szekrények elé gurították a kerekés ágyamat. A holmimat az asztalra tették. Nem volt máshol hely. Az orvos azt mondta, hogy még mindig magas a vérnyomásom. Nem kérdeztem, hogy mennyi.

Másnap a főorvos könnyedén azt mondta: – Ez a kis vérömleny semmi. – Valószínűleg semmi, de a lényeg az, hogy *van* vérömleny az agyban. Megvizsgált, alaposan és szépen, barátságos és figyelmes volt. Az anamnézishez nem voltak nálam a papírok – de hát majd utólag föl vesszük. Aztán jött az, hogy kit értesítsenek, ha meghalok. Aláírást írták, hogy minden vizsgálatba beleegyezem, és aláírást írták azt is, hogy semmi tárgyért felelősséget nem vállalnak, és hogy mobilt csak a saját felelősségemre használok.

A főorvos biztosított, hogy nagyon jó a mozgásom, és nagyon jó a tartásom is, tulajdonképpen meg van elégedve, de azért fontos, hogy behoztak. Elmondtam, hogy akkor szeretnék hazamenni, mire közölte: – A beteg kívánságát mindig szem előtt tartjuk, de azt javaslom, hogy inkább maradjon még, mert itt biztonságban van. Meg kell figyeljük, és még kell néhány vizsgálat is. – Milyen vizsgálatok kellene? – Agyi ultrahang, doppler meg egyebek, és a laborleletek eredményét is várjuk meg.

Mellesleg az ügyeletes orvos előző nap reggeltől másnap estig dolgozott. Az én kezelőorvosom is sokszor éjfélkor megy haza. Szüntelenül jönnek a mentők, hozzák az eszméletlen betegeket, egyik agyvérzés a másik után. Front van. Maradnom kell a vizsgálatok miatt. Majd átvisznek egy másik szobába, ahol egy gyönyörű ágy vár. A pótágy is nagyon kényelmes és jó volt, csak nem tudtam hova tenni a holmimat. A többi beteg meg nem fért a szekrényéhez.

Az új szobában az ablak melletti ágyon egy húszéves kislány fekszik, két hétig volt kórházban, most hozták át az intenzívről. Egyelőre nem beszél, nincs magánál. (Másnap sajnos elkezdett beszélni, azóta folyamatosan beszél.) A középső ágyon fekszik Irénke, aki akkor még szintén nem beszélt. Ferdén fektették le, nem takarták be rendesen, ami engem egy kissé meglepett. Amikor a nővér kiment, próbáltam szólni hozzá, megسيمogattam az arcát, kinyitotta a szemét, föl nézett, láthatólag nem tudta, hol van. Két nap múlva ő is elkezdett beszélni. A harmadik ágyra kerültem én. Nagyon kellemes, csöndes szoba volt, jól éreztem magam.

A reggel azzal kezdődik, hogy vért vesznek (a vizeletemet el is felejtették, azóta sem kérték), egyéb vizsgálatok, és bekötötték az infúziót. Azt mondja a kezelőorvosom: – Reggel, délben és este vérnyomásmérés – és ahányszor változást, a legkisebb rosszullétet érzem, azonnal szóljak a nővéreknek. Igen ám, de a nővérek mint az örültek rohangálnak az újonnan behozott betegekkel. A mellettünk lévő szobában is két vagy három férfi fekszik derékig meztelenül – már három napja nem tértek magukhoz.

Na de az én szobám kezd szépen feleszmélni. És a következő történik. Elmegyek tusolni. Két szoba van egymás mellett, kis előszobával, ebből nyílik a tusoló. Ami azt jelenti, hogy egy tusoló van föl akasztva a falra, alatta meg egy műanyag szék. Seholy egyetlen fogas, akasztó, törülközőtartó, szappantartó, semmi. Belül van egy kis vécéfülke, a vécénél egy kézmosó, de nem működik. Hiába nyitom meg, nem jön a víz. Bezárni az ajtókat nem lehet. Eleinte azt hittem, hogy lehet, de tévedtem, nem zárnak az ajtók. Amin nem is csodálkozom, mert ha valaki összeesik, nem tudnak bejutni. (Akkor még nem tudtam, hogy itt mindenki szédül és esik el.) Tehát ártatlanul bemegyek, körbenézek. Irtózatosa büdös a vécé, olyan pisiszag, ami már hetek óta beivódott. Mi a cso-

dát csináljak? Láttam, hogy a betegek tudata nem tiszta, nemcsak az én szobámban, hanem a többiben sem, hogy nemigen mosnak kezet, nincs is hol, mert nem működik a csap, le van törve. Nyilván a végére sem tudnak vigyázni.

Tettem a kilincsre egy nagy papír zsebkendő, ráhelyeztem a bugyimat, és a törülközőmbe belecsavarva jöttem be, mindent a szobában hagytam. A törülközőt nagy nehezen az ajtó sarkára fölakasztottam. Beálltam a tus alá, s egyszer csak zsupp, kivágódik az ajtó, megjelenik egy pocakos férfi, és azt kérdezi: – Ki csöngetett, ki kért segítséget? – Mondom, én nem, de abban a pillanatban a bugyim leesett a fürdőszoba közepére. Mondta ő, „pardon”, visszaakasztotta a kilincsre, immár papír zsebkendő nélkül. Nem tudom, honnan jött rá, hogy a kilincsre tegye. Azzal eltűnt a fürdőszobából, hogy megkeresse, ki csöngetett.

Elég tűrhető a koszt, a másik két betegnek behozták a kórterembe. Az ablak mellett fekvő kislány evett egy picit, aztán jöttek a szülei, az öccse is, és olyan fél tizenkettőtől négyig egyfolytában beszéltek hozzá. És hoztak neki kosarat és mozsarat, zúzapörköltet és rántott gombát, rántott sajtot. Természetesen narancsot és banánt, üdítőitalt és csokoládét. A következő nap legnagyobb rémületemre egy kistévét. Mikor a kislány magához tért, azonnal kinyitotta a tévét, és bömböltette.

A középső ágyon Irénkém, amikor magához tért, elkezdte keresni a bugyiját. Eddig pelenkázni kellett, eszméletlen volt. Amikor pelenkázták, láttam, hogy az ápolók mindenhez gumikesztyűt húznak, és használat után azonnal kidobják egy dobozba. Tehát naponta legalább ötven pár gumikesztyűt elhasználnak: nálunk mind a két kezükre húznak, és bármi kell, ágytál vagy más, ahhoz is gumikesztyűt vesznek fel. Jó, sok talán az ötven pár, de legalább húsz párat elhasználnak. Csak a mi szobánkban.

Másnap vagy aznap, amikor magához tért Irénke a középső ágyon, azt mondja, hogy kellene neki egy tiszta bugyi. Kér, hogy keressem meg a szekrényében. Keresem a szekrényében, nincs tiszta bugyi. Egy sincs. Keresem az éjjeliszekrényében, ott sincs. Erre dühös lesz, támoltyogva fölkel, ő kezdi el keresni. Kinyitja az én szekrényemet is. Mondom neki: – Te, az az én szekrényem! – ártatlanul, hogy ott hiába keresi. Erre fölcsattan: – Nem gyanúsítalak, hogy te loptad el, de ellopták a bugyimat.

Akkor már magához tért a kislány is, aki a sarokban feküdt. Mikor az ő szekrényét is kinyitotta, a maga frissességében, világosan, derűsen, mintha az előző incidenst nem is hallotta volna, azt mondta: – Az az én szekrényem, ott hiába tetszik keresni! – Irénke erre megfordult: – A bugyimnak meg kell lenni. – És elkezdett a szekrényekben, a sajátjában, az enyémben és a kislányéban is kutatni. Összekevert mindent. Betette a saját holmiját a mi szekrényünkbe, a miénket a sajátjába. – Ez rettenetes, hogy az embernek még a bugyiját is ellopják!

Eszembe jutottak Sári gyönyörű álmai, amit mostanában adott oda olvasni, ő meséli, hogy sokszor úgy érzi álmában, hogy nincs fehérneműje és bugyija. Megdöbbsentem, mi is van itt a bugyi körül? Eszembe jutott, hogy anyám is, akit anus-prae-vel operáltak (ez a végbél kivarrása a hasfalra, és még nem voltak ezek a remek széklettartó zacskók és egyebek), úgy tönkretette a székletével a bugyikat, nehéz volt kivenni a foltokat. De hiába vettünk újakat, a régieket használta. Egyszer a háziasszonya, Magdus mondja sírva: – Édesanyád azt mondja, hogy elloptam a szennyestől a bugyiját. Kutasd át az egész lakást, becsületszavamra mondom, nem loptam el. – S egy kicsit szégyenlős mo-

sollyal teszi hozzá: – Ha valaha loptam volna is életemben, akkor se lopnék ilyen kopott bugyit.

Azóta eltelt két nap. Közben megtaláltam Irénke bugyiját. A szekrénye aljában, ahova nem nézett be, mert nagyot kellett hajolni, találtam egy fekete szövetnadrágot és benne egy pisis bugyit. Nyilván abban hozták be a mentők. Kimostam, és odaadtam: – Nézd, reggelre megszárad, és akkor föl tudod venni.

Később Irénke kiment, de nem talált vissza a vécéről. A kislány, aki magához tért, azóta is egyfolytában beszél. Eleinte azt mesélte, hogy két napig aludt, aztán kiderült, hogy két hétig feküdt kómában az intenzíven. Mikor magához tért, csodálkozott, hol van, és olyan boldog lett, hogy elkezdett megállíthatatlanul beszélni. Elég hangosan, eléggé kiabálva.

Bejöttek hozzá a műtősfüük, az ápolók. Mindenki örült, hogy él, íme, tud beszélni, gesztikulálni, enni. Kiderült, hogy lélegeztetőn volt, s azt is elmondták nekem halkán, hogy bizony arra kellett számítani, hogy a másik oldalra kerül. A szülei kétségbe voltak esve, de hogy magához tért, most ünneplik – és a tévét is behozták neki. Ma még két mobilt is, hiába mondta az orvos, hogy óvatosan mozogjon, a vécére is csak kísérelve menjen ki, inkább feküdjön, keveset beszéljen, és maradjon nyugodtan. Két és fél óráig beszélgetett a szüleivel, szenvedélyesen vitatkozva, hogy haza akar menni. (Mellesleg én kísértem ki este fürdeni, noha mondták, hogy ez tilos, mert ha ketten esünk el, annál nagyobb a baj.)

Minekutána jól kifáradt a szülőkkel, elkezdett mobilozni. Hiába mondtam, hogy pihenjen már egy kicsit, nem, könnyesen csillogó szemmel mondta és mutatta, hogy a barátnői hívják egymás után. Nyusziképet küldenek, nézzem meg a mobilon, a nyuszinak virág van a szájában (egy kutyát is küldtek, de a kutyának nem tudom, mi van a szájában). És jön-megy a folyosón, kezében a mobil, vagy a telefonhoz megy, miközben bömböl a tévé, és képtelen vagyok megértetni vele, hogy ezt nem lehet. Láthatólag nem tudja fölfogni (a judícium csökkent, ugyanúgy kontrollálatlan a beszéde, mint Irénkének, aki vagy hallgat, vagy összevissza beszél). Aztán észreveszem, hogy én is eltéveszttem a szavakat.

Este betolnak a szobánkba (vagy talán a következő este, én is összekeverem a napokat) még egy beteget, aki szintén nem tud beszélni. Hiába szólunk hozzá, nem válaszol, a feje forró, piros lázrózsái vannak, ugyanakkor verítékes a homloka. Valószínűleg haldoklik. Odatolják a szekrények elé, mint engem, máshol nincs hely. Nem tudok odaférti a szekrényünkhöz, mert a pótágy pontosan a szekrényajtók előtt van. Nincs másutt hely. Megint nem tudunk kivenni egy zsebkendőt, egy tiszta bugyit, pizsamát vagy akár pulóvert, az ember mindentől el van zárva. Aztán rájöttem, hogy ez kerekas ágy, és ha nekifohászok, akkor el tudom húzni egy kicsit. Persze, a néni akkor megrezen, kinyitja a szemét (a néni fiatalabb, mint én), és nyugtalanul körülnéz. Rázza az ágya rácsait, tépi a haját, a ruháit, nem lehet vele kontaktusba lépni. Próbálok megnyugtani, simogatni és betakarítani, de nem elég nagy a takarója, csak egy pokróc van behúzva a dunyhahuzatba. Nem érti a beszédet, a mozdulatokat néha. Picit megnyugszik, visszabújok az ágyamba.

Nem tudok aludni. Telik az idő, érzem, hogy ez nekem sem lesz jó, mentő ötletem támad. Még első nap, amikor itt voltam, kimentem, és vettem többek között egy doboz

sört, hogy az majd ellazít, s akkor tudok aludni. Hajnali egy-két óra körül kimentem, kivettem boldogan a sört (amit előzőleg a nővér már megtalált, és meg is kérdezte, hogy kié ez a sör, mire mondtam nevetve, hogy nem tagadom le, az enyém, de ugye látja, hogy „alkoholmentes”. A nővér értette a tréfás hangsúlyt, és rám hagyta, hogy a sör alkoholmentes). Kegyetlen nap volt, azt hiszem, ez volt a bugyis nap. Óvatosan megrántottam a doboz fémfüleskékjét, hogy kinyissam. Természetesen letörött a fülecske, így nem tudtam kinyitni a sört.

Visszafeküdtem, és hajnal felé elaludtam. De hat órakor már jöttek a nővérek, hogy tisztába teszik Irénkét. Aztán az eszméletlen beteg feje fölött (ismerik már, és tudják, hogy leépült) beszéltek meg: – Ezt is már oda kell vinni, ahová való. – A betegnek kicsit ritkul a haja, szép, intelligens arca van, csont és bőr. De nehezen kezelhető, az ágyban tépi az ágyneműjét és a haját. Időnként nyög, aztán hallom, hogy elcsöndesedik. Hajnal felé gyönyörű tisztán megszólal: – Csak magyarul – majd könnyörögve: – Csak magyarul beszéljetek velem, szóljatok hozzám! – Meg vagyok döbbenne, merthogy nappal nem tud beszélni, a következő nap sem tudott. Még nem tapasztaltam, hogy eszméletlen ember ilyen gyönyörű tisztán beszéljen és könnyörögjön. Pedig hallottam már valakit a román kórházban, a halála előtt arra kérni az ápolókat: – Jaj, magyarul beszéljenek velem! – A jeruzsálemi hospice-ban is voltak magyar zsidók, akik kérték a nővért: – Maradjon itt. Beszéljen velünk magyarul.

A nővérek egész nap rohangálnak egyik betegtől a másikig, alig tudnak gyógyszert osztani. Szó sincs arról, hogy rendszeresen meg tudják mérni a vérnyomásomat. Tíz-tizenkét órát vannak szolgálatban, zömében súlyos betegekkel. Egyszerre hármunknak kötik be az infúziót, de aztán elfelejtik megnézni, ha lement. Már tudom, hogy úgyszem lesz az embernek semmi baja. Gyorsan elzárom. Mikor csöngetek, egy idő múlva valaki beront, leszedi az állványokról az üres palackokat, kiszedi a karunkból a tűt. Három palackkal kapunk, nem lehet tudni, hogy mit. Orvost nem láttam azóta, csak néha berohanni egyet, aki azt kérdezi, jól vagyunk-e, aztán rohan tovább.

Következő nap (csak hogy még erről a pokolról írjak) a széles folyosón ülünk. Kicsivel távolabb tőlünk egy férfi fekszik a hordágyon eszméletlenül, miközben nekünk osztják a reggelit. A beteghordók fiúk, férfiak, soványak, pocakosak, kedvesek, ilyenek, olyanok; van az osztálynak fekete humora. Az egyik kitol egy öregasszonyt a folyosóra. Föl van csúszva a hálóingé és a köntöse, látszik, hogy nincs rajta bugyi, csak papucs a lábán. Odatolja mellém, de nincs odakészítve a szék az asztalomhoz. Már tudtam Miklós miatt, hogyan kell, így gyorsan odafordítom a széket. Belehuppantja a nénit, azzal elszalad. Siet a másik beteg után.

A néni panaszkodik, hogy fázik a lába, de én nem tudom megemelni, hogy kihúzzam a pongyoláját alóla, hogy azzal betakarjam. Már elég otthonosan érzem magam, tudom, hol vannak bálákban a tiszta ágyneműk, leveszek egy lepedőt, betakarom, az egyik papírszalvétámat meg a nyakába kötöm. Kihozzák az ételt, kanalaznia kéne, de nincs ereje megfogni. Látom, hogy mind a két keze tele lila foltokkal, apróbb sebekkel – az injekciós helye. Akkor rám néz könnyörögve – nem tud beszélni. Látom, hogy etetni kéne, még szerencse, hogy tudok beteget etetni. Közben kirohan a nővér: – Beteszem a fogait, jó? – S ott előttem kiveszi a pohárból az alsó és a felső fogsort (már nekem is ott az étel), beteszi a néni szájába. – Remek! – mondja örömmel, s rám mosolyog. – Látom, meg tudja etetni. – Igen ám, de a néni egy idő múlva kezd lecsúszni

a széken, s akkor félrenyelhet. Ebből baj lehet, de nincs erőm megemelni. Keresem a nővért, és látom, hogy infúziót köt be. Na most mit csináljak?

Gondolom, hogy keresek egy beteghordó fiút, találok is, de az éppen futólépésben tol egy beteget az agyi ct-hez. Ezt sem lehet mozgósítani. Közben az Irénkém kiabálni kezd valamit a szobánkból.

Mindig nyitva van a kórterem ajtaja, ez okból mindig óriási lárma van, mert mindenki a folyosón át kiabál egymásnak: a nővérek és a beteghordók, hogy mit kell csinálni, szólnak a mobilok, hogy ide vagy oda, hányas szobába tolnak valakit. Hol pedig mossák fel géppel a folyosót, szedik össze az edényeket, ide vagy oda gurítják a tálalóasztalt, osztják a gyógyszereket. Biztatják, etetik a betegeket. Látom, hogy mindenki erején felül küszködik. Még jó, hogy időnként képesek humorizálni.

Azt mondja az egyik nővér: – *Most volt a 125 éves évfordulója a kórháznak. És tudja, asszonyom, mi volt ez azelőtt? Tébolyda. És tudja, melyik osztály ez?* – Mondom: – *A stroke-osztály. – Nem, ez a tébolyda. Itt egy tébolydában élünk. Sok az eszkimó, kevés a foka.*

A néni egyre lejjebb csúszik, én egyre fáradtabb vagyok, nincs is kedve enni. Mutatja, hogy fájik a térd, a bokája, próbálom jól köréje csavarni a lepedőt. Aztán mondja, hogy huzat van, és eszembe jut, hogy otthon én is minduntalan úgy érzem, huzat van, mikor más nem érzi, akkor is érzem, hogy valahol egy ajtó vagy ablak nyitva maradt. Itt a hosszú, széles folyosón honnan jöhet a huzat? Az a huzat, amit még én sem érzek. De ő érzi, és biztos úgy van. S akkor egyszer csak kibuggyan a szája szélén az étel. Uramisten, lehet, hogy félrenyelte. Most mi lesz? (Annak idején anyám is félrenyelte – egy emelettel fentebb, ugyanebben a kórházban, aspirált, attól tüdőgyulladást kapott – és három nap múlva meghalt.)

Másnap reggel olyan szépen sütött a nap, hogy az jutott eszembe, megnézem a szomszéd folyosót. Vasárnap reggel, a gyönyörű időben elindultam. Odajön az egyik beteghordó, és figyelmeztet: – Ne tessék arra menni. – Kérdezem: – Tilos? – Nem, csak kelemetlenségeknek lehet kitéve. – Milyen kelemetlenségnek? – Hát egy beteg pizsamában, még azt hiszik, hogy elkóborolt, és tesznek a hátára egy számot, aztán mennek a telefonok minden osztályra, hogy keresnek egy beteget. – De én meg tudom mondani a nevemet és a szobaszámot is, honnan jöttem. (Közben eszembe jut, háromszor mondta el Gábor a szobaszámomat, mire megjegyeztem. A nővér is mondta.)

Hát ma vagy tegnap én is...?

Megértettem. Egyszer a házunk előtt megszólított egy asszony, és azt kérdezte, hogy ebben a házban lakik-e. – Nem, itt én lakom. Hány szám alatt tetszik lakni? – Nem tudta megmondani. – Milyen utcában tetszik lakni? – Csak nézett rám, s nem tudta megmondani az utca nevét.

Emlékszem, hogy Vízaknán, ahol hajdanában, kicsi gyermekként éltem, most az egyik unokahúgom lakik ott, aki elvállalta egy öregember gondozását a lakásáért. Ő mesélte, hogy egyszer elkóborolt az öreg, ledobta a ruháit is, és meztelenül ment éjszaka az utcán.

Mit keres az ember meztelenül az úton?

Mi van a tudattal? Mit akar a tudattalan?

Itt is hallom egyik nap, hogy ledobta a ruháit, és nem találjuk, hogy merre ment a beteg. Ez is egy formája az öregedésnek? Hol az a bizonyos tudat, hol az a bizonyos mag, amiről beszélni szoktam?

A skizofrén férfi is ilyen volt, aki a szobában végezte a dolgát. Nem lehetett kommunikálni vele. A balesete után, a halála előtt mindenről tudott – amikor mi azt hittük, hogy a tudata elborult.

Mit látunk kívülről, és mi van belül?

Mikor betettek ebbe a szobába, elnézést kértek, hogy még egy pótágyat is be kell tenniük. Mondták, hogy soha ennyire nem volt szükség. Ma reggel elvitték a pótágyas asszonyt. Elmentem sétálni egy kicsit a parkba, és mire visszajöttem, a szekrények előtt újra ott egy pótágy, és benne egy másik eszméletlen beteg.

Így élünk Pannóniában. A kis Csipkerózsika, aki a kómából magához tért, boldog, és egyfolytában beszél. Két mobilon felváltva, nem lehet leállítani. Miközben a tévé rendületlenül bekapcsolva. Könnyes szemmel mondja, hogy mindenki szereti, és ez milyen jó. Ugyanúgy elfelejtett dolgokat, mint mi.

Mit keres az ember az életben – mikor már nem tud keresni? Több generáció fekszik a szobánkban: ő húszéves, mellettem egy hetvenéves, én meg nyolcvannégy vagyok.

Csipkerózsika ma azt kérte tőlem: – Tessék megnézni, mi lesz vacsorára! – Megnézem: hal. – Jaj, azt nem kérek! – A nővér is bement, tőle is megkérdezte (akkor értettem meg, hogy a nővérek mindig kontrollálják, mit mond a beteg, és mit közvetít a másik, melyik véti el, melyik felejtí el): – Hal van, hozzak? – Nem, nem szeretem, van más vacsorám. – Egy óra múlva azt mondja Rózsika: – Én nem kaptam vacsorát, tessék szólni! – Mondom: – Nekem is, a nővérnek is azt mondtad, hogy nem akarsz. – Ezt mondtam? Nem emlékszem – és nevet.

Középső szomszédomnak most jött látogatója, és hallom, azt mondja neki: – Nem ebédeltem semmit. – Mire én: – De Irénkém, velem egy asztalnál ültél. – Én? Nem is voltam kinn. – Később azt mondja a látogatójának, aki leült mellé: – Mit akarsz itt? Menj haza. – Nekem meg: – Nincs senkim, soha senki nem jön látogatóba.

Az asszony, aki meglátogatta, a szomszédnője. Ápolja otthon, ha kell, munkából jövet bevásárol neki. Hozott mandarint, narancsot és banánt. Amit Irénke időnként keres, de nem találja. Akkor a kezébe adom. A héját persze szétszórja az ágyában és a földön. A fésűjét is keresi, nem találja. És ma megint bugyit keres.

Nagyon vágytam a hideg sörre. Ellazulni és elaludni. Mert aludni nagyon vágyom. Mellesleg a vérnyomásom le és föl megy, az infúzió alatt meg úgy alszom, mint a bunda. Ugyanis a szobatársaimnak is be van kötve. Nyilván így kevésbé tudnak lármázni, fölkelni, elesni – és eltévedni. Vagy megtalálni, amit nem kell, és nem találni, amit kellene. Emlékezni, amire kéne. Elkeseredni halálosan. Meghatódni kis dolgokon. Ez az öregség? Itt. És másutt?

Uramisten, az előző szobából, ahol egy éjszakát töltöttem, átjönnek a betegek néha beszélgetni. S mit mondanak? Semmit. Semmiről mondanak sok semmit. Ezt teszi mindenki.

A szőke hajú fiatal takarítófiút, aki iszonyatos tempóban takarít, kérdezem, mennyit dolgozik? – 12 órát. Szombat-vasárnap is. – Miért? Az nem lehet, hogy erre kötelezzék. – Így tudom összehozni a havi százezret. – És meg lehet szokni? – Rám néz, és azt mondja: – Meg, ha élni akarok. – Közben meg sem áll, folyamatosan emelgeti a közel egy méter hosszú, rojtos anyaggal szegett felmosófát. Fertőtlenítőszagú.

Egy beteg lépett a szobánkba. Azt hittem, beszélgetni akar. Nem. Keresi az ágyát. Ebben a szobában volt az ágya, állítja, és nézi az ágyakat. – Valamelyik másik szobában kell legyen az ágyad – nyugtatom.

Eddig még nem láttam. Húsz évvel fiatalabb, mint én. Ápolat, kedves arcú. Be akar feküdni az ágyamba. Leül a szélére, veti le a papucsát. Megfogom a csuklóját: – Gyere, keressük meg az ágyadat. – Csodálkozva néz rám: – Téged nem ismerlek. Ismertelek?

Mondom a nővérnek, itt olyan súlyos betegek vannak, látom, hogy folyamatosan hozzák őket a mentők, restellem, hogy foglalom a helyet. Már a folyosón is van pótágy. – Nem, maradjon nyugodtan. Nekünk nagy dolog, ha van olyan betegünk, akit nem kell etetni, nem kell rá vigyázni, ez segítséget jelent. Tavaly decemberben is sok volt a beteg, de idén még több. – Csak úgy röpködnek a mentők.

Mari jött látogatóba, hozott házikolbászt, töltött káposztát, és a következőt mesélte: A vidéki nagymamát szépen felöltöztették, és vitték a vasárnapi misére. Selyemruha, kalap, retikül, nagy nehezen lebeszélük a csipkekesztyűről. Beülnek a templomba, és várják csöndesen, míg jön a pap. Vidéken így szokás. Egyszerre csak megszólal a nagymama, és azt kérdezi az unokájától: – Te, vettünk föl bugyit?

Mi van ezzel a bugyival?

Valaki, mikor éppen küzdenek az orvosok az életéért, kérdezi: – Mi a különbség a végé és a halál között? – Az orvosok hallgatnak, a beteg folytatja: – Semmi. Menni kell.

Azt mondja a beteghordozó az ágyamra: – Ez is már esik szét. – Azt hittem, hogy ez egy kitűnő ágy. – Asszonyom, nem templomban vagyunk, ez nem hit kérdése, ez a valóság. Esik szét az ágya.

Jó kis éjszakánk volt. Estére betettek hozzánk egy újabb beteget. Eszméletlen volt. Hiába szólunk hozzá, nem reagált. Piros volt az arca, forró a feje, érződött, hogy lázas, vagy éppen magas a vérnyomása?

Megint nem tudtam elérni a szekrényemet. Mikor visszajöttem a parkból, a kabátot, mindent letettem az ágy lábához, és nem tudtam fölvenni éjszakára hálóinget, semmit. Megpróbáltam elhúzni az ágyat, de nem sikerült. Kiderült, hogy le van fékezve.

Jön a beteghordó, mondja: semmi vész, parancsoljon, mindent be lehet tenni, ki lehet venni. Elhúzza az ágyat, visszatolja az ágyat. Megmutatja, hogy kell a féket kezelni. Elmegy.

Fürödni szeretnék, tusolni. Nem ég a villany a végében. Ma este már a tusolóban sem. Ami csak azért baj, mert vagy nyitva hagyja az ember az ajtót, hogy valami fény bejöjjön, de akkor mindenki belát – vagy tök sötét van. Ki kell tapogatni az ülőkéket. Különben egyre jobb szagú a végéfülkénk, úgy értem, mind gyöngébb az átütő pisiszag, mivel szobatársaim egy részét pelenkázni kell, s az a kettő, aki kijár velem együtt, az már tud vigyázni. Vannak előnyök is. Különben mindennap fertőtlenítik. De hiába, ha mellémelegy. És mellémelegy.

Az asszony, aki kereste az ágyát, benyitott este is. Újból állította, hogy ott van az ágya a mi szobánkban, és le akar feküdni. Mutattuk, hogy pótágy is van. Mindegyikben fekszik valaki. Szomorúan körbenézett, és kiment. Ma háromszor találkoztam vele – mindig az ágyát kereste.

Erdős lármára ébrednek: hangosan horkol a pótágyas beteg. Kínlódva, hörögve lélegzik. Időnként horkant, levegő után kapkod. Szóltom, érintem, semmi. Nem reagál. Láthatóan mélyen eszméletlen. Vizelet kivezetve, oxigén az orrában, branül a csuklójában.

Nem akartam csöngetni, hogy a többiek fölbredjenek, kimentem a nővér után. Ott bóbiskolt a folyosó végén, az asztal mellett ülve. Hívtam, nézze meg, valami baj van.

Bejön: – Sok a váladék, azért szörcsög, azért horkol. – S azzal kimegy. Akartam kérdezni, hogy nincs-e leszívó, szokott lenni a kórházakban, de eléggé nemtörődöm volt. Este még ő mosdatta a nénit, küzdött velem, közben így beszélt hozzám: – A seggedet is le kell mossam. – Mikor intettünk neki, azt mondta, hogy úgysem érti. Három óra körül volt. Nemigen tudtam aludni, betöltötte a szobát a néni hörgése. Öt óra körül végül bedugtam a fületem, mert nagyon kimerült voltam, és elaludtam.

A reggeli váltásra ébredtem. Kiveszem a fül dugót, odanézek, hallom, hogy terminális légzés. Az ősz hajú nővér, aki nagyon gondoskodó és pontos, gyors és határozott, sietve kiált: – Leszívót! – Próbál injekciót adni. Leáll, abbahagyja. Meghosszítja a leszívót, a fejével int. Nem kell. Meghalt a néni. Elég nagy küzdelmen ment keresztül. Az arca is eltorzult, kifehéredett az orra, kiverte a halálveríték, ahogy hörgött – nem volt szép halál. A nővér szól, hogy mindannyian menjünk ki a szobából, mert osztják a reggelit, ő pedig el akarja látni a beteget.

Kimegyünk a szobából, mondom a kis Rózsikának, hogy a néni meghalt. – Miért halt volna meg? – kérdezi. Magyarázom, hogy megszűnt a légzése, a hörgése. – Nekem meg ki kell jönnöm a szobából, mikor nem szabad járnom, és itt kell ülnöm, mikor nekem feküdnöm kellene! – Megdöbbenek. – De Rózsika, tegnap tornáztál, lépcsőn jöttél-mentél, este kértelek, hagyd abba a mobilozást, de nem. Gondold végig, most miért haragszol? Azért, hogy öt lépést ki kellett jönni ide az ajtó elé? – Rózsika elhallgat.

A mi Csipkerózsikánk annyira kedves és szép, hogy minden férfi beteghordó udvarol neki, és rámosolyognak, és ő mindegyiket megkínálja csokoládéval. Röpköd és boldog. A beteghordók, az orvosok, műtősök mind örülnek, hogy él. Jön az egyik, kérdezi: – Mi van a nénival? – Bemegy, kijön, ránk mosolyog: – Meg fog gyógyulni.

Egy idő múlva bemegyek, látom, hogy a nővér rendbe teszi a halottat. Mosdani szeretnék, felöltözni, a nővér is látja, hogy nem félek, nyugodt vagyok. Vállat von, ha akarom, tegyem. Ez a nővér már jól ismer engem. A nénit, úgy-ahogy, rendbe tette, letakarta egy lepedővel. Közben felöltöztem.

Persze, reggeliről szó sem volt. (Holter van rajtam, minden harminc percben rászorít a karomra, és méri a vérnyomásom. Most állítják be az új vérnyomás-szabályozó gyógyszereket. Talán sikerül megszüntetni a vérnyomás-ingadozást.) Kinn kérdezem a kislányt: – Szoktál imádkozni? – Nagyon ritkán – mondja tétován. – Szoktál templomba járni? – Igen – mondja ragyogva –, el szoktunk menni a karácsonyi misére. De már évek óta nem. – Hiszel Istenben? – Rám néz olyan tekintettel, mint aki fölösleges dolgokról beszél. Később tünődve néz maga elé, mintha várna valamire.

– Gyere, imádkozzunk egyet a néniért. – Miért?

Reménytelen. Elmondok egy imádságot: – *Uram, legyen meg mindenben a Te akaratod. Akinek élni kell, annak élet, Rózsikának élet, adjál neki sok örömet, sok boldogságot, s aki bevégezte az életét, adjál annak nyugalmat, fogadd szívesen.* – Rózsika hallgatja, néha mondja velem, közben elmosolyodik. Aztán megkérdezi: – Mikor hozzák a reggelit? – Itt van! – Ó, ezt nem szeretem! – mondja a virslire, és a teát is eltolja. – Keresek valami finomat!

A halott rendbe téve és betakarva. A Maritól kapott virágomból néhány szálat a mellére tettem. Aztán újra hívtam Rózsikát: – Gyere, nézd meg! – Nem lehet, még sosem láttam halottat. – Éppen azért, itt az ideje, hogy lássál. Tudod, milyen fájdalmas és

szétesett volt az arca, ahogy küszködött az utolsó percekben, most annyira szép és nyugodt. – Jaj, én nem, nem merek odamenni. – Odajön a másik beteg: – Mi az, hogy bemenni és megnézni a halottat? Csukják be az ajtót, az ember véletlenül odanéz, ha nem is akar. – (Csak résnyre volt kinyitva az ajtó.)

Reménytelenek az emberek. Öregen, fiatalon, félnek a haláltól. Félnek megnézni egy halottat.

Ezek után bementem, és imádkoztam egy kicsit érette. Néztam a lepedőre tett virágot. A letakart testet. Olyan kicsi és lapos lett. Hiszen már előtte is nagyon vékony volt, csont és bőr. Este is éreztem, amikor megسيمogattam, és próbáltam egy kicsit masszírozni, jobban elhelyezni az ágyban. Az arca tényleg kisimult, nyugalom és béke látszik rajta. A szemét, azt hiszem, maga zárta le, mert nem volt rajta vizes vatta. Kár, hogy nem kötötték föl az állát, kicsit nyitva maradt a szája. A lepedőt a szája fölé húztam. Így szép.

Kilenc óra körül az ágyban olvastam. Egy középkorú nő lépett a szobába feketébe öltözve. Sírva ment az ágy felé. Fölálltam, odakísértem, és úgy emeltem föl a lepedőt a halott arcáról, hogy a száját takarjam. – Ugye szép, megnyugodott az arca? – Rám borult sírva, én mondtam a szokott szöveget: – Az orvosok mindent megtettek érette, nem szenvedett, nem érzett semmit, mert már eszméletlen volt. – (Ennyi hazugságot, ez az egyetlen, amit megengedek magamnak. Nem kell mondani, hogy fulladt, hörögött, kaparta a falat, tépte az ágyneműt.) – Jobb, hogy így történt. Csak szenvedés lett volna az élete. – (Az utóbbit hiszem is.) Sírt, sírt a vállamon. Megkérdeztem, hány éves volt az édesanyja. Nyolcvannégy. Pont annyi, mint én...

Aztán megint odamentünk a nénihez, megcsókolta jobbról-balról, én is megسيمogattam, keresztet vetettem a homlokára, elmondtam egy imát. Láttam, attól megnyugszik. Elmondtuk együtt a Miatyánkot. Megint átölelt, és megköszönte sírva. Elmesélte, hogy előző este, amikor az intenzívra hozták, azt mondta az édesanyja: – Nagyon szeretlek.

Milyen jó, hogy el tudtak köszönni, s milyen jó, hogy most még láthatja.

Jön a kezelőorvos, csak annyit mond: – Elment. Küldjenek majd gyászjelentést. – De látszik, hogy megilletődött. Emberi hangon szól, nem ad kezet az asszonynak, nem nyúl hozzá, de együtt érez. Mellesleg látta is, hogy van valaki vele, ott vagyok mellette. Kilépünk, ott áll a férje az ajtó előtt. Mondom, hogy jöjjön be, búcsúzzon el. Látom a tekintetén, az arcán, hogy zavart, megdöbbent, fél. – Nem! Úgy akarom megőrizni az arcát, ahogy életében láttam.

Tudjuk, hogy ez nem jó, mert látni kell a halott arcát, különösen akkor, ha szép. Igaz, nem fésülte meg a nővér, még gondolkoztam is, hogy megfésülöm én. Egy kicsit lesimogattam a haját, hogy ne legyen kócos. Látszott a férfin, hogy fél bejönni. Senki sem mert bejönni. El voltak képedve, hiába magyaráztam, hogy ez megnyugtató, az volt nehéz, míg küszködött. Mind azt szajkózta, hogy nem láttak még holttestet.

Hogy lehetne itt vagy más kórházakban bevezetni a ravatalozást, a búcsúzást? Most értem meg, hogy miért mondta az igazgató, hogy nem lehet, mikor nála voltunk, és ajánlottuk, hogy oktatófilmet, gyertyát, szemfedőt is hoznánk, és hogy csak három-öt perc lenne az egész kórházi búcsúzás.

Ebben a környezetben? Minek? Itt csak egy dologra törekedhetek, hogy minél hamarabb kezdjék a reggelit a betegek. Van, akit etetni kell, a másíknak felaprítani, a harmadik cukros, a negyedik félrenyel, az ötödik gyomorhajós...

Pontosan két órát tartották benn az osztályon. Olvastam, tűnődtem.

Amikor elvitték, morogtak a hullaszállítók, hogy nincs elég jól bebugyolálva, még egy lepedő kell. A nővér türelmetlenül szólt, hogy még az alsó lepedőt is ráterítette,

miért nem merik megfogni? Fölemelték, rácsúztatták a másik hordágyra, s vitték. Ők is féltek. Mindenki fél.

Még hozzátartozik az életünkhöz az előző este. Irénke, aki mellettem fekszik a közép-ső ágyon, kiment a vécére, aztán nem jött vissza. Elmentem megkeresni, megtaláltam a vécén. – Nem megy, nem megy – panaszkodott. Mondtam, hogy viszek glicerinkúpot – de ő nem tudja betenni. Hívtam a nővért. Visszafektettük az ágyba, és betett két kúpot. Meg is volt az eredménye, de akkor már ott volt az eszméletlen beteg is, és a bőséges eredménnyel a csomag valahogy szétesett, ki a padlóra, azt megpróbálta összehozni. Következett a széklet fölszedése a padlóról, de szellőztetés nem. Persze iszonyatos bűz a szobában. S ehhez jött még a haldoklás szaga. Egyszer kijöttem, aztán visszamentem a szobánkba: fullasztó volt a levegő.

Csipkerózsikánkat az egészségből az érdeklí, hogy mit fog most enni. Melegszendvicset szeretne, és kért, menjek ki a büfébe, soroljam el neki mobilon, milyen ételek vannak. Mondtam, nekem nehéz a számokat beütni a mobilomba, mert nem jól látok, üsse be az enyémbé. Igen ám, de nem jutott eszébe a saját száma. Végül ügyesen beírta a számot. (A mobil, noha használok, szeretem, nem való az öregek kezébe.) Hozom a szendvicset, boldogan eszi. Megjelennek a szülei, s hoznak mindenfélét, amit kíván a McDonaldsból, dobozban, zacskóban, főtt és hideg ételt tálkákban, édességeket. Mikulást kicsit és nagyot, zacskósat és dobozosat. Mikulás-nap van (nekem Miklós-nap). És egy nagy meglepetést, aminek nagyon örülök én is: fülhallgatót a tévéhez.

Rózsika szülei mindennap jöttek, két-három órát beszélgettek velem. A kislány amúgy is mindig kiabálva beszélt. Irénke meg is jegyezte egyszer (kicsit leéppült már, ezért sokkal őszintébb): – Miért ordibálsz folyton? – Mind a kettő őszinte.

Kint mintha mi sem történt volna. Erre törekszik az egészségügy – de azért tudom, hogy mindig végigmegy a hír a kórházban, ha meghal valaki. Különösen azért, mert azt hiszem, többen halhattak meg. (Tegnap még pótágy sem volt elég, most pedig nemcsak a mi szobánkból viszik el az üres ágyat, hanem a szomszéd szobából is elvitték, és a következő szobából is.)

Van hely. Sőt van egy üres ágy is.

Kérdezem, kicsit cinkosan, az egyik beteghordót: – Mind meghaltak a betegek? – Nem is tudom – mondja tétován. A mi szobánkban ő is éppen azt a nénit kereste, aki meghalt. Mondom: – Elszállították. – Csodálkozik: – Nahát, nekem nincs is beírva.

Ezeknek utána elég jól telt a délelőtt. Sokára kaptam meg az infúziót, persze elakadt, aztán nagy öröömre a hipertóniaosztályra küldtek vizsgálatra: dopplerre. Föltették a huszonnégy órás másik holtteret, a szívemet méri. Kezdek magamhoz térni. Többször hallom, vizsgálatnál csodálkozva mondják: – Milyen jól mozog, milyen derűs, mennyire nyugodt, hogy tud járni!

Elnézem, Rózsikánkat hogy röpköd a dolgok fölött, mintha mi sem történt volna. Boldog Irénke befordul a falnak, nem akar kijönni ebédelni, nem akar vécére menni, nem akar tusolni. És nem beszél. Nagy nehezen, tolószéken kihozták az asztalhoz. Tegnap, tegnapelőtt még én vezetgettem. Most nem akar enni. Délután vissza az ágyába. Néha elmosolyodik, aztán megint hallgat. A nővér megnézte, kezdődik a fölfekvés, muszáj fölkelni! (Annak a betegnek is ott volt már a fölfekvés a testén, aki meghalt reg-

gelre. Mint egy kutya. Nem, egy kutya sokkal nyugodtabban hal meg, nincs az orrába bevezetve az oxigén. És nincs bevezetve gumicső a hólyagjába.)

Tűnődöm, hogy Rózsika mindig ilyen volt-e. Vagy ennyit károsodott a kóma ideje alatt? Míg kómában volt, lélegeztették. Utána számolok és beszélgetek vele. Egy hónapja szakított a szerelmével. Merthogy olyan lehetetlen alak volt. – De azért jóban vagyunk. – Éppen megvette a fogamzásgátlót, amikor szakítottak. Itt azt mondták, hogy nem szabad szedni. Azelőtt volt egy másik fiú is. Most meg semmi más, csak a tévé és a mobil. Meg a hölgylapok. És mire vágyik? Autóra.

Ilyen a mi álmodó Csipkerózsikánk. Szép, kedves, őszinte – és önző. Mindennap friss pizsama, friss szalag a hajába, bekéri az aranygyűrűt és a nyakláncát. Irénke, aki egész nap nem beszél, megszólal: – Ennyi csokoládét kapsz, és meg sem kínálsz minket?

Milyen volt Rózsika a betegsége, a kóma előtt? Milyen lett most? És Irénke milyen volt a betegsége előtt? Mit hoz az ember magával? Mi marad, ha jön a leépülés?

Uramisten, ettől őrizz meg. Sokszor tűnődöm, és azt gondolom, hogy a pelenkázástól félek. Máskor azt gondolom, hogy a fájdalomtól. Vagy a leépüléstől?

Az éjszaka közepén egyszer csak érzem, hogy valaki fölemeli a paplanom, és bebújik mellém az ágyba. Az a beteg, aki az ágyát keresi. Nagy nehezen kitessekelem. Odalép a másik ágy mellé, fölveszi Irénke köpenyét, hogy az övé. Magyarázzuk, hogy nem, nem a tiéd. Irénke fölháborodik: – El akarja lopni a köpenyemet! – Valahogy kivezetem a kóborló beteget a folyosóra, előkerül a nővér, odakiséri az ágyához. Már nem csak nappal bújik ki az ágyából, és bolyong a szobákban – minden éjjel keresi az ágyát.

Emlékszem, Gabi is mesélte, hogy miután az édesanyját újraélesztették, nyugtalan lett, és éjszaka elindult, idegen ágyakba akart befeküdni. Azt akarták, hogy vigye át a zárt osztályra. Szerencsére hamar meghalt.

Nézem, nézem, hogy mi történik körülöttem. Bár tudtam mindezt távolról, tanultam, jártam is ilyen osztályon, de köztük élve, a tüneteket részben magamon is megfigyelve – ilyen mélyen nem ismertem a leépülést. Azt hiszem, ha igazában akarok készülni, és meg akarom írni, amit még akarok, mindezt át kellett élnem. Mindettől még jó napom volt. Annácska vidám híreket hozott. Meghallom a hangját, és mindjárt jobb kedvű leszek. Gábor kicsit fájjalja a derekát, de ugyanúgy számíthatok rá. Zuhog az eső, nem tudok sétálni menni.

Tegnap megtaláltam a régi prospektúrát, ahova annak idején bevittem Weöres Sanyika ruháit. Meg a fényképészt, Amy kívánságára. Fényképeztük. Amy elrakta a képeket a szekrény tetejére, egy nagy könyv lapjai közé. Aztán többé nem találta. – Ne keresd, majd kiadja a ház – mondta.

Anyám is itt feküdt holtan. Kicsi szívet hímeztem az ingébe.

Két ajtaja van az épületnek. Megtaláltam az elsőt. Kopott, mállott, be van szögezve. A második kijárat ápolt, frissen festett ajtóval, átépítve szoba-konyhát rendeztek be. Kicsi, ápolt lakás. Fiatal fiú jött ki, ezüstkarikával a fülében.

Megszólítottam: – Jó estét, régóta dolgozik itt? – Nem, csak anyámat látogattam meg. – Mióta lakik itt? – Pár éve. – Úgy emlékszem, régebben itt volt a prospektúra. Jól emlékszem? – Igen, itt volt, s a feléből most egy szép, modern lakás lett.

Olyan furcsa. Diákként itt kezdtem dolgozni, pszichoterápiát gyakorolni Benedek István szárnyai alatt. Ő mondta, hogy nem kell egyetemi végzettség a pszichoterápiá-

hoz. – Ezt érezni kell tudni. Különben is, beszámolnak nekem, s én majd vezetem magukat. – Ballay Judit, kitűnő gyermekpszichiáter, a mesterem mondta: – Anyám mint papfeleség három falu betegét el tudta látni. Engem az orvosgyetem egy kicsit megzavart, de aztán magamhoz tértem.

Ezt többször elmondom. Mert igaz. A pszichoterápiára születni kell. Na persze, elkövethet valaki hibákat – meg tanul is. De az csak a ráadás.

A nagy épületben volt egy különálló, gyönyörű szobám. Behoztam két kis biedermeier fotelt, két Babits-képet, volt egy díványom meg íróasztalom. Néha haza se mentem, úgy szerettem, hogy itt aludtam éjszaka is. Soha nem féltem. A kórház nekem az otthonom is volt.

Emlékszem, hogy egyszer éppen otthon aludtam, a lakásunkban, amikor meggyilkoltak valakit a szomszédban, és az üvöltözésre felébredtem. De nyugodt maradtam, visszafeküdtem, s aludtam tovább. Amikor viszont a rendőrség szirénázva megérkezett, hogy elvigyék a holttestet, megrémültem, és beszaladtam Jánoshoz (az első férjemhez): – Te, valami nagy baj van. – Igen? De miért nem akkor ijedtél meg, amikor hallottad a halálordítást és az üvöltözést? – Mert azt hittem, hogy a pszichiátrián vagyok. – A pszichiátrián mindez olyan természetes volt, hogy aludhattam tovább.

Ez régen volt. Még láttam a dühöngő, tájékozó betegeket. A kényszerzubbonyt (amit ma a katonaságnál használnak, a fegyverletételnél). Még nem voltak pszichofarmakok. Sose féltem az elmebetegektől, szerettem őket, ezért nem bántottak. A beteg megérzi, hogyha szeretik. Később is visszajártam, művészetterápiát kezdeményeztem. Ennek is hosszú története van.

Egyszer Vikár Gyurival futottam össze az egyik osztályon, és nekem hirtelen vécére kellett mennem. Gyuri a férfiosztályon volt orvos, ezért a női vécéhez nem volt kulcsa. Éppen arra jött egy hermafrodita gyönyörű aranyszőke fürtökkel, nőnek öltözve. Mondom Gyurinak: – Nézd, jön egy nő, elkérem tőle a női vécé kulcsát. – Mire Gyuri: – Nem nő az, hanem hermafrodita. – De azért ideadhatja nekem a női vécé kulcsát, nem? – Aztán hirtelen kapcsoltam – elneveltük magunkat.

Csipkerózsika folytatja a maga könnyű életét. Reméli, hogy a fiújával újra összejön. Mondja, hogy muszáj hamarosan hazamennie, mert közelednek az ünnepek. Közeledik a névnapja és a születésnapja is. Mindig ünnepélyes, nagy születésnapot rendeznek a szülei. Mondom neki: – Aztán majd te rendezed, ha felnősz. – Én már felnőtt vagyok, de hát az embernek mindig mások rendezik a névnapját meg a születésnapját. – Mondom nevetve: – Kicsi lány, anyád hoz neked mindennap tiszta ruhát, főtt ételt, és ellát mindenféle jóval. Ezt soha nem fogja más megtenni, erre csak egy anya képes. Másképp lesz majd, ha asszony leszel. Mit gondolsz, a gyerekeknek ki rendezi majd?

Csodálkozva néz rám. Talán meg sem érti.

Mit hozott át a régi életéből, milyen a korszellem, ami körülveszi? A tévé mit csöpgött az agyába, meg a női magazinok, vagy a szerelme, akit most a barátjának nevez? És olyan tiszta, olyan kedves, és olyan önző, olyan egyszerű. Vajon milyen volt a kóma előtt? – kérdezem újra mindig magamtól. Mit tudnak az orvosok? Semmit. A testet látják. Az embert kívülről. Magatartás. Beszéd. Tünetek.

Iréнке is beszél. Meséli, hogy két házassága volt, szakácsnőként dolgozott. Mindig megsiratták, ha valahonnan eljött. Mondta is nekik: – Nem fogtok olyan jókat enni ezután. – Nekem meg: – És a tojásos galuskára tegyél egy kis tejfölt, akkor lágyabb, nem szárad ki. – Máskor csak hallgat, és alszik. Hol azért szidják, mert a pelenka mellett

használja az ágytálat, máskor a vécét. Akkor minek pelenkázunk? – Rá kell szoknom, hogy vécére üljek. – Mi lesz otthon? Aztán a pelenkájából kifolyik a pisi, mert nem szól, hogy cserélni kéne.

Hazamegy, de nem tudja, ki fogja ápolni (néha úgy kellett kivezetni, néha ölben kivinni a reggelihez). Mindenki el akarja tartani, de láthatólag csak a kis szoba-konyháját akarják megszerezni. A rokonai akkor is ridegek voltak, mikor egyetlenegyszer bejöttek hozzá. Vádaskodtak, hogy a szomszédnő, aki eddig gondoskodott róla, biztosan megmérgezte, azért hozták be eszméletlenül. A szomszédasszony pedig keserűen mondja nekem, mindig csak ígérte, hogy rá hagyja a lakását. Miközben évek óta gondozza.

Csata az életből kilépő körül. Egy szoba-konyha miatt.

De Irénke haza akar menni. Egyszer kérdezem tőle: – Irénke, és milyenek voltak a házasságaid? – Azt akarták, hogy meghaljak. Aztán az egyiket én is karon szúrtam egy nagy konyhakéssel. – Azért volt valami jó is az életedben? – Igen, amikor váltam. Az egyik részeges volt, a másik meg sunyi. Óvakodj a sunyi emberektől. A sunyi emberek alattomosak. Az is a pénzemet akarta.

Egyszer még azt is mondta nekem meghatottan: – Te voltál a legjobb hozzám ebben az egész kórházban. – (Mert a szobában én voltam egyedül mozgásképes, tiszta tudattal – mennyire tiszta tudattal?) Egyébként leállt. Se vécé, se fürdés, se mosdás, se evés. Befelé fordul, és azt mondja: – Elég volt, én nem akarom folytatni tovább.

Nem is csinál mást, alszik egész nap. Nem hiszem, hogy a néni halála viselte volna meg, vagy a környezet. Csak pár napja van itt. Ha hazamegy, mit kezd magával, mikor járni sem tud egyedül, s nem találja meg azt, amit keres? (Hol talál bugyit magának?)

Próbáltam mondani, hogy kérjen egy szakembert az önkormányzatnál, kell legyen szociális gondozó, és annak tudnia kell, hogy a lakásáért kaphat az öregek otthonában olyan helyet, ahol külön szobája van. Kaphat érte ellátást, ápolást, kosztot, mindent. Nem öröklí senki a lakást, azt adja cserébe az elhelyezésért. Nem érti. Haza akar menni.

Kikerültem a kórházból, már nagyon vágytam hazajönni. Végre alhatok. Saját ágy, fürdőszoba, van hova leülni, van hova tegyem a holmimat. Saját koszt. Mellesleg a koszt nem is volt olyan rossz. Kérdezték is, hogy mi lesz velem, ha egyedül vagyok?

Figyelmeztettek, ne menjek az utcára egyedül. A szobabiciklit még ne használjam. A fejemmel nyaktornát ne végezzek. Körbefogatni lehet, de óvatosan. Uszodába ne menjek. Az utcán vigyázzak, nagyon csúszós az út, valaki mindig kísérjen el. Ne maradjak éjszakára egyedül.

Nem. Így nem érdemes élni. Elmentem sétálni – egyedül. Uszodába is. De azt hiszem, a stroke-osztályra be kellett jönnöm. Ezeket látnom kellett.

Döbbsenten olvasom a zárójelentésben: agyi infarktus. Ezt megúsztam. De vajon mennyire? Beleláltam egy kicsit a földi pokolba. (Amiről tudtam, amiről tanultam. Láttam is néhányszor, kívülről.)

Mit él meg az, aki belül van? Egészen belül. Mit érez az a nő, aki kereste az ágycsészét?

Néhány hónap múlva infúziót kaptam, de a másik oldalon, a kórház másik részlegébe kellett bejárnom naponta. Mikor ki kellett mennem a vécére, átmentem oda, ahol korábban feküdtem, hogy ott ismerősek a szobák és a vécék. Betérek az egyikbe, és mit látok? Fogasok a fürdőszobában, minden villany ég, a szappantartónak és mindennek van helye. Nyilván kapott egy kis pénzt a kórház. Valamennyit tudtak pótolni, belülről renoválni.

Abban a részlegben, ahol most vagyok, új függönyök, képek a falon. Nyitva az ablakok, tárva az ajtók, kivezetnek a kertbe: zöldek a fák, a gyep lenyírva. Aránylag kevesebb a beteg, békésen reggeliznek.

Én túl vagyok az infúziós kúrán – ami sajnos nem segített.

Horváth Elemér

ABSZURDITÁSOK

dafnét meztelenül talpig virágban
azért mert egyszer fiatalon láttam
napozni egy kisalföldi határban
smaragd öbölben indigó esőt
azért mivel őbenne bőrig áztam
pálfordulást rémülten-boldogan
akkor is hogyha epileptikus roham
a láthatárt a vasfüggöny előtt
akkor is hogyha nem visz sehova
senki földjét mivel nem ithaka
főnixet turulmadárt a hanságban
trópusokat ahol halálra fáztam
esőköpenyt és szovjet félcipőt
tertulliánt mivel nem hihetőbb

AZ INTERMEZZO

a világ fiatal volt valaha
antik virágban istennő lakott
s esőcseptől hópehelyig az út
elbűvölő odisszea
csornától firenzéig new yorkig
édes csavargás hazulról haza
amig istenek engedik amig
úgy döntenek határozataik
hogy por lehetek maradok
por ami voltam por ami vagyok
élvezem a fátum agyarait
a determinált autonómiát
örökké változnak a csillagok

SPLEEN

elsüllyedni valami buddhizmusban
fölvilágosult végtelen üres
s valamiképp érthetően nyugodt
mint tengerparti kagylóban a hang
mely valaha szférák zenéje volt
verset írni az elmúlásról
és tudni hogy nem rád vonatkozik
az archaikus görög semmiség ahol
a végzet és a szabadság honol
örök kör agora orákulum
pólisz pantheon és megint
a nagy achillesz és odisszeusz
rábaköz elíziumi mezők
a nirvánába indulás előtt

REGGELI TEÁZÁS CARLÁVAL

nézd hihetetlenül öreg vagyok
s azon mérem le idős koromat
hogy egyre kevesebb amit tudok
s amit hiszek maradtak a
biológia tényei a szex
az eledel és a kíváncsiság
– igen talán genetikus ez is –
hogy hogy néz ki ma reggel a világ
szeretkezünk és együtt tusolunk
együtt olvassuk az újságokat
szörpöljük a kínai gyógyteát
s egy napi hír kapcsán megvitatjuk
manicheus maradt-e ágoston
divatba jön-e újra condorcet?

Gréczi Emőke

ILLYÉS GYULA ISMERETLEN APOLLINAIRE-FORDÍTÁSA

Guillaume Apollinaire műveinek magyar kiadásaiiban nem szerepelt a CALLIGRAMMES-kötet PAYSAGE című képversének fordítása. Még a legteljesebb kiadás (G. A. VÁLOGATOTT MŰVEL. Európa, 1969) is, amely követi a CALLIGRAMMES-ban közölt versek sorrendjét, ugyancsak nélküli e mű magyar változatát – a szerkesztő, Réz Pál sem tudott a vers fordításáról. A közelmúltban Szegi Pál műfordító, szerkesztő hagyatékából előkerült Illyés Gyula kézírásával, monogramjával VIDÉK címmel, utalással arra vonatkozóan, hogy Apollinaire-fordításról van szó. Ugyancsak abban a hagyatékban, amely ma Kiss Ferenc kéziratgyűjtő tulajdonában van, található egy részben publikált (Szegi Pál: JÁTÉK ÉS LELKISMERET. Válogatott írások. Szerkesztette: Széchenyi Ágnes. Argumentum–Philobiblon, 2001) levelezés Szegi és Illyés között, valamint több más, eddig ismeretlen fordítás (Max Jacob, Apollinaire, Marcel Sauvage, Vincent Huidobro, Tristan Tzara, Francis Picabia, sőt Villon), Illyés kézírásával és Szegi javításaival, vagy fordítva, Illyés korrigálásai Szegi kéziratán. Ezeket a dokumentumokat Szegi egy „Francia antológia” feliratú dossziében őrizte – ma már tudjuk, hogy a kötet nem valósult meg.

Szegi Pál és Illyés Gyula ugyanabban az évben, 1902-ben született. Ismeretségük az Izabella utcai kereskedelmi iskolából származik; együtt tették le az érettségit és a továbbtanuláshoz szükséges különbözeti vizsgát. Már az iskola idején bekapcsolódtak több ifjúmunkás- és diákmozgalom munkájába: az egyik a Wessely László vezetete csoport (a Galilei-kör ifjú tagjaiból), a másik a filozófiatanáruk, Varjas Sándor otthonában gyülekező társaság. A kommün bukása után Wessely és Varjas is börtönbe került. Míg az előbbi később Párizsba emigrált (HUNOK PÁRISBAN című könyvében Venczel néven emlíkezik meg róla Illyés), Varjas Moszkvába kerül, miután tanítványai – „Beatrice ap-ródjai” – sikertelenül próbálják megszöktetni a váci fegyházból.

Illyés éppen Szegi javaslatára iratkozik be a bölcsészkarra. Kettejük életútja és sorsa tehát látszólag párhuzamos, irodalmi pályájuk azonban nem egyenrangú, ekkor még Szegi javára. A kortársak szerint koravén Szegi feljár Kosztolányihoz, publikál a Raith Tivadar által szerkesztett *Magyar Írásban* és Kassák *Má*-jában, miközben Illyés még bizonytalan saját jövőjét illetően. 1921-ben belekeverednek az ún. Menczer-ügybe, ezért az emigráció mellett döntenek. Rövid bécsi tartózkodás után – különböző időpontban – Párizsban kötnek ki, mindketten könyvkötészetből és tanításból finanszírozzák életüket, illetve a Sorbonne-on folytatott tanulmányaikat.

Illyésről pontosan tudható, hogy 1922. április 24-én érkezik Párizsba, és 1926 júniusában tér haza, mikor már biztosan tudja, hogy ejtették ellenük a vádat. Bátorságát táplálja, hogy Szegi egy évvel korábban néhány hónapot Pesten tölt, és egy rövid bírósági meghallgatás kivételével nem zaklatják már a hatóságok. A fent említett levelezés ez alatt a néhány hónap alatt zajlik: Illyés Párizsban fordít, kapcsolatot tart a fiatal, náluk alig néhány évvel idősebb költőkkel (Tzara, Éluard, Sauvage), Szegi pedig Pesten szerkeszt, bekapcsolódik az aradi *Periszkóp* munkájába, és előkészíti közös antológiájuk megjelentetését.

Ahogy a levelekből kiderül, Illyés ekkor, 1925 táján dönt úgy, hogy életét elsősorban az irodalomnak szenteli, a könyvkötészetet csak félállásban folytatja, és a francia irodalom tanulmányozásába fog. Lehetséges pénzkereseti forrásnak tartja, hogy pesti lapokba írjon a párizsi irodalmi élet eseményeiről, hangulatos riportokat készítsen Tzaránál, Cocteau-nál, Éluard-nál tett látogatásairól. Ehhez kéri Szegi segítségét, ám ilyen írások végül nem jelentek meg Illyés tollából. Egy helyütt említi, hogy Déry biztatására figyelműt küldene a *Nyugat*-ba, de ehhez nem érzi magát elég felkészültnek. A *Ma* 1923-ban és 1925-ben is közöl fordításokat Illyéstől: Apollinaire *ESIK* című képverse mellett Cocteau, Éluard, Huidobro, Sauvage és Tzara művei alatt olvasható a neve (Illés!) fordítóként. A *Magyar Írás* 1924-ben Ivan Goll-, Huidobro- és Jouve-fordításait közli.

Kettejük antológiájáról először Illyésnek egy 1925. április 8-án kelt leveléből szerezhetünk tudomást. Biztatja Szegit, hogy a *Periszkóp* felkérésére küldjenek nagyobb adag fordítást, „*de már mint »szerzők közeljövőben megjelenő fr. antológiájából« némi kivonatot*”. Arról is ír, hogy elkészült Tzara APOLLINAIRE HALÁLÁRA című versének fordításával („*azt hiszem, az Tzara egyik legeslegszebb verse*”), „*Valéry feltétlenül fontos*”. Jelzi, hogy az előző elkészült részét Szegi küldje át, hátha lenne mivel kiegészíteni, hiszen azt majd közösen jegyzik.

A Szegi-hagyatékban fennmaradt dokumentumok között a következő egy Illyés által 1925. augusztus 7-én feladott levél, melyet a Szegi-monográfia 1925. augusztus 22-re datál (egy másik boríték pecsétjén szerepel ez a dátum). A levél tartalma azonban azt erősíti meg, hogy a korábbi időpont a helyes, ugyanis Illyés szabadkozik a késői válasza miatt – ezt nyilván nem tenné, ha csak alig több mint két hét telt volna el két levele között. Az antológiát az Amicusnál javasolja megjelentetni, ahol hamarosan Kállai Ernő ÚJ MAGYAR PIKTÚRÁ-ja is megjelenik. Illyés Párizsban Tihanyinál próbál közbenjárni, Szegit pedig kéri, Pesten tegye ugyanezt. „*Meg vagyok győződve, hogy ha teruszaerűen nekimegyünk, 2 hónap alatt készen lehetünk vele.*”

Erre válaszol Szegi dátum nélküli levelében (teljes terjedelmében közli a kötet). „*Kimenésem előtt azonban feltétlenül be akarom fejezni az anthológiát, s a kiadóval is elintézni az ügyet. Azt hiszem, nagy sikere lesz a könyvnek.*” Máshol: „*Most már azt hiszem, tényleg itt az utolsó idő a dolgozásra. Az anyagot már szeptemberben be kell adni a kiadóhoz. Hogy kiket fordítsz, teljesen rád bízom. Az egész anthologia terve ugyanaz, mint először terveztük. Első Rimbaud, ha tudsz csinálni Paul Valéry-t, az nagyon jó lesz. Talán beveszik Claudell is, ha sikerül szép fordítást csinálni belőle. Nem lehet kihagyni Jules Romains-éket se. Legalább 5-6 verssel kell szerepeltetni az egész kompániát. Cendrars New York-i Húsvétját lefordítom. A jelentéktelenebb fiatalokat 8-10 verssel lehet szerepeltetni, Apollinaire-től pedig annyit lehet lehozni, ahányat csak meg tudunk csinálni. Mit szólsz a Vizesés fordításához? Hát a Joli rousse-hoz?”*

Mivel az alább következő Illyés-levélben Apollinaire MENET című versének Illyés-féle változata olvasható, érdemes közölni a fenti Szegi-levélben szereplő MENET-fordítást, amely alapján látható, milyen változtatásokat javasol Illyés.

*„Mikor az elsők mentek el s néhányan vártak még tovább
Egy intő hang szólt hozzád.
Mikor elmentek az utolsók és már semmit se vártak,
Ki mondta, hogy maradj itt?
Az utolsó csillagot öli meg most a nap s nem
látsz mást, csak a port. Messzi idegen por van
talpad alatt. Saruidon is por van*

*És este nehéz kérdések hullanak rád
Láttad elmenni őket és itt maradtál. A kakasszó mondta
a kakasszó vagy a por, hogy szemed nehéz és
pilláid szürkék mint az útszéli bokor. Feküdj
le. Itt az óra. Talán álmodban újra láthatod
őket.”*

Szegi 1925 őszén visszatér Párizsba, hogy még egy évet végezzen az egyetemen, és tanári diplomával térjen haza. Illyés 1926 decemberében már Pesten dolgozik, Déryvel a *Dokumentum* főmunkatársa. Egy évvel később a *Nyugat* közli írását, ettől kezdve egyre távolabb kerül az avantgárdtól és Kassáktól, az első kötetét (NEHÉZ FÖLD) kiadó *Nyugat* köréhez csatlakozik. A már nem költőként és nem műfordítóként, hanem kritikusként és esszéistaként termékeny Szegi a *Nyugatban*, a *Pandorában*, a *Látóhatárban* és a *Dokumentumban* publikál, 1929-től pedig a *Pesti Hírlap Vasárnapjának* szerkesztője. Barátságuk ugyan megmarad, de pályájuk szétválik: az egyre elismertebb alkotóé és a mindinkább háttérbe szoruló szerkesztőé.

A tervezett antológiát végül más valósítja meg: Molnár József és Tamás Aladár *Új FRANCIA KÖLTŐK* című kötetét az *Új Föld* adja ki 1927-ben, közös előszavuk 1926. novemberi keltezésű. Elképzelhető, hogy Tamásék gyorsabbak voltak, ezért hiúsult meg Illyés és Szegi terve.

„Kedves Palikám,

leveled olvasása után annyi kedvet kaptam az antológiához, hogy azt ajánlom, hagyjunk mindketten föl minden más egyébbe, s fogjunk teljes erővel a munkába, hogy visszajöveled előtt végre tökéletesen befejezhessük.

A francia líráról írt megjegyzéseiddel egyetértek, azonban a mindenáron finomságra, bizonytalanságra való törekvés bizonyos veszéllyel jár. Ez a remegő érzékenység, mely valóban egyik jellegzetessége általában a mai fr. költészetnek, túlzásba víve erőtlen és affektált lehet. Sauvage, Reverdy, sokszor Apollinaire és Jacob verseire ez áll, de Eluard, Tzara s a legújabbakra alkalmazva erőszakolt. Gondolom, mit értesz értelmező fordítás alatt, ebben egy véleményen vagyunk, de ép az utóbbi kettőnél (kik inkább nyerseks, mint finomak) legelsősorban pontos, szinte szó szerinti fordításra kell törekedni. Különben odajutunk, amit a Mában közölt fordítások átolvasásánál éreztem, hogy magyarul úgy hatottak ezek a versek, mintha egyazon költő különböző művei lettek volna. Ez végzetes hiba lehet. Ép ezért szeretném, ha te is jobban kötnéd magadat az eredetihez. Így pl. a Menet fordításánál én, mint másutt is, az eredeti francia mondat ritmikáját tartottam szinte szótagszám szerű pontossággal szem előtt. Erre különben majd visszatérek.

A pontosság kedvéért igen tanácsos volna, ha te elküldenéd a véglegesen befejezettnek deklarált verseket. Nincs nálam a Periszkop Jolie rousse száma, de ha jól emlékszem, abban kihagyások vannak. A »seul« pedig csakis egy-et, egyetlen-t, de sohasem »magányos«-t jelent. Biztos, hogy ez a magányos szó szebbé teszi a verset, de mindenki nyelvi tájékozatlanságnak fogja venni. Hasonlóan a szökökút legutolsó sorában abondamment nem elhagyottan-t jelent, hanem bőségesen-t. (A fordítás igen szép, de túl szabad; eredetiben ép olyan szép lett volna.) A Határ címűben több ilyen hiba is van. Malade de nuits trop amères nem genitivusz, hanem határozó. Keserű éjú beteg. (Beteg akinek keserű éjjelei vannak) A 3. sor pedig a negyedikhez tartozik, nem a másodikhoz. A 2. szakasz 4. sora: kezek mik holtgalyú kezeket szednek. Ezt a verset külön-

ben én is nyersen lefordítottam, s a kettőből lehet talán tökéletest csinálni. Erről van egy megjegyzésem.

Nem tudom, te hogy gondolod részleteiben az antológiát. Megjelöljük, hogy melyik verset melyikünk fordította? Én ellene vagyok ennek, s így sokkal jobban tudunk dolgozni. Már a Jolie rousse és a Menet fordításaidnál jutott eszembe, miért nem vetted be azokat a részeket, melyek az én fordításaimban szerinted is jók voltak? Egyedüli helyes módszernek azt tartom, hogy a fordítások mindkettőnk külön-külön munkája után lesznek legtökéletesebbek. Legjobb volna, ha most kemény munkával rövidesen feldolgoznánk az anyagot, te megállapodnál a kiadóval, azonban a kéziratot még kihoznád magaddal. Itt aztán pár délután alatt véglegesen átsimítanánk őket. Mit szólsz ehhez? Addig is én hozzád küldöm az én fordításaimat, te átnézed őket, a megjegyzéseket megírod, s én az itt lévő kézirattal összevetve felelek. Mindennek azonban gyorsan kell mennie. Hány vers van eddig? A mondott okok miatt én Tzará-t és Eluard-t magamra vállalom, s rövidesen már elküldök pár verset. Írd meg, hogy pontosan mennyire van még szükség.

Szeretném, ha megírnád azt is egész pontosan, mit szándékozol az előszóban mondani; ha az is névjegyzés nélkül jön, hozzávennénk az én esetleges megjegyzéseimet.

Az antológia szempontjából, mit szólsz az én Periszkopban közölt fordításaimhoz? A Periszkoppal, s általában a többi lapokkal való magatartásunkban is kellene valami megállapodásra jutni, nehogy esetleg ugyanazt a verset közöljük mindketten. (Szerencse, hogy a Menetet én nem adtam oda Tihanyinak.) Ezért állapodjunk meg, hogy a közlésre átküldött versekről azonnal tudósítjuk egymást.

A te Menet fordításod tetszik nagyon, azonban 1 fordulatot kitekertnek érzek. Ki mondta, hogy maradj itt? Az előbb ajánlott együtt dolgozással én a következőképen tartom a legszerencsésebbnek.

Menet

Mikor az elsők elhaladtak s néhányan vártak még tovább

Egy hang emelkedett föl és figyelmeztetett.

Mikor az utolsók is elmentek és már senki se várt semmit

Ki mondta neked, hogy még ott maradj?

Az utolsó csillagot is megölte a nap és

*te már csak a port láthatad. Messzi idegen por a talpaid
alatt, cipőidet is elborította.*

És azon az estén nehéz kérdések hulltak reád.

*Láttad elmenni őket s te ittmaradtál. A kakasszó
figyelmeztetett, a kakasszó vagy a por figyelmeztetett, hogy
szemhéjjad nehéz, szempilláid szürkék, mint az útszéli
bokrok, itt az ideje, hogy aludni térj. Talán álomban
újralátod őket.*

Azt hiszem, hogy minden fejtegetésnél jobb, ha egyszerűen leírom a nekem legjobban tetsző formát. Fontosnak tartom a személyes névmás kiemelését. A többiek elmentek, de te ittmaradtál. Menetről beszélve jobbnak tartom az »elhaladtak« szót, ez kifejezi, hogy csak a menet egyrésze, az elsők mentek el. Avertir: figyelmeztetni. Szép a te mondatod: az utolsó csillagot öli most a nap, azonban ép teszerinted valóban fontos a múlt. Ezért, a hűség kedvéért változtattam meg a másik szép mondatot is: És azon az estén nehéz kérdések hulltak reád. Mi a te véleményed?

Én legutóbb nem igen foglalkoztam fordítással, azonban, mondtam, az antológia befejezésének reménye annyira fellelkesített, hogy hajlandó vagyok minden időmet erre fordítani. Erre kérek téged is. Egye meg a fene az egész magyar kecmegést, ha ezt a könyvet szépen megcsináljuk, többet ér, mint negyven modern folyóíromány. Hallom, Kassák atya otthon volna. Igaz ez? Mit csinál?

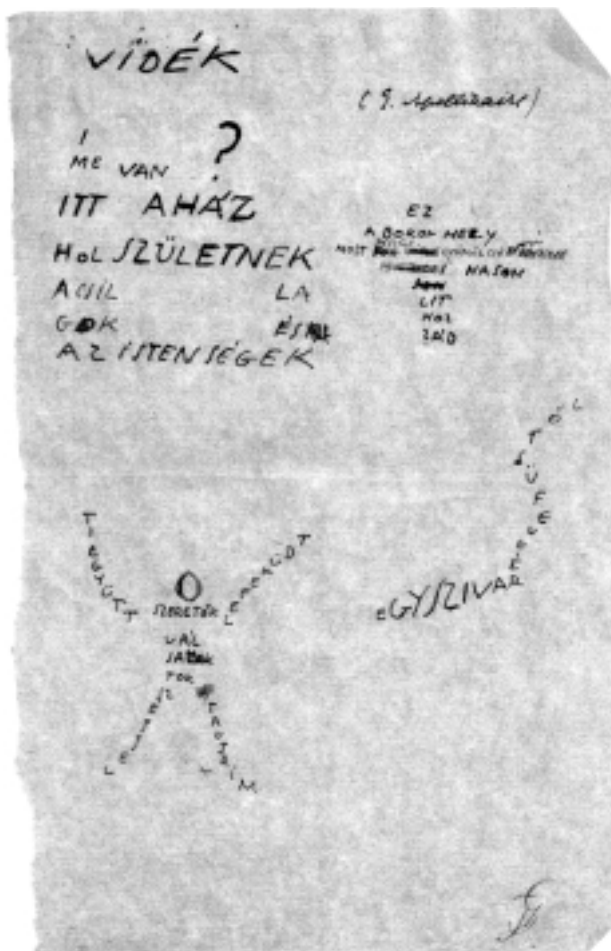
Nagyon örülök Palikám, hogy visszajössz. Most Menczerrel lakom együtt, te is majd valahová közelünkbe jössz. Frankli nem gondol a csöbörből visszamászni?

Itt – nyár lévén – minden alszik. Kirakatban olvastam a Révolution Surréaliste legújabb számát, egy igen szép Eluard vers van benne, holnap ceruzával és papírral megyek el a Crèshöz és a kirakatban lemásolom. Te miket olvasol? Nagyon örülni fogok, ha elküldesz valami mutatót az otthoni dolgaidból. Tegnapelőtt és tegnap együtt voltam Politzerrel, igen nagyszerű legénnyé változott, lelkes, idealista misztikus forradalmár. – Otthon mi újság?

Én valóban mostan rosszul állok, de a jövő hétre már remélek pár tanítványt, s akkor majd sikerül valahogyan elvergődnöm.

Írjál hát gyorsan. Böskével együtt szeretettel öllelek,

Gyuszi.”



Periszkóp Jolie rousse száma – a *Periszkóp* 1925. májusi számában jelent meg Apollinaire A SZÉP VÖRÖS ASSZONY című verse Szegi Pál fordításában.

Tihanyi – Tihanyi Lajos (1885–1938) festő, a *Periszkóp* párizsi szerkesztője.

Menczer – Menczer Béla (1902–1983) író, publicista.

Frankli nem gondol a csöbörből visszamászni? – Frankl Sándor (1896–1945) könyvkötő, Szegi egykori iskolatársa az iparművészeti iskolában. Elsők között tér haza a párizsi emigrációból, ekkor már Pesten dolgozik. 1945-ben a nyilasok agyonlőtték.

Politzer – Politzer György (1903–1942) filozófus, egy darabig Szegivel és Illyéssel együtt dolgozik a „Les Petits Bonhommes” könyvkötészetében. A francia ellenállás mártírjaként hal meg.

Böske – Markos Erzsébet (1899–?) iparművész, Szegi Pál első felesége.

Sumonyi Zoltán

EGY JOZEFINISTA

Kazinczy-átiratok

I. József császár leírása (prima vista)

Ezerhét százhetvenben
először láthatám:
Patakra jött, vagy inkább
megállt pihenni ott;
kiszállva egy szekérből,
kérdézeté, az út
Munkácsra merre fordul,
s miféle stációk
következhetnek addig?
Fölírta gondosan.

Posztó felsőruhát és
viaszkosvászonból
való csákót viselt, tán
eső ellen, de azt
csak hón-alá szorítva,
miközben jegyzetelt.
Egy jól megnőtt szép férjfi:
setét szöghajjal, és
nagy csontos homlokához
keskeny metszésű orr.

Ebéd közt ő beszélt csak,
deákul (s helytelen):
„*Iste vinus* (jól: vinum)
Tokajinus?” – Mögé
kerülve „*Ita*” mondtam,
s csudáltam, hogy a zöld
egyenruhája foltos:
könyöknél foldva volt.

Ebéd után szekérré
ülvén, Újhely felé
sietve távozott. – Még
tíz évig nem király,
de már öt éve császár:
a német-római.

II. Az iskolákról (1789)

Józsefünk, a király, minden megyénket
csak tíz cirkulusokra vonta össze;
így a Kassaiba, amelyet Sáros,
Torna és Abaúj, Szepes, meg Zemplény
régii vármegye alkot, egy főispán:
Szentiványi Ferenc neveztetett ki.

Mellé, iskolaügyben, a szent embert,
ama gróf Törököt helyezték bölcsen,
s engem a nemzeti oskolák feletti
buzgó látogatásokkal bízott meg.

Három évem alatt megszervezhettem
éppen százhuszonöt tanintézménynél
több mint *húsz közöset, hatvan pápistát,*
huszonöt lutheránust, öt pravoszláv-,
hét zsidó-hitiüt, és öt kalvinistát.

Ám ez nem vala kedves mindeneknek:
gyakran lázadozott a köznemesség
és a sok hivatalt vesztett alispán:
vissza! Vissza megyéinket! – Kiálták.

III. A theátrumban (Bécs, 1790)

...Estve nagy zúgás vala lent: mint méhkas a földszint,
Minden széksorból repül egy-egy ferge tekintet
Föl, ama *lózsi* felé, hol a császár fog helyet éppen.
Első dolga ezért, hogy az égő kétkarú gyertyát
Páholszéke előtt – belekoppintván – kihunyassa.

Arcát így ritkán vehetém ki a szürke homályból,
Csontos homloka és a paróka alól a nagy orra
Látszott csak, s hogy a bőr fityegett szikkadtan az arcán.
Tudtam, Belgrádról betegen jött föl, de hogy éppen
Itt, a theátrumban legyen? És így lássam utolszor...?!

Storazzi, az a szép primadonna feledtetí végül
Ezt a melancholiát; szememet, fületem gyönyörítve.
Hol van a szó, vagy ecset, kibeszélni, lefesteni híven,
Mennyi lelki vigasz szabadul ki a jó muzsikából!
(Mozart karvezető vala. S verte a fortepianót.)

Hans-Georg Gadamer

MOZART ÉS AZ OPERA PROBLÉMÁJA

Nádori Lília fordítása

Nincs kényesebb dolog, mint zenéről beszélni, különösen, ha valaki – mint én – illetéktelenül merészkedik erre a területre, és csak indirekt módon, szövegeken keresztül vetemedik e merészségre. Gyermekkoromban akárhányszor dalra fakadtam, azt mondták: „Fiam, csöndben légy, ezt nem lehet kibírni.” Az iskolai kórusból is rövid úton eltávolítottak. Akkoriban élt és virult a botfúlúség mítosza. Nem lépett még színre Carl Orff, akinek nagy érdeme, hogy bebizonyította: a botfúlúség előítélet, nemcsak az írás-olvasás, de a hallás és az éneklés is fejleszthető.

Minden serdülő életében eljön a nap, amikor elhatározza, hogy függetleníti magát a szülői háztól. Természetesen velem is így történt, és az első következmények egyike az volt, hogy elkezdtem barátkozni a zenével. Életem első koncertje nem is volt rossz választás. Szülővárosomban, Breslauban az 1918–19-es évadban Georg Dohrn kitűnő betanításában Mahler DAL A FÖLDRŐL című művét adták elő. „*Allüberall und ewig blauen licht die Fernen! / Ewig... ewig...*”¹ A mai napig megmaradt tudatalattim legmélyebb zu-

¹ „Mindenütt és örökké fényesen kéklik a messzeség! / Örökké... örökké...”

gában. Nem kétséges: szokatlan kezdet valakinek, aki azelőtt alig hallott másmilyen zenét. Viszont megnyitotta az utat a zene felé. Eljárogattam hangversenyekre, különösen, ha Mozart és Beethoven volt programon. Mindez közvetlenül az első világháború után történt. Később másfajta zenékkal is barátságot kötöttem. Különösen a korai reneszánszot ismertem és szerettem meg, a flamand és a francia polifóniát, később Lipcsében pedig a Bach-kultusz hatott rám. Persze mindig is a zene reménytelen szerelme voltam, akinek nem fogadják a közeledését. Gyakran és szívesen idézem Stefan George szavait, amelyek nem a zenére vonatkoznak ugyan, de vonatkozhatnának rá is, én mindenesetre a zenére asszociálok róluk: „*Bensómet marcangoló rejtély*” – amely annyira vonz, és annyira tanácstalanná tesz a nagy titokkal szemben, hogy az ember leg-hőbb vágya e rejtvény megfejtése.

Akkoriban természetesen Mozart-operákat is hallgattam, Breslaunak nagyon jó operaháza volt. Csakhogy azok az idők, generációm fiatalos érzései nem kedveztek az operának. A *Jugendbewegung* korát éltük, amikor Richard Wagnert is el kellett utasítani, olyan kort, amelyben az operát – nem is alaptalanul – a sznob polgári társadalom kifejeződésének láttuk. A XVII. és XVIII. században, de még századunkban is, az udvari kultúra volt a művelt polgárság példaképe. Az udvari ünnepkultúrában a nemesi társadalom kitüntetett találkozóhelye az operaház volt. Érthető, hogy mi fiatalok igyekeztünk megszabadulni attól a szellemi nyomástól, amelyet a polgári zenekultúra és az opera reprezentált. Operába menni annyit jelentett, mint letenni a voksot a polgári társadalom műveltségisméjé mellett.

Nem akarom hosszasan ecsetelni, hogyan közeledtem a zenéhez. A boldogtalan szerető szerepében kínlódtam ugyan, másfelől éles elmével és füllel fogadtam be a nyelv zenéjét. A költészet volt az én szellemi önfelszabadításom igazi eleme. És a költészet volt az, amely végül elvezetett hivatásomhoz, a filozófia tanításához. Hogyan lehetséges, hogy az egyik embernek már kora ifjúságától füle van mindahhoz, ami zene, a másiknak pedig nincs meg a füle hozzá, viszont annál inkább hallja a költői formákat? Biztosan állíthatom, hogy a rossz hivatásos szavalók teljesítményétől éppúgy szenvedtem, mint mások a színvonalatlan zenei előadástól. Hogyan lehetséges, hogy valaki a nyelv zeneiségét pontosan érzi, másfelől viszont a zeneművészettel mint rejtéllyel áll szemben?

Valójában ritkán esik meg, hogy a költői és a zenei nyelv összetalálkozik. Ilyen ritka eset volt számomra Mörike egyik legszebb verse, amelyet Hugo Wolf megzenésítésében és Emmi Leisner előadásában hallottam fiatalkoromban. „*Orplid vagy, drága föld, / mely messze fénylik!*”² Csak nemrégiben jutottam el odáig, hogy visszagondoltam erre az ifjúkori emlékre, és megírtam a vers értelmezését. Ám úgy gondolom, nemcsak a költészet és a zeneművészet szerencsés találkozásait érdemes számba venni, hanem azon is el kellene gondolkodni, miért találkoznak ilyen ritkán. Hogyan lehetséges, hogy Schubert tudni sem akart Goethe verseinek utolérhetetlen zenei megformáltságáról, és inkább a régi barát, Zelter zenésítette meg őket?

Ez a probléma az igazi kompetencia egyetlen vékonyka szála, amelyet fel tudok mutatni, és amelynek segítségével a zene közelébe merészkedem. Egyszer meghallgattam egy VARÁZSFUVOLA-előadást Drezdában, röviddel a második világháború után. Drezda romokban hevert. A lipcsei egyetem professzora voltam, a háború után rektorrá választottak. Így gyakran kellett Drezdába utaznom. Egyszer a főpolgármesterrel men-

² Eduard Mörike: WEYLA DALA. Garai Gábor fordítása.

tem oda, és együtt hallgattuk meg A VARÁZSFUVOLÁ-t. Az előadást egy tornateremben tartották, minden más alkalmas épületet leromboltak. Nem lehetett lerombolni viszont a kitűnő Drezdai Opera szellemiségét, amelyhez olyan híres karmesterek neve fűződik, mint Fritz Busché vagy Karl Böhmé. Ez a zenekultúra túlélte a diktatúrát éppúgy, mint a bombákat és Drezda tragédiáját. Ritka élmény volt számomra: az elpusztított világ újjáépítésének előhangja, az emberi kultúra nagy reménysége. Eszembe jutott, hogy Goethe írt egy folytatást A VARÁZSFUVOLÁ-hoz, éppen azzal készültem foglalkozni. Tulajdonképpen nem érdekelt különösebben a Mozart-opera szöveggönyve. Amikor tizenkét éves voltam, tekintélyes némettanárunk azt mondta: „*Ugyan, A varázsfuvola?! Az nem más, mint énekelt hülyeség.*” Amikor ezt az előadást hallgattam, rájöttem, hogy éppen ellenkezőleg: minden hangja értelemmel telített. Vokális és instrumentális téren mesteri előadás volt, amely meg sem próbálta fölvenni a versenyt a barokk színház masinériájával és fénypompájával. Hiszen nem állt más rendelkezésre, csak a tornaterem pódiuma, rajta az énekesek, a pódium lábánál pedig a zenekar. Mégis: ez az előadás felülmúlta A VARÁZSFUVOLA minden korábbi általam látott előadását. Mozart zenéje, saját képzelőerőm és a megrendülés erősebb volt, mint korunk technikai kultúrája és illúziókeltő eszközei. Azzal a kérdéssel szembesültem, hogyan képes a zene arra, hogy magától közvetítse az értelmet, és a színpad segítségével nélkül olyan erejű képeket alkosson, hogy a hallgatónak semmi sem hiányzik. A legszebb mese játszódott le a szemem előtt a legszebb tűzpróbával, pedig nem történt semmi, csak a zenét figyeltem.

Mi az opera? Mindenekelőtt kísérlet arra, hogy új életre kelte átmentse a görög tragédiát a modern keresztény és humanista világba. Monteverdi a monodikus stílussal új földrészt hódított meg a zeneművészet számára. Az olasz opera sok-sok elágazásából pedig megszületett az, amit operakultúrának nevezünk. A legutóbbi hetek előadásaiból megtudhattuk, hogyan bontakozott ki az opera kultúrája a barokk kor ünnepe iránti igényéből, később, a XIX. században pedig hogyan folytatta életét a polgári versenyszellem feltételei között.

Mozart kivételes helyet foglal el ebben a történetben: a beteljesítés és ugyanakkor az átmenet helyét. Hadd emlékeztessenek elhunyt barátom, Thrasyboulos Georgiades szavaira: az ő „zenés színház”-kifejezésére épült ez az előadás-sorozat. Georgiades szerint Mozart teremtette meg és vitte tőkélyre a specifikusan zenés színházat.³ Bizonyosan előkészítette az opera későbbi fejlődését és a zenedrámát, de a zenés színház általa megteremtett formáját azóta sem sikerült meghaladni: ezért tekintettük kivételnek Mozartot hajdanán, a *Jugendbewegung* idejében, amikor kárhoztattuk az operát. Mozart nemcsak opera volt, több annál. Az ő színháza nem elégedett meg azzal, ahogyan az olasz opera ledarálta a recitativo-ária-kórus egymásutánját. Nem igazodott a XVIII. század nagy operaházaiban magától értetődő zenehallgatási szokásokhoz. (Ahol például csak akkor hajtották félre a függönyt a páholyon, ha a híres énekes belekezdett az áriájába, és amikor vége lett az áriának, szépen be is hajtották a függönyt.) Persze ha felütjük A VARÁZSFUVOLA szöveggönyvét, azt látjuk, hogy ez az opera is „számokra” van osztva. Sőt éppen Mozart az, aki úgy tudósít a bécsi Vorstadttheater VARÁZSFUVOLA-előadásának sikeréről, hogy egyes számokat többször is elismételtetett a közönség! Csak-hogy nem is állítja senki, hogy ez a közönség, amely az egyes számokban gyönyörködött, megértette volna a cselekmény értelmét úgy, ahogyan egy színdarab cselekményét megértjük.

³ Vö. Thrasyboulos Georgiades: MOZART UND DAS THEATER (1956). In: uő: KLEINE SCHRIFTEN. Tüzing, 1977.

Ma A VARÁZSFUVOLA cselekményének értelméről szeretnék elgondolkodni önökkel együtt, Goethehez fordulva segítségért. Ő írt egy folytatást A VARÁZSFUVOLA-hoz, és publikálta is, noha töredékben maradt. Azt, ami a Schikaneder-féle operai cselekményben és később Goethe szövegcönyvében történik, bizonyosan nem nevezhetjük drámának. Mégis lényeges a különbség a rutinos színházi szerző, Schikaneder librettója és Goethe folytatása között. A különbség a sikerben mutatkozik meg. Goethe nem tudta befejezni kísérletét, nem talált zeneszerzőt a megkezdett szövegcönyv számára. Nyilván senki nem merte fölvenni a versenyt Mozarttal. Vagy talán megéreztek valamit Goethe túláradó költőiségéből, amely ellenáll a zenének? Vagy talán Goethe librettót akart ugyan írni, de ennek a szerepnek nem tudta alárendelni magában a költőt?

Mi a librettó egy tisztán költői szöveggel összehasonlítható? Az egyik nem más, mint a zenemű szövegcönyve, amely a zene által nyeri el értelmét, a másik pedig olyan szöveg, amely önállóan teljesíti be költői feladatát. Hadd fűzzek ide egy szemantikai megjegyzést. A *Dichtung* [költemény, költészet] voltaképpen annyit tesz, mint *Diktat* [tollbamondás]; a *dicere* [itt: elmond, előad] és a *dictare* [tollba mond] igékből levezethető, ami arra utal, hogy valami megváltoztathatatlan, végleges: a szótag is, a zenei hang is. Ezért, hogy a lírai költeményeket nem lehet idegen nyelvre lefordítani, mint tudjuk. Csak többé-kevésbé sikerült átköltésekről beszélhetünk. Ha viszont a fordító igazi költő, akkor az átköltés az ő eredeti műve. Egy költői mű nyelvzenéjének, ha költői igény nyel lép fel, az anyanyelv zenei hangján kell megszólalnia. Amikor Hölderlin Szophoklész fordítására vállalkozott, költői művet teremtett – de Hölderlin művét, amely alig emlékeztet Szophoklész művére.

A mindannyiunk által beszélt nyelv a beszéd aktusában érzékletessé válik. Ez az érzékletesség azonban csak a költői nyelvben lesz maradandóvá. Egyébként, amikor beszélünk, mindig a nyelv zenéjén túl, a közlésben vagy mások közlésének befogadásában vagyunk jelen. Hogyan lehetséges, hogy a költői nyelvben maga a nyelv „lesz testté”, és súlyra tesz szert? Ez a téma mindenekelőtt a hermeneutikával foglalkozó filozófusra tartozik. A szó jelentéssége és a nyelv zeneisége a költői szóban olyan szorosan összefonódik, hogy aki birtokolni akarja a verset, annak e kettő egységét is birtokolnia kell. Hallania kell a nyelv zenéjét, és ezzel együtt meg kell értenie az egész jelentését és beszédértelmét. A librettó azonban nem tart igényt rá, hogy nyelvként ugyanilyen módon fogadják be. Értelme csak az énekelt és eljátszott zene meghallgatásában bontakozik ki. Olyan szövegekről van szó, amelyek a megjelenítésre, azaz egy rajtuk túl lévő feladat teljesítésére várnak. Igaz, a görög tragédiák szövege is arra várt, hogy előadják a színpadon, méghozzá zene segítségével. Mégis: az operában egészen más a nyelvművészet és a zeneművészet közötti súlyelosztás, mint a görög tragédiában. (Georgiades a megnevezésről és a magyarázatról szóló hátrahagyott művében mindkét oldalt, a szó megnevező erejét és a nyelv hangzását megpróbálta elemezni, és különösen azt vizsgálta, hogyan hat együtt a kettő a zenében.)⁴ Ezek nehéz kérdések, mind további és további vizsgálatot követelnek, különösen Schikaneder, Mozart és Goethe esetében, ahol megannyi probléma gabalyodik össze.

Az újkori zene nyilvánvaló sajátossága az ismétlődések sajátos törvényszerűsége, a visszatérés, a megkezdett fonál újrafelvétele, amelynek révén a klasszikus kompozíciós technika minden elemet egyetlen nagy egészben fog össze. Ez természetesen az operára is érvényes, hiszen éppen az ének az, amelyben kezdettől fogva az ismétlés ereje érvényesül. Az ismétlés azonban a zene alapjául szolgáló szövegre nézve is formaalko-

⁴ Thrasyboulos Georgiades: NENNEN UND ERKLÄREN. Göttingen, 1985.

tó jelentőséggel bír. Shakespeare a karaktert, a sorsot, egy magával ragadó cselekedetet mind-mind szavakká varázsolta, az ő idejében a színpadi gépezetre nem volt sokkal nagyobb szükség, mint a drezdai VARÁZSFUVOLA-előadáson. Az operában, és különösen A VARÁZSFUVOLA-ban, a cselekmény csak homályos csomópontok révén jut formaalkotó szerephez. Főlölesleg pszichologizálás egyértelmű és világos motivációkat keresni a szereplők mindegyik áriájában, dallamában, duettszólamában, vagy ahogyan egy tuttiba bekapcsolódnak. Már a szövegértés foka eleve összehasonlíthatatlanul alacsonyabb egy átlagos opera-előadás esetében, mint egy Shakespeare-darab előadásán vagy bármilyen más előadáson, ahol a drámai szöveget nem éneklük, hanem mondják. Az operát és szöveggönyvét egészen más törvények irányítják, mint a karakterdrámát. A pszichológiai motiváltság és az általa formált cselekmény a színházban sem az egyetlen egységesítő elv. Már az antik tragédia a maga (nem pszichológiabarát) maszkijátékával óva int bennünket attól, hogy mindent a cselekménymotiváció intuitív követésétől várjunk ahelyett, hogy átadjuk magunkat a mindenki számára ismerős mítosz új értelmezésének. Az antik komédia tipikus motívumai – rokonság, tévedés, szerepcserre – és tipikus karakterei is tovább élnek az opera buffában.

Ebben a tekintetben tehát mindenképpen fönnáll bizonyos analógia az antik színház és az opera egymást követő „számai” között. Emlékezzünk csak vissza a nagy retorikai hagyományra, arra a képességre, hogy a rétor megnyerje a hallgatókat a kítűzött célnak, és érzelmeket keltsen bennük. Ez az operának is a feladata: a szöveggönyv cselekményét nem annyira hihetővé tenni, mint inkább arra használni, hogy az affektusokat és a szenvedélyeket, amelyek minket embereket mozgatnak, megjelenítse és hatásossá tegye. A színházban más törvények uralkodnak. Hiába határozzák meg például Calderón színjátékait a retorika formaelvei – Shakespeare-nél a drámának mégiscsak a szereplők karakteréből és a cselekményből kell kibontakoznia. Nem annyira a cselekményről és az általa kiváltott érzelmekről van szó, inkább ezeknek az embereknek a létéről, a karakterükről, amely sorsukká válik. A karakter az emóciókban kifejeződő habitus, *hexisz*, egy állandó identitás, amely változó *pathémata*, szenvedélyek közepette jut kifejezésre. Egy Shakespeare-dráma színésze embert formál, nem tűri magán a merev maszkot. Ezzel szemben a szerephez rendelt és a zenében megformált szenvedélyek formaalkotók az operában. Ezért, hogy az ária kítüntetett helyet foglal el, nem pedig közjátékszerű, mint a monológ a drámában. Mozart zsenije kellett ahhoz, hogy az örökölt operaformát mégis olyan belső zenei koherenciával ruházza föl, amelyben az egymást követő számok egységes lelki történésben csengenek össze. Ezért Mozartnál is hiba volna jellemfejlődést keresni ott, ahol a játék öröme uralja a színpadot. Látni fogjuk például, hogyan téveszti meg a pszichológusokat Sarastro szerepe.

A VARÁZSFUVOLA mesejáték. A sajátosan kontrasztgazdag cselekmény – Goethe éppen ezt a kontrasztgazdagságot dicséri – népies varázsbóhozat, spirituális magasságokba emelve (egészen odáig, hogy egy nemesi párt beavatnak a bölcsesség templomában), de mégiscsak a népies elem állandó kontrasztjával kísérve. Később rámutatok arra, hogyan gondolta tovább Goethe ezt a szöveggönyvet, amelyet Schikaneder Mozart közreműködésével készített. Először azonban vessünk egy pillantást a Mozart-opera szövegére.

Otto Jahn tekintélyes klasszika-filológus a XIX. század közepén, Mozart-kutatásai során kimutatni vélte, hogy A VARÁZSFUVOLA szöveggönyve külső okok miatt, amelyek ismertetésétől most eltekintek, törést mutat, vagyis az első és a második felvonás között totális programváltás történt. Ezt a merész, mindazonáltal jól körülbástyázott állítást akkoriban széles körben elismerték. Megfelelt az akkori filológia trendjének,

amely mindenütt rétegződést, későbbi átdolgozást és montázst vélt fölfedezni, ahogyan az valóban gyakran fölfedezhető a színpadi szövegek könyvek, de a késő antik szövegek esetében is. Jahn tehát azt föltételezte, hogy Schikaneder szövege könyve is ilyen eszközökkel született. Mára ezt az egykor uralkodó véleményt senki nem osztja. (Én is kétségeimnek adtam hangot A VARÁZSFUVOLÁ-ról szóló dolgozatomban 1947-ben.)

Mint tudjuk, a cselekmény azzal kezdődik, hogy Tamino királyfi vadászat közben eltéved, egy kígyó veszi üldözőbe, és három hölgy menti meg, akik megölik a kígyót. Kiderül, hogy az Éj királynőjének köszönheti megmenekülését. Számomra úgy tűnik – igaz, még sosem találkoztam ilyen értelmezéssel –, hogy maga az éj beállta tűnik itt föl a megmentő mitikus alakjában, az ezüstnyilas hölgyek pedig az első csillagok pislákoló fényét jelentik, amelyek a jótékony éjszakai homály közeledtét hirdetik az üldözöttnek. El tudom képzelni, hogy mindez a színpadon is megvalósítható: elsötétítéssel, az első csillagok, majd az egész csillagos égbolt megjelenítésével. (Johannes Schaaf megéjtő salzburgi rendezése közel jár ehhez, ő az Éj királynőjét szinte vakító holdfényben lépteti színpadra.)

A cselekmény valójában valószínűtlenségek egész sorozata. Az Éj királynőjének életét az első felvonásban egy idegen, ellenséges hatalom keseríti. Ellensége, Sarastro elrabolta a lányát, Paminát. A gonosz rabló később Pamina nemes, atyai jótevőjeként mutatkozik be, ráadásul ő a bölcsesség temploma beavatottjainak vezetője. Sarastrónak ez az értékváltása a cselekményen belül a legkülönösebb konstrukciókat eredményezte a későbbi értelmezésekben. Elutasított szerelmeként ábrázolják, aki végül képes lemondani Pamináról, olyannyira, hogy ő maga vezeti be az ifjú párt a beavatottak körébe. Paminát pedig autonómiájáért küzdő fiatal lányként is szokták értelmezni, akit éppen a gonosz Sarastro „oltalma” akadályoz abban, hogy nőként megszabaduljon a férfivilág nyomása alól, a végén pedig nem bizonyul elég erősnek: megadja magát.

Hogyan lehet összeegyeztetni a librettó ellentmondásait? Ne feledjük: ez mesejáték, a mese logikája pedig az átváltozás. Ha így nézzük, mégiscsak látunk néhány hihetően összekapcsolódó átváltozást. A cselekmény közepén válik világossá, hogy az Éj királynője afféle örökösödési vitában állt a Nap birodalmának haldokló királyával. Az Éj királynője az egész világon uralkodni akart, míg a király Sarastróra és barátaira hagyta lányát és vele a Nap birodalma, a „napkör” fölötti uralmat. Tehát tulajdonképpen nem rablás történt, hanem egy végakarat teljesítése.

Kétséges, vajon rejtőzik-e a Sarastro-féle „rablás” mögött másik motívum is, nevezetesen, hogy Pamina szerelmét akarta elnyerni, és amikor kudarcot vallott, önként lemondott róla. Van egy hely a szövegek könyvben, amelyet így lehet értelmezni („*Zur Liebe will ich dich nicht zwingen*”).⁵ Ám sem a szövegírónak, sem a zeneszerzőnek nem állt érdekében, hogy egyetlen szereplő jellemfejlődését ábrázolja. A cselekmény voltaképeni fő szála a szeretet stációinak sora, az emberi passiótörténet. Kezdetén az anyai szeretet és a lányt az anyjához fűző, elementáris szeretet áll. Ezután láthatjuk Pamina és Tamino átváltozását és megtérését. Mindkettőjüknek kinyílik a szeme, és nyilvánvalóan kettejük nyiladozó szerelme az, amely a híres képárával kezdődik, és a próbatétellel, illetve a beavatottak körébe való felvétellel teljeseedik be. A szeretet fokozatai, a szerelem ébredése, a világ átváltozása azáltal, hogy tudjuk: szeretnek bennünket. Ezt a logikát persze mesei eszközök ábrázolják. A némaság próbáját úgy értelmezzük, mint a férfi felkészítését a társadalomban betöltendő feladataira, és csodáljuk Pamina tánto-

⁵ Szó szerinti fordításban: „*Szerelmemre nem akarlak kényszeríteni.*” Az opera Fischer Sándor által átdolgozott Harsányi Zsolt-féle fordítása ezen a helyen félrevezető („*Nem tiltom én e szűzi érzést*”).

ríthatatlan hűségét mint a szeretet morális összekötő erejét, amely a családalapításhoz vezet. (Látni fogjuk, hogy Goethe éppen ezen a ponton gondolta tovább a történetet.)

Minden mese valószínűtlenségek egész sorozatán keresztül beszél a bölcsesség titkos nyelvén, így van ez A VARÁZSFUVOLÁ-ban is. Ha követjük a nem éppen művészi, de színpadon jól megjeleníthető cselekményt, észrevehetjük Pamina és Tamino szerelmi történetének, jobban mondva: a szeretet történetének gondosan elhelyezett jeleit. Láthatjuk, hogy a lány eleinte minden erejével anyjához törekszik vissza. Nyilvánvaló, hogy személyiségét nem világította még be a szerelem átváltoztató sugara. Ám amikor ez megtörténik, hirtelen minden más megvilágításba kerül. Sarastro, az elementáris anyai kötődéssel szemben álló szellemi rend képviselője óvó és vezérlő szerepben, egy fensőbb hatalom méltóságával lép színre. Ő vezeti át a szerelmespárt a próbatételek során, és ő emeli őket a beavatottak körébe.

Az elemi vonzalomnak morális kötődéssé kell magasztosulnia, ez a fiatal pár próbatételeinek értelme. Így értjük Pamina jelenetét a törrel; azt, hogy készen áll a halálra, csupán az elemi vonzalmak legyűrűseként értelmezzük. A próba arra keresi a választ, vajon elég eltökélt-e, hogy inkább meghal, mintsem elváljon attól, akit szeret. Ilyesmi nem csak a mesében fordul elő. Hasonló a helyzet Tamino próbatételeivel, amelyek során a férfias határozottságot mint az államot megtartó erőt kell bizonyítania.

Goethe a szeretet stációinak sorát egy fázissal gondolta tovább. Az ő folytatásában is úgy jelenik meg az Éj királynője, mint az emberiség lelki tapasztalatvilágának egyik alappotenciálja: a sötétség, annak titokzatossága, veszélyessége és gazdagsága. A másik oldal pedig a gondolat és a szellem világossága, amelyet Sarastro testesít meg. Goethe még egyszer össze akarta ütköztetni ezt a két potenciált, mégpedig abban a pillanatban, amikor a család élete kezdődik. Az Éj királynője el akarja rabolni Tamino és Pamina gyermekét. A gyermek a szülőknél marad, de bezárják egy ládába, amelyet nem lehet kinyitni. Ha azt akarják, hogy a gyermek életben maradjon, a ládának folyton mozgásban kell lennie: „Míg lépdelték, a gyermek élni fog.”⁶ És valóban, minden új élőlény, amely hirtelen a szülői gondoskodás és aggodás középpontjába kerül, zárt titok. A növényi létbe zárt kisgyermek egészen új, másfajta gond, mint ami a szeretők hullámmzó kapcsolatában bujkál. Amíg mozgásban vagytok, addig él a gyermek. Goethe azt ábrázolja, ahogyan a sötétség és a világosság hosszú harcának végén az emberi természet uraló elementáris hatalom a nyelv és a kimondott szó csodájában új szabadsággá lényegül át. A szülőkkel váltott első szavak révén a szülők és a gyermek távolsága megszűnik – hogy új távlatok nyíljanak meg előttük. A természeti lét sötétségéből kibontakozik a szellem, hasonlóan a FAUST-hoz, amelyben Euphorion fölemelkedik az égbe.

Új harc bontakozik ki, a szeretett gyermek a szeretet stációi során elválik szüleitől. Nagyjából így képzelte Goethe a cselekmény folytatását. Goethe új ötlettel hangsúlyozza a próbatétel lényegét, ezúttal magának Sarastrónak kell kiállnia a próbát. Élni annyira, mint próbák sorát kiállni, Goethe így értette Schikaneder szöveggönyvének voltaképeni mondandóját. Költőként olvasta és gondolta tovább a szöveggönyt. A továbbgondolásnak ez a módja ismét csak a költő és a librettista, a nyelv művészete és a zeneművészet közötti különbséget, a műsák egymástól eltérő természetét mutatja.

Hogy érthetőbb legyen, amit mondok, kiválasztottam és összehasonlítottam egy-egy részletet Mozart VARÁZSFUVOLÁ-jából és Goethe folytatásából. Schikanedernél már szere-

⁶ Tandori Dezső fordítása. Gadamernek Goethe VARÁZSFUVOLA-fordításáról írt elemzése és Goethe töredéke magyarul is olvasható, lásd: Hans-Georg Gadamer: A MÁSODIK VARÁZSFUVOLA és Johann Wolfgang Goethe: A VARÁZSFUVOLA. MÁSODIK RÉSZ. In: *Holmi*, 1991/12.

pel a két fegyveres, ezt a motívumot Goethe is felhasználta a maga módján. A fegyveresek feladata a fogoly Pamina őrzése, Goethe pedig ővelük őríteti a Tamino és Pamina gyermekét rejtő ládát. Ennek a motívumnak az átvételén fogom konkrétan illusztrálni a librettószöveg és a költői szöveg különbségét. Ismerik a fegyveresek szövegét: „*Der, welcher wandert diese Strasse voll Beschwerden, / Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden; / Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann, / Schwingt er sich aus der Erde himmeln. / Erleuchtet wird er dann im Stande sein, / sich den Mysterien der Iris ganz zu weihn.*”⁷ Egészen tűrhető sorok, de nem arra való, hogy tisztán költőileg meggyőzőek legyenek. Schikaneder verssorai pusztán annyit közölnek, hogy az ellenséges világ legyőzött, a szeretet győzedelmeskedik az éjszaka sötétségén. Goethénél minden egy generációval később játszódik, a fegyveresek időközben így változtak: „*Nappalodik? / Meglehet. / Jó az éj? / Itt az éj. / Elmegy az idő. / De hova? / Int az óra tán? / Nekünk soha.*” Így hangzik a fegyveres örök párbeszéde. Démoni figurák, akik az emberi életből kizárva nem várhatnak, nem remélhetnek semmit az időtől. Így folytatják: „*Törekedtek? Mi végre, / Ti ott mind odafenn! / Fut az ember? Előle / A cél is, szüntelen. / Rángatja, rázza, mi haszna, / A függőnyt, mely az élet-titokra, / Éjekre és napokra nehezül.*”

Zengő és értelemmel telített sorok. Az odalent strázsálóknak titok a nap és az éj váltakozása, titok az élet a maga örökös változásával, ébrenlétben és álmon túli és – ami a legtitokzatosabb – életben és halálon átívelő folytonosságával. Goethe mindezt el tudja mondani, és mindezt hangzó versbe is tudja önteni. Az Éj királynőjének és a Napbirodalom urainak mitikus harca, amelyet A VARÁZSFUVOLÁ-ban ismertünk meg, itt új tudatosságra emelkedik. „*Ihr zieht und zerrt vergebens am Vorhang des Lebens...*” Ahogyan a *vergebens* szó megjelenik a versben, és ahogyan visszatér a rímbe – ezzel nem valamit mondanak, hanem valóban rángatnak, ráznak. A rángatás-rázás és ennek hiábavalósága – az időtlen örök szemében – fizikailag jelen van. Ilyen a költészet: nemcsak „gondol valamire” Goethe, hanem meg is történik – megmutatkozik –, amire gondol.

Goethe nem is tudott írni úgy, hogy csak „gondol valamire”, így aztán a zenének nem is marad tere, ahol összeolvadhatna a nyelvzenével. Ehhez alaposan föl kéne forgatni a verseit, amit Schubert meg is tett – nem éppen a költői és a zenei nyelv belső összeolvadásának iskolapéldáját nyújtva. A zene képes arra, amire a költészet egyedül nem volna képes – ám elképzelhető, hogy a zene megfosztatik a kifejezéstől ott, ahol a költészet egyeduralkodó.

Mai előadásomban visszatértem Mozart VARÁZSFUVOLÁ-jához és annak Goethétől származó folytatásához, ezzel felidéztem és kiegészítettem egy régebbi munkámat, amely 1947 és 1949 között keletkezett. Tanultam a műről folytatott újabb vitákból, és tanulságos volt jelen lenni az ideai Salzburgi Ünnepi Játékok mesteri VARÁZSFUVOLA-előadásán is. Mi vonz minket újra meg újra ehhez az operához? Bizonyosan hozzájárult évszázadokig ható világsikeréhez, hogy kapcsolódott a polgárság évszázadának humanitásgondolatához, és az sem véletlen, hogy a nagy szerelmi duettet minden pszichológiai motivációt nélkülözve nem a szerelmesek, hanem „egyenlőtlen felek”: Pamina és Papageno éneklik, azaz egy szerelemre ébredő lélek és egy érzéki, természeti ember. A fő cselekményszál magasztossága összekapcsolódik a természettel. A dal egyaránt hallható földön és égen: „*Mann und Weib und Weib und Mann / Reichen an die Gottheit an.*”⁸

⁷ Szó szerinti fordításban: „*Aki végigmegy e fáradságos úton, azt megtisztítja a tűz, a víz, a levegő és a föld; Ha legyőzi a halálfélelmet, felröppen a földről az égre. Megvilágosodva képes lesz arra, hogy egészen Irisz misztériumának szentelje magát.*”

⁸ Szó szerinti fordításban: „*Férfi és asszony és asszony és férfi / az Istenségig érnek föl.*”

Stefan Kunze

BEVEZETÉS A „MOZART OPERÁI” CÍMŰ KÖTETHEZ*

Balázs István fordítása

A köztudatba Mozart német és olasz nyelvű komédiái – kezdve a SZÖKTETÉS-től (1781/82) egészen A VARÁZSFUVOLÁ-ig (1791) – a zenés színház fogalmának megtestesüléseként, elérhető lehetőségeinek summázataként, egyszersmind pedig egy zenei-drámai műforma minden tekintetben tökéletes megvalósulásaként vésődtek be. A XIX. század, amely az opera területén más, teljességgel új utakra tért – jöllehet *par excellence* a színház évszázada volt –, alig volt képes elmozdítani ezt a képet. Ez mindenestre meglepő, tekintettel azokra a példátlan félreértésekre, sőt azokra a torzításokra, amelyeknek a művek különböző mértékben ugyan, de ki voltak téve, s amelyek jó szándékúan vagy gátlástalanul, de mindenkor a vélt vagy valós (leggyakrabban rossz) ízléshez történő, meghamisító alkalmazkodásból voltak eredeztethetők. Nem csak a COSÌ FAN TUTTE előadás- és befogadástörténete szolgál gazdag szemléltetőanyaggal arra nézve, hogy az a megállapítás, miszerint a művek története minden egyes szakaszban magához a műhöz tartozik, s annak mintegy történeti kibontakozását nyújtja, általában nem találó. Csak melleleg jegyezzük meg: nem éppenséggel a művekkel szembeni lojalitás mellett szól, hogy mindenért, ami velük történt, felelőssé akarják tenni őket. Ha nem kell állást foglalni, esetenként akár egy mű mellett vagy a recepciójával szemben, az persze vitathatatlanul kényelmesebb.

Mozart operáival szemben a XIX. században nyílt elutasítás vagy komoly kritika csak ritkán fogalmazódott meg. Igen hamar a „halhatatlan művészet” alapvetően érintetlen repertoárjához sorolták őket. Ugyanakkor különösen a lelkes kinyilatkozások mellett gyakran sajtóságos bizonytalanság, sőt gyámoltalanság bújik meg, mintha csak Mozart színháza makacsul elzárkózna az értelmező megközelítések elől. Nyilvánvalóan nehézségekbe ütközött, hogy ezt a színházat összhangba hozzák a mélységről, a pátoszról és a jelentékenységről alkotott képzetekkel, amelyeket semmi szín alatt nem akartak nélkülözni a műalkotásokban, de amelyek Mozart zenéjétől a lehető legidegenebbek. Nehézségekbe ütközött, hogy Richard Wagner, a „Nagy Opera”, a felszentelt és révületbe merült művészetfogalom korában értékelni lehessen Mozart „aranyos fényű komolyságát”, amelyről egy alkalommal Nietzsche beszélt.¹ Mindig is összeegyeztethetetlen volt vele az újsütetű polgári megfontoltság, a „jóraváló német ember komolysága” – ahogyan Nietzsche gúnyosan kifejezte magát. De a humor is, a túldimenzionált, sorsterhes pátosz fonákja, egy derűs bensőség kiemelése, mindezt mintha valami szakadék választaná el a humánumnak Mozart színpadi világában megjelenő megvesztegethetetlenül tiszta fényességétől, amelynek megnyilvánulása a magasabb rendű és bölcs derű, a mosoly. Ebben a tartományban mozgott Schiller esztétikai-filozófiai értekezése, az ÜBER ANMUT UND WÜRDE (KELLEMRŐL ÉS MÉLTÓSÁGRÓL, 1793), s a kellemről

* Stefan Kunze: MOZARTS OPERN. Reclam, Stuttgart, 1984 (1996).

adott meghatározása – „*a szabadság mozgatta alak szépsége*”² – nem annyira egy esztétikai törvényt, mint inkább egy egyszerű művészeti valóság egy darabját írja körül. Ha valami a későbbi korok művészetében egyszer s mindenkorra veszendőbe ment, úgy az a kellem volt, annak képessége, hogy a komolyságban ne legyünk megterhelők, a könnyedségben pedig ne legyünk alantasak vagy üresek. E változás révén, amely mélyreható átalakulásokat mutat, s amelynek hatósugarára és okaira e helyütt nem áll módunkban részletesen kitérni, nem sokkal 1800 után a zenei komédia is elveszítette gyökereit. Rossini virtuóz tűzijátékát, valamint Donizetti DON PASQUALÉ-jának kései epilógusát követően a zenei komédia visszahúzódott a „könnyebb fajsúlyú” színház, a legszélesebb értelemben vett operett területére – ami nem azt jelenti, hogy e műfajban ne születtek volna tökéletes, művészi csiszolt alkotások.

A század második felének mindkét nagy komédiája, Wagner A NÜRNBERGI MESTERDALNOKOK-ja (1867), valamint Verdi dionüszoszian derűs kései alkotása, a FALSTAFF (1893), nem jönnek számításba a zenei komédia „története” szempontjából. Nem csak egymással nem összemérhetők, de távol állnak minden hagyománytól is, jóllehet reflektálnak a komédia eszméjére.

Amikor Mozart operái megszülettek, a komoly opera (opera seria) műfaja felett félreismertetlenül eljárt az idő, voltaképpen már túl is élte önmagát. A zenei komédia ezzel szemben, a maga példaszzerű alakjában, opera buffaként, amelyet Stendhal egy alkalommal találóan nevezett „a komédia eszményi tökéletességének” („*perfection idéale de la comédie*”), általában véve is a komédiaszínpad summázatának, eljutott csúcspontjára, s a korábban meghatározó műfajként számon tartott opera seriával szemben réges-rég túlsúlyba került, sőt annak egyes elemeit új életre kelt alakban magába is olvasztotta. Igen ám, de egészen Rossini idejéig az opera buffa a „*dramma per musica*”, vagyis az ünnepélyes és emelkedett operai műfaj ellendarabjaként értelmezte önmagát. Gluck és mások megújító törekvései a komoly zenei dráma területén az 1760-as évektől kezdve nem jelentették e két műfaj (a komoly és a komikus) határainak összerosasását, még kevésbé azok megszüntetését. Ilyesmi Mozartnak sem lebegett a szeme előtt, még kevésbé az, hogy a buffával felváltsa a „*dramma per musica*”-t, jóllehet a történelmi helyzet (az, hogy a seria az 1780 és 1790 közötti évtizedben tagadhatatlanul erőtlenné vált), mindenekelőtt azonban a Mozart-életmű teljes áttekintése egy ilyen értelmezést kézenfekvővé tehetne. 1781 után ugyanis – ha eltekintünk a TITUS KEGYELMÉ-től (LA CLEMENZA DI TITO) – figyelmét teljességgel a zenei komédiára összpontosította. Egy évtizeden át, ha ezúttal a művek szubsztanciája felől, s nem a kortársak nézőpontjából ítélünk, buffa és seria polaritása teljesen hatályon kívül helyeződött. Nem mintha a műfajok összeolvadtak volna, hanem inkább azért, mert a komédia jegyében a világ és az emberi lét a maga összes dimenziójában ábrázolódott, mégpedig annak szempontjából, ami osztatlan és oszthatatlan. Mozart zenei komédiáinak egyedülállósága abban rejlik, hogy a komédia már nem jelölte ki a távlatot, ennél fogva már nem is volt szüksége arra, hogy egy másik perspektíva egészítse ki, lett legyen az akár a tragédiáé, akár a komoly drámáé. Az *értelem* kibontakozását a *jelenség*, amely a komédia törvényeit követte, semmilyen irányban sem korlátozta.

Ezzel adott volt a feltétele jelenség (komédiaszerűen mozgalmas játék) és értelem, illetve a tartalmak egymástól történő elvonatkoztatásának, egyszersmind azonban adott volt annak a felismerésnek a lehetősége is, hogy ezek rejtélyes módon szétválaszthatatlan egységet alkottak. Némelyek akkoriban fölismerték ezt, de aligha akadt bárki is, aki Goethénél világosabban megfogalmazta volna, neki ugyanis volt némi fogalma a töretlen érzékiség egységének szerencsés megvalósulásáról, amikor a derűs jelenség

összefonódik az értelem, a „magasabb értelem” korlátlan kibontakozásával: „*Ha a nézők tömege netán csak a megjelenítésben leli is örömét, a beavatottak figyelmét a magasabb értelem sem fogja elkerülni, amint ez A varázsfuvolában vagy más dolgoknál is lenni szokott.*”³ A VARÁZSFUVOLA a „komolyan vett tréfák” körébe tartozik, amelyekről Goethe a FAUST második részével kapcsolatosan beszélt.⁴ Több pusztá rajongásnál, s a célja is a derűs játéknak, valamint a „magasabb értelemnek” az a még meghasadtság nélküli egésze, amikor E. T. A. Hoffmann egy korai, a DON GIOVANNI-t érintő megnyilatkozásában Mozart „valóban nagy szelleméről” beszél a komponálásban, az „egyetlen zenéről”, amit „mindent átölelőnek” nevez.⁵ Az a tekintély, amellyel Mozart színháza tovább hatott, dacolva a torzító fordításokkal, a zene megerőszkolásával, amelyektől még egy Gustav Mahler sem riadt vissza, a maga egészét tekintve mit sem csorbult. Mi több: még meg is szilárdult. Soha a legcsekélyebb kétség sem merült fel azzal kapcsolatban, hogy a legmagasabb rendű művészetről van szó. Ez előtt a tekintély előtt még Richard Wagner is fejet hajtott, aki máskülönben nemigen engedte érvényesülni azt, ami nem akart alkalmazkodni a zenedráma mércéjéhez. Kissé szinte zavartnak tűnnek az efféle megjegyzések: Mozart „*az olasz iskolát az operában a legtökéletesebb eszménnyé emelte*”, s „*egyetemessé szélesítette és megnemesítette*”.⁶ A FIGARÓ-val és a DON GIOVANNI-val, nemkülönben A VARÁZSFUVOLÁ-val intenzíven foglalkozott idős koráig.

Wagner kimagasló előadóként – merthogy az *is* volt, az bizonyos – nagyon pontosan fel tudta mérni Mozart operáinak rangját. Minden bizonnyal irritálta azonban, hogy ezek sem saját zenedrámái eszméinek túlhaladott lépcsőfokaként, sem bármilyen jellegű megsejtésükként vagy még kevésbé megelőlegezésükként nem voltak értelmezhetőek. Annak a láncolatnak egyik eleme, amelynek végén a zenedráma állott, akkor már inkább Gluck lehetett volna. Mozart nem engedte magát belerendezni egy ennyire egyértelmű céllal elgondolt teleológiába, amelyben az attikai tragédia mellett helyet kapott Shakespeare és Beethoven KILENCEDIK-je is. Az olyan kategóriák, mint a „haladás”, az „újítás”, a konvenciókat megtörő „merészség”, nyilvánvalóan csődöt mondanak Mozart zenéjével kapcsolatban, még akkor is, ha színpadi művei már a maguk idejében is elkülönültek kortársai színpadi műveitől, amit melleleg, különösen Itáliában, valamint olasz orientáltságú műtípusok vettek tőle gyakran rossz néven (márpedig a legtöbb kritikus ilyen volt). Mozart nem volt „a műfaj szétrobbantója”, ahogyan még Hermann Abert is gondolta.⁷ Ez a jelző ellenben illik Wagnerre. A három nagy zenés komédia, a FIGARÓ HÁZASSÁGA (1785/86), a DON GIOVANNI (1787) és a COSÌ FAN TUTTE (1789/90), valamint a német operák, amelyek az előbbieket keretbe foglalják, a SZÓKTETÉS és A VARÁZSFUVOLA, mindennek nevezhetők, csak „reformok” előkészítőjének nem: nem alapozták meg a színház új formáját. Ellenkezőleg, a meglévő műfajok keretén belül maradtak. Ezek a következők voltak: az *opera buffa* (amely, mint már szó esett róla, Mozart korában a zenés színház uralkodó és legfontosabb típusa volt), valamint a komédia felé mozgó német *Singspiel*.

A műfajhoz való kötöttség nem akadályozta meg, hogy a kései XIX. században Mozart színházát Wagner szemüvegén keresztül nézzék, azoknak a hallatlan zenedrámái újításoknak az álláspontjáról, amelyek lenyűgöző erejükből napjainkig sem veszítettek semmit. Hermann Abert reprezentatív és jelentős Mozart-életrajza sem mentes ettől a szemléletmódtól, amelyben mindamelllett a modern lélektan fellendülése is tükröződött. A drámaiság fogalmán, amelyet máskülönben abszolutizáltan használtak, mindenekelőtt a valós, megnevezhető érzelmi folyamatoknak a zene által történő, mintegy naturalisztikus „leképzését” értették, vagyis annak zenei ábrázolását, ami meghatározott helyzetekben a szereplő személyekben érzelmek, hangulatok tekinte-

tében aktiválódik. A dráma értelmezése szempontjából ez azt jelentette, hogy az a személyek érzelmi reflexeire korlátozódott, a zene értelmezése szempontjából pedig azt, hogy a kompozíció összefüggései végső soron változó érzelmi és lelkiállapotok zenei „pillanatfelvételeinek” egymásutánjában oldódtak fel. Még többet nyomott azonban a latban, hogy azokat az érzelmeket és hangulatokat, amelyek a zenének állítólagosan tárgyát képezték, a privát polgári érzelmvilág horizontján belülről vették. Az érzelmen és a szó triviális jelentésében felfogott „hangulat” révén úgy hitték, hogy képesek vagyunk azonosulni műalkotások mondanivalójával. Az, amit ma a Mozart-értelmezés tekintetében a wagneri zenedrámából következő jelenségnek, mindenekelőtt azonban a hatásának kellene felfognunk, a valóságban egyik feltétele volt, és a polgári korszak kezdetén a zene, valamint a zene értelmezésének alapvető jelentőségű megváltozásából adódott. Ez persze távolról sem jelenti azt, hogy Wagner zenedrámáit ilyen feltételekből kiindulva akár csak megközelítőleg is értelmezhetnénk.

A beszűkülést, amely időközben az új érzelmesztétikával be is következett – kétséges, hogy egyáltalán megérdemli-e az esztétika elnevezést –, jól elképzelhetjük, ha az „érzelem” kategóriájával azt a megjelölést szembesítjük, amelyet a XVIII. század szívesebben alkalmazott a kedély állapotainak megjelölésére, nevezetesen az „érzést”. Ez utóbbi még tartalmazza, mint mellesleg a Goethe által használt „érzelem” is, az érzékek által aktívan észlelt valóságot, s nem csak annak érzelmi tükröződését. Épp ez a dimenzió az, amelyet az „érzelem” receptív kategóriaként igen hamar elvesztett. Márpedig a wagneri zenedráma bizonyára nem kis szerepet játszott a valóságra vonatkoztatott, objektíváló észlelés leépítésében és kikapcsolásában. Tetejében még arra is törekedett, hogy eltakarítsa az útból az efféle észlelés feltételét, azaz felszámolja a szemlélő, a hallgató énjét, valamint az észlelt és látott dolog, vagyis a tárgy közötti távolságot. Wagner színházában a szuggesztív hangzás és a színpad minden eszköze arra irányul, hogy ez eltűnjék. A hallgató énjének el kell vesznie a műalkotásban, s persze szubjektumként emfatikusan magasabb régiókba emelkedve kell újra megtalálnia önmagát. (Hogy elébe vágjunk bármiféle félreértésnek, egyet jegyezzünk itt meg: az 1945 utáni valóban izgalmas felfedezések közé tartozott, hogy Wagner életműve kiállta az első, vele szemben teremtett distanciát anélkül, hogy szubsztancialitásából a legcsekélyebb mértékben is veszített volna.) Az érzékeltetett okokból Wagner zenedrámái koruk kifejeződéseként váltak értelmezhetővé, azt lehetett mondani Wagnerről, hogy összefoglalja korát, megtestesíti (miként George Bizet emlegette) „a XIX. század német szellemét”, jóllehet művei hangsúlyozottan a kor ellen foglaltak állást, s mindennütt, ahol csak a zenedráma kiváltotta az azonosulást, tartalmainak vészes megrövidülése következett be.

Mozart színháza, amelyet nem az az akarat irányított, hogy ne feleljen meg korának, ezzel szemben sem kollektív korszellemet nem képviselt, sem olyan tartalmakat, amelyek alkalmasak lettek volna az általánosításra, s amelyek egyúttal az énnel (a néző-hallgató énjének) megengedték, hogy újra meglelje magát bennük, illetve hogy ezt az általánosítást szubjektív tartalommal töltsen meg, és úgy élje át. Magyarozatképpen álljon itt egy példa: Trisztán és Izolda vágyakozása egyfelől telibe találja a romantika egyik alapmotívumát, másfelől viszont szélsőségesen szubjektív megnyilatkozás formáját ölti, arra készítette, sőt egyenesen kényszerítve ezzel a hallgatót, hogy hasonló érzelmeket mozgasson meg önmagában, „élje bele magát”, azaz szubjektumként veszzen el az érzelmen. A zene legalább azt az illúziót közvetíti, mintha a minden szubjektumban ott szunnyadó vágyakozásérzés végtelenségig felfokozott (és ezért remény-

telen) kinyilvánításáról lenne szó. Ezzel ellentétben Cherubino vágyakozása, habár át-meg átjárja a lelkesült érzés, annyira egyetlen személyhez és színpadi helyzethez kötődve jelenik meg, hogy tilt mindenféle leválasztást és szubjektíválást, vagyis a néző és hallgató én projekcióját a maga privát érzelmeivel Cherubino bemutatott alakjába. A zene művészetjellege a drámai történet és a közönség közötti távolságot nemhogy lebontaná, de hangsúlyozottan felállítja. Nem valamiféle szubjektíve közös közvetít a mű és a néző-hallgató között, hanem a művészetjelleg, amely, mint valami objektíve más-valami, megköveteli, hogy értő és tiszta érzékekkel észleljék és becsüljék. Ezért azok a „hozzáértők és zenerajongók” Mozart kortársainak köréből, akik értetlenül álltak szemben zenéjével, ezzel azonban értésre adták, hogy a hozzáférés annak tartalmához csak a művek szerkezetébe nyert bepillantás útján lehetséges, megfelelőbben reagáltak, mint a későbbi értelmezők, akik számára a mű immáron a maga művészetjellegében ismert közeg volt éppannyira ismert privát, de általánosított érzelmi rezdülések közvetítésére.

A wagneri zenedráma hatása, amely valójában antipodikusan viszonyul Mozart színházához, olyanformán mutatkozott meg tehát, hogy Mozart zenéjét mindenekelőtt szubjektív, az érzelmi azonosulást szintúgy lehetővé tevő érzelmek közvetítőjeként értelmezték félre. Ez érthető. A XVIII. század valósága ugyanis, amely a színpadon végül is megjelent, már múlt volt, vagyis már nem volt objektív és kézzelfogható valóság, amellyel kapcsolatban az emberek úgy érezhették, ott áll *velük szemben*. Az az objektív világ, amelyhez a színpadon zajló játék hozzátartozott, elsüllyedt. Ennélfogva kényszerűen arra került sor, hogy a művekhez vezető utat nem Cherubino, Susanna vagy a Gróf ígylétén keresztül keressék, akiknek a viszonyai most már bizonyos mértékben a jelen horizontján kívül voltak, hanem mindenekelőtt az újraátélés számára megközelíthető érzelmeken keresztül. Pontosan ez tört magának erőszakosan utat a wagneri zenedrámaiban, de a XIX. századi operában is. Hogyan is érdekelhették volna a közönséget mondjuk a Nibelung-mítosz (RING-tetralógia) vagy II. Fülöp udvarában zajló ilyen vagy olyan események (DON CARLOS), ha nem adatott volna meg neki (mindenekelőtt a zene révén) az a lehetőség, hogy érzelmileg azonosulhasson a bemutatott eseményekkel, s hogy azokat mintegy a maga élményeivé alakítsa át? Ezzel persze semmiképpen sem azt akarjuk mondani, hogy ez volt az egyetlen út, még kevésbé azt, hogy a művek művészetjellege kimerült az éppen felvázolt befogadási mintában. Ellenkezőleg: nagy operaművészet talán éppen ezeknek a törekvéseknek és vonatkoztatási törvényeknek *dacára*, nem pedig *általuk* születhetett, kiváltképp, mivel minden lehetőséget megnyitottak a trivializálás számára. Mindamellert az új elv érvényesülését a zene, a drámai anyag és a közönség viszonyában aligha vitathatja bárki is.

A bemutatott szempontok alapján feltehetően rávilágíthatunk a Mozart-opera történetére a XIX. században, netán magyarázatot is kapunk rá. Ha ugyanis feltételezzük a művek színpadi megjelenítésének azt a szükségletét, hogy a közönség elvárásainak a szubjektív értelemben újra átélhető érzelmi tartalom tekintetében megfeleljenek, akkor azt is fel kell tennünk, hogy ez nem sikerülhetett minden opera esetében azonos mértékben. A seria operák bizonyára különös nehézséget jelentettek, jóllehet a TITUS KEGYELME (LA CLEMEZNA DI TITO) vagy kisebb gyakorisággal az IDOMENEO legtöbbször erőteljes beavatkozásokat mutató átdolgozásokkal kerültek színre.⁸ A komédiák közül a FIGARO HÁZASSÁGÁ-t kímélték még leginkább meg, legalábbis, ami a mű külső alakját illeti. Az átértelmezés inkább a zenei interpretációra vonatkozott, nemkülönben a fordításokra, amelyek (Németországban legalábbis) a biedermeier finomkodás

és érzelmesség hangján szólaltak meg.⁹ Valósággal példaszzerű jelentőségük van ama kísérletek félresikerülésének, amelyek a harmadik nagy olasz zenés komédiát, a *COSÌ FAN TUTTÈ*-t igyekeztek hozzáigazítani az új ízléshez, amely mindenekelőtt az azonosuláshoz akart támpontokat találni. S ebben az esetben a legteljesebb egyértelműséggel mutatkozott meg, hogy mindenekelőtt a tárgyon és annak érzelmi tartalmain keresztül közeledtek a műhöz, vagyis hogy ezt tekintették adott szubsztrátumnak, amelyet a zene juttatott kifejezésre. A *COSÌ FAN TUTTÈ* nem engedelmeskedett az efféle szándékoknak, ellenállt minden átértelmezésnek, ami pedig időközben az operában és a zenedrámában a zene egyik leglényegesebb feladata lett. A zeneszerzők és a közönség olyan tárgyakat követeltek meg, amelyek elsősorban érzelmi tartalmuk révén előnyben részesítették (a zene révén és a közönség révén) ezt a fajta azonosulást. A *COSÌ FAN TUTTÈ*-ben ellenben sem az egyiket, sem a másikat nem voltak képesek felismerni. Mozart bámulatra méltó zenét írt egy ostoba kis darabhoz – ebben összegezhető minden ítélet többé-kevésbé leplezett lényege. Érthető módon ez a vád átszínezte a zene megítélését is. Szinte kísértést érzünk, hogy kimondjuk: mert nem lehetett az, ami nem volt szabad, hogy legyen. Wagner még azt a figyelemre méltó dialektikus trükköt is véghezvitte, hogy Mozartot azért dicsérje, mert az nem volt képes ehhez a műhöz is olyan ihletett zenét írni, mint a *FIGARÓ*-hoz vagy a *DON GIOVANNI*-hoz.¹⁰

Ezzel szemben A *VARÁZSFUVOLA* mesejellege, a népies komédiázás, különösen az ünnepélyesség és a fennköltség irányában átértelmezett oldala lényegesen kedvezőbb feltételeket teremtett az elsajátításhoz. Kisugárzása mindamelllett olyan erős volt, normatív érvényessége pedig annyira vitathatatlan, hogy Liszt arra a kijelentésre érzett indíttatást, hogy Wagner *RING*-tetralógiája egyszer majd a maga korának *VARÁZSFUVOLA*-ja lesz.¹¹

Mozart valamennyi operája közül a XIX. századhoz azonban a *DON GIOVANNI* állt legközelebb, amelyet az emelkedett pátosz és a felkorbácsolt érzelmek drámajaként értelmeztek. Úgy vélték, itt sikerült átlépni a komédia kereteit, s megtalálni a zenei tragédia felé vezető utat, azt, amelyhez a későbbi kor operája is közeledett. Már E. T. A. Hoffmann is, akinek értelmezései annyiban sajátosan romantikusak, hogy (természetesen a zene által történő indíttatással) a tárgy szubsztrátumából és annak tartalmaiból kap ösztönzést a mű és persze zenéje megértéséhez, a *DON GIOVANNI*-t „*az operák operájának*” nevezte. Csalhatatlan jele a mű lényegét tekintve romantikus átértelmezésnek az a meg nem értés, amellyel a Don Juan pusztulását követő, komédiajellegű befejezéshez közeledtek. A (komédiaszerű elemekkel tűzdelt) vélt szomorújátéknak katasztrófával kellett végződnie. Meghonosodott az a gyakorlat, hogy a színházi előadásokon elhagyták az utolsó jelenetet, s azt Mozart baklövésének tartották, ami nem magyarázható mással, mint azzal, hogy tekintettel volt a korabeli konvenciókra. Egyáltalán: az az opera, amelyről azt hitték, minden más műnél megközelíthetőbb saját kora számára, különösen ki volt téve torzító beavatkozásoknak.¹²

Mint már utaltunk rá, a félreértések mindenekelőtt magának a zenei felfogásnak mélyreható változásából adódnak. A kompozíció szerkezete a bécsi klasszikusok zenéjében még megőrizte a maga teljes autonómiáját minden olyan tartalommal szemben, amelyek – anélkül, hogy „*zenén kívülnek*” kellene minősíteni őket – eredendően zeneileg testesülhettek meg. Ez éppannyira érvényes az érzésre, mint a térbeli mozgásképzetekre. A hangok objektív láncolata minden elképzelhető tartalmat felvett és magába zárt. Ez azt jelentette, hogy a zenéből kibontakozó értelem mindent, amit magáévá tett az objektivitás, valami (hangsúlyozzuk értelemként) általánosan érvényes és kö-

telező erejű pecsétjével látott el. Ezzel megőrződött a jól érzékelhető választóvonal (a hangok értelmes egymásutánjának) objektíve adott zenei folyamata és a szemlélődő szubjektum között, ami mindig is a zene sajátja volt – mégpedig az individualizálódás ellenére, amely a műszerkezet területén végbement. Ami az érzést illeti, azt mondhatnánk, hogy az a zene révén, ami végső soron valami másként, a szubjektummal és a való világgal szembenállóként konstituálódik, még Mozart színházában is objektíválódott, miközben hamarosan egy ezzel ellentétes folyamat vette kezdetét, mégpedig az, hogy emóciók (érzelmelek) vagy más eszmék szubjektíválták a hangok egymásutánját. Eszerint a zene – mégpedig az „abszolút” és a színpadra vonatkoztatott zenében (illetve a programzenében) egyaránt – ábrázoló mozzanatokkal feldúsítva jelent meg, mindenkor egy egyedi vagy kollektív szubjektum tükörképeként. Feltehetően itt kell keresnünk a Mozart-operák valamennyi át- és félreértelmezésének forrását. Mindenesetre annál meglepőbb, hogy Mozart komédiái ennek ellenére szinte a zenés színház eszményi formáiként tartották magukat, s ellenállónak bizonyultak az avulás jelenségeivel szemben.

Kitérek itt egy ellentmondásra, amely nyilván nem került el az olvasó figyelmét. Nevezetesen arra, hogy Mozart operái nem a kor zenés színházának műfajai *ellenében*, hanem velük összhangban jöttek létre, valamint hogy – s ezt minden színházlátogató nyomban észrevenné, ha alaposabban ismerné a műfajt – akár a FIGARO HÁZASSÁGA, akár A VARÁZSFUVOLA rangja és mondanivalója szempontjából összemérhetetlen és összeegyeztethetetlen a látszatra hasonló jellegű művek, opera buffák és Singspielek nagy számával, amelyeket akkoriban színpadra vittek.

Arra a kérdésre, hogy min alapul ez a rang, rendszerint ott a kész válasz tarsolyunkban. Máris kínálkoznak az összehasonlítások, amelyek persze eleve feltételezik, hogy az, amit összehasonlítunk, az egyáltalán összehasonlítható szintjén van. Mozart operái mesteribbek, jobbak a kortársak alkotásainál, mondjuk gyakran. De még akkor is, ha sikerülne kimutatnunk, hogy a FIGARO kompozíciója jobb, fantáziadúsabb, gazdagabb, mint a Mozart híres kortársa, Domenico Cimarosa által komponált s mindössze néhány évvel később, szintén Bécsben született mestermű, a TITKOS HÁZASSÁG (1792), e megállapításnak nem lenne semmi jelentősége. Rossz fényt vetne a valóban impozáns és jelentékeny olasz operatermésre anélkül, hogy akár a legcsekélyebb hasznot hajtáná Mozart színháza javára. E kérdésfelvetés nyilvánvaló termékletlensége, nemkülönben az a tény, hogy Mozart színháza nem zúzta szét a fennálló műfaji kereteket, valamint a hajlam az osztályozásra, arra, hogy egyes jelenségeket fejlődésfolyamatokba soroljanak be – ami nemritkán elterelte a figyelmet a lényegről –, a történeti környezet alapos tanulmányozásához vezetett, továbbá a Mozart partitúráiban kimutatható „hatások” számbavételéhez. Miként várható volt, ilyen „hatások” nagy számban voltak feltárhatók. Ez a szemléletmód ugyanakkor magában hordozta egyfelől azt a veszélyt, hogy kiszorul a látómezőből mindaz, ami a mozarti színházban különös, összemérhetetlen, másfelől azt, hogy a megítélés ismét csak az emelkedettebb zsenialitás pusztá bizonygatásába hullik vissza.

Mozart színházának megvannak a maga történeti feltételei, nem áll légüres térben, de nem e feltételek összegződése. S csak a felszíni vonzalmakon, megfeleléseken, emlékfoszlányokon túl válnak egyaránt világossá mindazok a sajátosságok, amelyek Mozart korában a színházi műfajokban kötelező erejűek voltak, s azok, amelyek Mozart műveit sajátossá teszik. A feladat mármost az, hogy e műveket faggassuk az opera buffa, az opera seria és a Singpiel műfajához fűződő viszonyukat illetően, megszólal-

tatva ugyanakkor azt, ami a zenés színház eme formáinak lényegi elgondolásait adja. Az ellenben, hogy Mozart színháza kategoriálisan miben különbözik kortársainak színházától, valójában csak akkor válhat világossá, ha a műfaj történetének keretét szűkebb értelemben (Mozart életművében) és tágabb értelemben egyaránt (a kortársak bevonásával) átlépjük, ha tehát bevezetjük a zenei klasszika nézőpontját. Mivel Mozart operáiban 1781-től kezdve a klasszika első alkalommal manifesztálódik színházként a zenében. Ezzel megneveztük azt a nézőpontot, amelyből kiindulva a fentebb megfogalmazott kérdést a műfaj és Mozart egyes, gyakran még egymással is nehezen összevethető művei közötti viszonyára vonatkozóan alkalmasint közelebb tudnánk hozni valamiféle megoldáshoz. Csakis ebből a perspektívából nyeri el műfaj és egyedi mű a neki megfelelő dimenziót. Ugyanis a klasszika nem szűkíthető le a zene mesterségbeli tudásának, a kompozíciós fantáziának, az ötletgazdagságnak kisebb vagy nagyobb mértékére, de a felszíni „reformra”, „eredetiségre” vagy a műfaj normáinak „áthágására” sem. A klasszika mindama kategóriákon kívül válik valósággá, amelyek egytől egyig a XIX századi népszerű haladás- és zseniesztétikából származtathatók. Ellenkezőleg, a kérdést így kell feltennünk: Milyen módon volt lehetséges, hogy a klasszikus műstruktúrák a zenei komédia hagyományozott formáin keresztül jelenhettek meg anélkül, hogy feszítőerejük lett volna, s hogy melyik az a terület, ahol az az összehasonlíthatatlan valami lakozik, ami az érett operák mindegyikét kiemeli az akkori időkben a színpad számára komponált művek sokaságából.

Álljon itt néhány utalás, amely a követendő irányba mutat. Nyilvánvalóan a zenei komédiának mint a színház általános formájának elsődleges kritériumai közé tartozott, hogy áttetszővé tudjon válni a különös számára, hogy kellő mértékben széles játékkeret biztosítson a zenei és a drámai építmény számára, amely a maga sajátosságában immár alapozódhatott előre megformált konvenciókra. Az a bizonyos különösség ellenben, úgy tűnik, a zenei értelem szférájában vert gyökeret, ami a partitúrák szövegtében alapozódik meg, s ez a zenei értelem átterjed a színpadon cselekvő személyekre, a játékkukra, egymással való találkozásaikra, valamint azokra a helyzetekre, amelyek az ilyen találkozások nyomán létrejönnek. Ennélfogva nemcsak legitim, de egyenesen megkerülhetetlen, hogy értelmező módon forduljunk a zenei struktúrákhoz – ha már a célunk az, hogy valamit megtudjunk erről az értelemről.

Egyetlen utolsó megjegyzéssel még visszatérek a bevezetőben tett megállapításhoz, amelyben megpróbáltam valamiképpen szavakba foglalni azokat a tapasztalatokat, amelyekhez a Mozart operáival való találkozás során minden zenebarát a maga számára és a maga módján eljuthatott. Azt a tényt, hogy a mozarti színház formáját még ma is érvényes, kötelező, sőt eszményi formaként fogadják el, gyakran a művek klasszikus jellegének számlájára írják. Innen nézve Mozart zenéje a cselekmény megszólását is, ami zenei dialógusokban (secco recitativókban) és zárt zeneszámokban (áriák, együttesek) valósul meg, meggyőző hatással ruházná fel. Mindamelllett az a szemlélet, amelyet forma és tartalom esztétikája diktál, félrecsúszik. Ugyanis azt a drámai formát, amelyet Mozart az uralkodó műfajokban készen talált és átvett, külsőleg nem változtatta meg. A normatív jelleg, amelyet a zenei komédia műfaja a XVIII. században elért, a maga általános, a hagyomány által kipróbált kötelező ereje e művek különösségében felgyülemlik, és megszüntetve megőrződik. Mintha csak a viszony fordult volna meg. Ha Mozart idejében s azt megelőzően a műfajról alkotott képzetek legitímálták az egyes operák nagy számát, ha ezek egy közös, általános eszme, egy szilárd

kánon alá voltak rendezhetők, amely az egyedi esetekben csak variálódott, úgy Mozartnál az érvényesség, a kötelező erő jellege elválaszthatatlanul összefonódik a mű különös szerkezetével. A műfaji eszme, valamint az a tekintély, amely a zenei gondolkodásnak a hagyományok által szentesített valamely formájával kapcsolódik egybe, most úgy jelenik meg, hogy teljességgel beépül a mű foglatatába, miközben tőle elválasztva már el sem tudnánk képzelni. A műfaj fogalmához hozzátartozik a műfaj konstitutív adottságainak megismételhetősége. Mozart operáiban műfaj és mű egybeesik. Nincs már norma, nincs már mérce, nincs már szabály, ami megengedné, hogy eltekintsünk a művek különösségétől, s amit valami általánosként vehetnénk szemügyre.

Jegyzetek

1. NIETZSCHE CONTRA WAGNER. AKTENSTÜCKE EINES PSYCHOLOGEN (1888). In: Nietzsche: WERKE. K. Schlechta kiad. 2. köt. München, 1955. 1044. [Magyarul: Friedrich Nietzsche: BÁLVÁNYOK ALKONYA. NIETZSCHE KONTRA WAGNER. Romhányi Török Gábor ford. Holnap, 2004. 119.]
2. F. Schiller: SÄMTLICHE WERKE. G. Fricke és H. G. Göpfert kiad. 5. köt. München, 1963. 446. [Magyarul vö. in: Schiller: MŰVÉSZET- ÉS TÖRTÉNETFILOZÓFIAI ÍRÁSOK. Papp Zoltán ford. Atlantisz, 2005. 84.]
3. GOETHES GESPRÄCHE MIT ECKERMANN. A bevezetőt írta F. Deiberl. Großherzog Wilhelm Ernst-kiadás, Lipcse [1920], 165., 1827. január 25. [Magyarul: Eckermann, Johann Peter: BESZÉLGETÉSEK GOETHÉVEL. Györffy Miklós ford. Magyar Helikon, 1973. 225.]
4. Levél 1831. november 24-én Sulpiz Boisseree-hez, valamint levél 1832. március 17-én Wilhelm von Humboldthoz.
5. Levél 1795. március 4-én Theodor Gottlieb Hippelhez. In: E. T. A. Hoffmann: BRIEFWECHSEL. Összegyűjtötte és magyarázatokkal ellátta: H. von Müller és F. Schnapp. 1. köt. München, 1967. 59.
6. ÜBER DEUTSCHES MUSIKWESEN (1840). In: RICHARD WAGNERS GESAMMELTE SCHRIFTEN. J. Kapp kiad. 7. köt. Lipcse, 1914. 42.
7. H. Abert: WOLFGANG AMADEUS MOZART. O. Jahn MOZART-jának 5., teljesen átdolgozott és kiegészített kiadásaként. 1. köt. (1756–82.) Lipcse, 1919. XXI.
8. A (ritka) előadások és feldolgozások krónikáját olvashatjuk R. Angermüller EDITIONEN, AUFFÜHRUNGEN UND BEARBEITUNGEN DES »IDOMENEO« c. tanulmányában, I. a W. A. Mozart, IDOMENEO c. gyűjteményes kötetben, kiadja a Bayerische Staatsbibliothek, München, 1981. 134. skk.
9. A FIGARO befogadásának történetét elsőként W. Ruf dolgozta fel: DIE REZEPTION VON MOZARTS »LE NOZZE DI FIGARO« BEI DEN ZEITGENOSSEN. Wiesbaden, 1977. (AZ ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT 16. kötetének melléklete.)
10. A COSÌ FAN TUTTE befogadástörténetének adatait és a vele kapcsolatos tanulmányokat I. a »COSÌ FAN TUTTE«. BEITRÄGE ZUR WIRKUNGSGESCHICHTE VON MOZARTS OPER C. gyűjteményes kötetben, kiadja a Bayreuthi Egyetem Zenés Színházi Kutatóintézete, S. Vill. szerk., Bayreuth, 1978. (SCHRIFTEN ZUM MUSIKTHEATER, 2. köt.)
11. L. Nohl: MOSAIK. London, 1982.
12. Tanulságos anyagot szolgáltat ehhez Chr. Bitter munkája: WÄNDLUNGEN IN DEN INSZENIERUNGSFORMEN DES »DON GIOVANNI« VON 1787 BIS 1928. Regensburg, 1961.

Darányi Sándor

ESTI ÉBREDÉS

Felébredek. Ruhástul elaludtam.
A mennyezetten futkosnak a fények.
Ingázó minták örvénylő homályban,
Tény és lényeg közt sóvárgó remények.
Némán vonulnak, sebesen cikáznak,
Majd újrakezdek, mintha meg nem únva.
Tompaságom oda, amint megértem:
Ezzel álmodtam. Kezemben a kulcsa.

Igen. Jóslattal a számban születtem,
De elhallgattam. Szimplán megfutottam.
S mit megtagadtam, megtagadott engem,
Mert kishitűségtől elkárhozottan
Huszonöt év múzsátlan hallgatást
Kaptam érte. Mi cifra vége lett!
Nem vállaltam az őt, aki vagyok –
Azzal torolta meg, hogy szétesett.

Nem érvényesek a régi szabályok.
Valami áttört. Minden ingtag:
A tisztesség, az irgalom, a fáma,
Az olaj ára s a szökőkutak.
Nincs több „szeretve mind a vérpadig” –
A szeretet a szabad akarat.
A kisebbik rossz kétértelműsége
Úr palotákon és a híd alatt.

Se az érvényesülést meg nem úsztam,
Se a feltámadást halottaimból.
És végül megtanultam: aki épít,
Pusztít is, világot teremtve rombol.
Megtanultam nőni, akár a fák:
Teli velük az almás meredélye,
Közöttük gólyaorr s harangvirág –
Esélyre vár mind, egy se engedélyre.

EGY PARTI SAKK

Tessék, te jössz. E tágas síkon ott
A létezés minden homálya. Válassz.
És hagyd a kifogást. Természetes –
Ebben a játszmában kérdés a válasz.

A bábukat tetszés szerint. Fonák
És szín is egy. Ne ronts, ne katapultálj
A félelembe, semmit meg nem old.
Légy okosabb, mint vagy. Ha még erényed

Sem ismered, honnan tudnád hibáid?
Micsoda tetves, ócska kupleráj.
Ha egyszer ráunsz, hívj fel, itt a számom.

Ludassy Mária

HALANDÓ ISTENSÉG ÉS MESTERSÉGES ÖRÖKKÉVALÓSÁG

A „Leviatán” metaforái

A szerződéselméletek Hayekkel szólva a „*konstruktivista racionalizmus*” paradigmái: mindent a tudatos tervezés határoz meg, nincs semmi, ami szervesen-természetesen alakul a társadalmi és politikai szférában; a kötelesség nem velünk született adottság, hanem szabadon választott gyakorlat, a törvénynek nincs metafizikai (vagy legalább fizikai) archetípusa, csupán a matematikai-logikai következtetési szabályok követik konvencióink deduktív rendszerét. Ez a sztereotípiá lényegében a XVIII. század közepe-vége óta él a szerződéselméletek kritikáiban: a (pre)romantikus retorika a nemzet organikus modelljét állítja szembe az állam mesterséges konstrukciójával, a szervesen fejlődött pre- és szupraracionális élő organizmust az individualista racionalizmus halott-merev termékével, az államgépezettel. A LEVIATÁN LOGIKÁJA (Gauthier) talán a legjobb illusztrációja a romantikus organicizmus vádjainak: Hobbes hangsúlyozott matematikai modellje, minden empirikus (pláne történelmi) precedens radikális elvetése, a metapolitikai-metaetikai tradicionális természetjogi tanítás felülírása a konvencionalista-konzekvencionalista logika által, a rivális társadalomelméleteknek a homályos-metaforikus nyelvhasználattal történő megvádolása és a költészet körébe való utalása

az euklideszi geometriai, illetve a Galilei-féle matematizált mechanikai módszer kizárólagosságával kérkedik. Ám magában a LEVIATÁN-ban is meg-megjelenik a kárhozott költői-allegorikus, organicista-metaforikus nyelvezet – legtöbbször éppen AZ ÁLLAM-ról szóló második részben, mely a konvencionalista-konstruktivista logika legkövetkezetesebb kifejtését adja – véleményem szerint éppen akkor, amikor a racionalista deduktívizmus logikája megtörik, s a bizonyítandó a levezetések szigorú szabályai helyett a hasonlatok és metaforák képlékeny közegébe kerül.

Annak igazolására, hogy a „LEVIATÁN logikáját” alapvetően az antiallegorikus, az organicista metaforákat elvető koncepció határozza meg AZ ÁLLAM OKAIRÓL, LÉTREJÖTTÉRŐL ÉS DEFINÍCIÓJÁRÓL szóló XVIII. fejezet egy fontos passzusát idézem, mely a kollektivisták harmóniában élő hangyák és méhek metaforája ellenében fogalmazza meg az emberekre kizárólagosan alkalmazható metodológiai individualizmus modelljét: „Igaz, hogy akadnak egyes élőlények, mint például a méhek és hangyák, amelyek békésen megférnek egymással (miért is ezeket Arisztotelész a politikus lények közé sorolja), holott saját útélményességükön és vágyaikon kívül nincs semmi, ami irányítsa őket, s még beszélni sem tudnak, hogy egyik a másikkal közölhetné, mit tart célszerűnek a közjó érdekében. Ezért egyes emberek talán tudni óhajtanák, miért ne tehetnénk mi is ugyanezt. Erre a következőket válaszolom: Először is mi ez élőlényekkel ellentétben szakadatlanul versengünk egymással a megbecsülésért és méltóságért. Következésképpen közöttünk irigység, gyűlölködés és végül hadiállapot uralkodik, e lények között viszont nem. Másodszor: ezeknél a lényeknél nincs különbség a közjó és az egyéni jó között, s mivel természettől fogva egyéni javukra törekszenek, ezáltal a közjót is elősegítik. Ezzel szemben az ember, aki abban leli örömét, hogy összehasonlítsa magát a többi emberrel, csak azt élvezzi, ami kiemelkedő.”

Az egyéni érdekkövetés és a közjó kialakulása közti szervesen kibontakozó harmónia elvetése egyszer s mindenkorra elvágja az organicista-holista hasonlatok útját, ám az Egész, mint a részek összességénél elvileg több eszméje szükségképpen felmerül a demokratikus többségi döntésből születő szuverenitás oszthatatlanságának pusztulásakor (XVIII. fej.: AZ INSTITUÁLT URALKODÓ JOGÁIRÓL). A kisebbség jogainak kizárása szigorúbb, mint bármely egy test-egy lélek organicista elméletében: „mivel a többség igencél szavazatával uralkodót nevezett ki, az, aki nemmel szavazott, most köteles a többiekkel egyet érteni, vagyis beletörödni abba, hogy az uralkodó minden jövőbeli cselekedetét elismerje, mert másként a többiek törvényesen megölhetik”. Ám az összesség is elvileg más entitást alkotott, mint tagjai pusztá adíciója: a szuverén ugyan nem szükségképpen egy (biológiai) test, de testületként éppúgy egy és oszthatatlan. A legjobb, ha nemcsak moraliter, hanem materiálisan is egy test a közhatalom képviselője, ezért a királyság a legkedvezőbb a köz- és a magánérdek egyesítése szempontjából: „ahol a közérdek és az egyéni érdek legközelebb állnak egymáshoz, ott jut a közérdek leginkább érvényre. Mármint a királyságban a közérdek és az egyéni érdek azonos” (XIX. fej. AZ INSTITUÁLT ÁLLAM KÜLÖNFÉLE FORMÁIRÓL).

Az utódlás problémájának is az a legegyszerűbb megoldása, ha a biológiai kontinuitás biztosítja a politikai folytonosságot, ám ez utóbbinak artifizialis – azaz megegyezően alapuló, mesterségesen kialakított volta – még meghatározó: „Mivel mindezeknek a kormányformáknak a hordozói halandók, úgyhogy nemcsak a királyok, de az egész gyülekezet meghal, ezért amiképp a béke megőrzése érdekében mesterséges emberről kell gondoskodni, azonképp gondoskodni kell mesterséges örökkévalóságról is... Ezt a mesterséges örökkévalóságot utódlási jognak nevezzük.”

Nem a biológiai aktus, hanem a tudatos beleegyezés adja a hatalom átörökítésének legitimitását – az atyai és az uralkodói hatalom logikai elválasztásával Locke „liberá-

lis” antipaternalizmusát előlegezi meg a LEVIATÁN –: „Uralmat kétféle módon lehet megszerzeni: nemzés és hódítás útján. A nemzés útján szerzett uralmi jognak azt a jogot tekintjük, amelyvel a szülő gyermekei felett rendelkezik – ezt atyai uralomnak hívjuk. Nem olyanképpen származik a nemzésből, mintha a szülőnek azért volna gyermeke feletti uralomra joga, mert nemzette, hanem a gyermek hozzájárulásán alapszik, amelyet vagy kifejezetten, vagy más elégséges jellel kinyilvánított.”

A későbbi biologicista-organicista metaforáknál meggyőzőbb Hobbes amaz érve a hatalom korlátozásának gyakorlata ellen, mely szintiszta matematikai-aritmetikai logikán alapul: „És aki a szuverén hatalmat túlságosan nagyoknak tartja, és ezért csökkenteni akarja, az kénytelen magát egy olyan hatalomnak alávetni, amely azt korlátozni képes, vagyis annál még hatalmasabb.” (XX. fejezet. AZ ATYAI ÉS A ZSARNOKI URALOMRÓL.)

A pragmatikus, pusztán *trial and error* játékhoz hasonlatos politikai elméletek ellenében itt fogalmazza meg leghatározottabban a *more mathematico* bizonyítható politikafilozófiai fölényét: „Az állam alapításának és fenntartásának művészete, mint a számtan és a mértan, biztos szabályokból áll, nem pedig pusztán gyakorlatokon alapszik, mint a teniszjáték.” A deduktív államelmélet kellékeinek jelző epitetonja a mesterséges: „amiképpen az emberek a béke és ezáltal az önfenntartás érdekében egy – államnak nevezett – mesterséges embert teremtettek, azonképpen teremtettek maguknak – polgári törvényeknek nevezett – mesterséges láncokat is”. S épp a láncok mesterséges mivolta teszi lehetővé a természetes élettér nagyobb részének szabadon maradását, a *privacy* közügyektől távoli ténykedéseinek szabadsággal szinonim törvényes előírásoktól való mentességét – ezért viselheti a XXI. fejezet AZ ALATTVALÓK SZABADSÁGÁRÓL címet. Egy természeti organizmushoz hasonló társadalomban nincs a szerves egésztől mentes magántér; a mesterséges mechanizmushoz hasonlóan felépített államgépezet csak a működés precizítására ügyel, ami nem gátolja a hajtószíjak hibátlan funkcionálását, az szabályozatlan, azaz szabad lehet. „Nincs a világon ugyanis olyan állam, ahol az alattvalók minden cselekedetét és szavát elégséges előírások szabályoznák (mivel ez lehetetlen). Ebből szükségszerűen következik, hogy az alattvalók minden, törvény által nem szabályozott dologban mindezt szabadon megtehetik, amit értelmük sugalmazása alapján önmaguk számára a legelőnyösebbnek tartanak.” Tehát igencsak távol vagyunk a „csak azt szabad, ami kötelező” totalitárius államelvétől: adni-venni, lakhelyet megválasztani, szeretkezni és gyermeket nevelni államilag előírt törvények nélkül szabad, bár Hobbes ezt pusztán „negatív szabadságként”, azaz a láncok hiányaként határozza meg, aki sokat élt a XX. században, az tudja, hogy ez sem semmi. A százötven évvel később nagy karriert befutó Benjamin Constant-féle megkülönböztetést – a régiek és a modernek szabadsága között – is itt olvashatjuk először: „A szabadság, amelyet az ókori görög és római történelmi és filozófiai művekben, valamint azoknak írásaiban és beszédeiben, akik minden politikai tudásukat ezekből a forrásokból merítették, oly gyakran és oly nagy tisztelettel emlegetnek, nem az egyén szabadsága, hanem az államé.”

Üres metafora az antikvitás „pozitív” szabadságesszményét mímelő Lucca város tornyán a LIBERTAS felirat, amely mit sem szól az egyén szabadságáról, csupán azokról a kollektív kötelezettségekről, amelyek „az állam szabadságát a társadalom szabadsága ellenében” (emlékszik még valaki rá: Marx írta ezt a gothai program kritikájában) kívánják. A szerves (Leo Strauss szavaival: feltétlen) kötelesség koncepciója olyan lojalitást követel az állampolgártól állama, az alattvalótól a szuverén iránt, mely független az egyéni érdekkalkuláció, a racionális haszonmaximalizálási elvtől. Hobbesnál a hatalom addig abszolút, amíg meg tudja tartani a szerződéskor vállalt védelmi feladatot, márpedig a szerződés *do ut des* szituáció: nekem fel kell adnom morális és vallási meg-

győződése, hitem szellemi szabadságát, de csak a fizikai védelemért cserébe. „Az alattvalóknak az uralkodóval szembeni kötelezettsége értelem szerint csak addig áll fenn, és nem tovább, ameddig az uralkodó a maga hatalmával alattvalóit megvédeni képes. Mert azt a természeti jogunkat, hogy önmagunkat – ha más erre nem képes – megvédhessük, semmiféle megállapodással nem lehet hatálytalanítani. A felségjogok összessége az állam lelke, amelyről – ha egyszer eltávozott a testből – a tagok nem kapnak többé tevékenységükre parancsot.”

A LEVIATÁN halandó Istensége, ha a lélek (azaz a védelmi erő) egyszer elhagyja, nem számíthat többé hódolatra. Ám amíg mesterséges konstrukciója – a szerződés szavait karddal kikényszeríteni képes hatalma – örökkévalónak tűnik, meg tudja akadályozni, hogy véle individualiter szerződő alattvalói más mesterséges szervezeteket hozzanak létre, melyek parancsolatai szabad folyását akadályoznák, melyek az állam mesterséges teste és az egyes alattvalók természetes teste közé állhatnának, feltartóztatván az államhatalom teljes kiterjedését. Erről szól AZ ALATTVALÓK POLITIKAI ÉS MAGÁNSZERVEZETEIRŐL SZÓLÓ XXII. fejezet. A polgári társulások „a természetes test megfelelő részeihez, vagyis az izmokhoz hasonlíthatnak”. Ám legitimitásuk nagyon is nem természeti – azaz konvencionális – forrás biztosítja: a valláshoz hasonlóan „törvényesek, amelyeket az állam engedélyez, az összes többi törvénytelen”. A polgári társulás nem lehet a politikai hatalmat megosztó, azt gyengítő szervezet – továbbgondolva a Hobbes-felé metaforát: ekkor nem izom, hanem izomgörcs –, amit azonnali felosztatással kell orvosolni. A legkisebb gondot a kereskedelmi társaságok okozzák – ezek egyértelműen a magánérdek céljából alakultak – a legnagyobbat az egyházi szervezetek és a politikai pártalakulatok, melyek a közjó univerzalizisztikus nyelvezetét használják, melyre csak a közhatalom legitim képviselője jogosult. „A családok pártalakításához hasonlóan jogtalanok a vallás terjesztésére szolgáló pártalakítások is, mint például a pápistáké, protestánsoké, vagy a rendi pártalakítások, mint az ókori Rómában a patríciusoké vagy a plebejusoké” – ezek kelések, melyeket ki kell operálni a politikai organizmus testéből. „Ez minden, amit a szervezetekről és az emberek gyülekezeteiről mondani kívántam, amelyek – mint említettem – a megfelelő emberi testrészekhez hasonlíthatók, a törvényesek az izmokhoz, a törvénytelenek pedig a kelevényekhez, daganatokhoz és gennyedésekhez, amelyek a rossz nedvek természetellenes összefolyásából származnak.” Érdekes a „természetellenes” kifejezés használata Hobbesnál: igyekszik maximálisan kerülni a normatív nyelv használatát (tudjuk: az ember értékét is az árával mérjük), a természetivel eleddig a mesterséges állt szemben. A természetellenesség értékelvű használata a racionalista konstruktivizmus megbicsaklása.

Kevésbé hangsúlyosan normatív, de nem is egészen értékmentes a „szerves” szó használata az állam köztisztviselőiről szólván: „e köztisztviselők azokhoz az idegekhez és inakhoz hasonlíthatnak, amelyek a természetes test különféle tagjait mozgatják” (XXIII. fejezet. A SZUVERÉN HATALOM KÖZTISZTVISELŐIRŐL). A köztisztviselők „az állam szerves részei”, a végrehajtó hatalom mozgásszervei. A bírói hatalom (és a közoktatás) képviselőjében „a közszolgálatban álló személyek, akik a szuverén hatalom megbízásából tanítják a népet vagy bírászkodnak felette, az államnak olyan tagjai, akiket jogosan lehet a természetes test hangképző szerveivel összehasonlíthatni”. A rendvédelmi és ítélet-végrehajtási szervek metaforája „a természetes test keze”, míg „azok, akiket a nép kérelmeinek és más jelentéseinek átvételére jelöltek ki, mintegy az állam fülei”: Az állam orráról nem esik szó, bár mint tudjuk, *pecunia non olet*, az adókról szóló fejezet szintiszta szóvirág.

AZ ÁLLAM TÁPLÁLÉKÁRÓL ÉS IVADÉKAIRÓL (XXIV.). E fejezet legfontosabb metaforája szerint az állam nem tud diétán élni, azaz adóbevételekről lemondani. Ám annál több a tápláléka, minél kevésbé avatkozik be a kereskedelmi ügyletekbe (a külkereskedelmi ki-

vétel, lévén az állambiztonsági ügy is), azaz minél tágabb teret enged, ha nem is „az emberek és eszmék”, de az áruk és a pénz szabad áramlásának. „Ezeknek a mérőszközöknek [az arany- és ezüstpénznek – L. M.] jóvoltából az ingó és ingatlan áruk az ember sokaságos lakhelyén belül vagy kívül bármely tartózkodási helyre elkísérhetik, s az állam területén ember és ember közt ide-oda vándorolnak, és körforgásuk közben, ahogy vándorolnak, az ország minden részének táplálékául szolgálnak. És ilyen értelemben ez a feldolgozás mintegy az állam vérkeringése, mert a természetes vér ugyanígy a föld gyümölcséből fakad, és körforgása közben az emberi test minden tagját táplálja.” Zárvány akkor keletkezik, ha az állam nem lefölnözi akarja a pénzforgalmat, hanem irányítani – a túlzott állami beavatkozás Hobbes szerint „a pénz számára állított csapda”, s bár ez már inkább vadászati, mint vérkeringésbeli metafora, biztos, hogy a szabad kereskedelemnek odaadóbb híve volt, mint a gondolat szabadságnak. „És a mesterséges ember ebben is hasonlít a természeteshez, mert annak erei a test különböző részeiből kapott vért a szívébe vezetik, ahol is a vért a szív elevenné teszi, és az ütőereken át újból kiküldi, hogy ily módon a test valamennyi tagját elevenné és mozgóképessé tegye.”

Pénzforgalommal kapcsolatos metaforát még Hume is használt különben igencsak modernnek mondott monetáris elméletében. A gyarmatokkal kapcsolatos metaforák a XVIII. században leginkább az amerikai függetlenségi háború idején szaporodtak meg: persze inkább a függetlenség ellenzői körében. Tom Paine és Thomas Jefferson inkább az individualista liberalizmus emberi-jogi nyelvezetét és/vagy a republikanizmus participatív demokrácia elvét idézték – az organicista metaforákra legkevésbé nyitott retorikát. Hobbes „az állam ivadékeit kolóniáknak vagy gyarmatoknak” nevezi, ám azok nagykorúsodása esetén „nem követel tőlük többet, mint az apa felnőtt és a családi uralom alól felszabadult gyermekeitől – vagyis tiszteletet és baráti magatartást”. Nincs szerves, feloldhatatlan kapcsolat gyarmat és anyaország között – a LEVIATÁN konvencionalista logikája ezúttal inkább a függetlenségpártiaknak kedvez, de még az organicista metafora is: a fiúk felnőnek.

A TANÁCSRÓL című (XXV.) fejezetben Hobbes maga sorolja a metaforát és az egyéb emotív-költői kellékeket a *clare et distincte* fogalmi érvelés hiányosságait palástolni hivatott szónoki fogások közé: „A rábeszélő ugyanis nem tárja fel az általa tanácsolt cselekedet következményeit, s nem veti alá magát az igazi gondolkodás szigorú követelményeinek, hanem pusztán cselekvésre buzdít... Ezért a rábeszélők és a lebeszélők indítékai feltárásánál figyelemmel vannak a szokásos emberi szenvedélyekre és nézetekre, s hasonlatokat, metaforákat, példabeszédeket és a szónoklat más eszközeit használják fel arra, hogy hallgatóikat meggyőzzék...”

Az emotív nyelv mindig gyanús, a homályos hasonlat nem csak az argumentáció gyengeségére, de a motívum kétes voltára is figyelmeztet: „a homályos, zavaros és kétértelmű kifejezések, ugyanúgy, mint minden képletes szóhasználat csupán a szenvedélyek felkorbácsolását célozza” – míg a geometriai nyelvezet szigorú szabálykövetése csak világos célok és tiszta eszközök észérveit engedi meg.

Erre azonban Hobbes szerint akkor és csak akkor van esély, ha nem egy széttartó érdeklő gyülekezetnek, hanem egyetlen, racionális belátásra képes személynek szól a tanács. A LEVIATÁN egyik, a demokráciával – legyen az parlamentáris vagy participatív – szemben a legkritikusabb része A TANÁCSRÓL szóló fejezet fináléja. A legfurább metaforát is itt találjuk a döntésképtelen gyülekezet jellemzésére: „A leghelytelenebbül az jár el, aki ügyeiben egy felállított tanácstestülettől ide-oda hagyja vezetni magát, mert egy ilyen testület csak az egybehangzó vélemények többsége alapján tud dönteni, s e döntés végrehajtását az ellenvéleményen levők irigysége és érdekei többnyire késleltetik – s ez ahhoz hasonlít, mint amikor valakit taligán tolnak a labdához, s e jármű önmagában is nehéz, de tetejébe a körötte tolon-

gók – bár jó játékosok – egymásnak ellentmondó véleményeikkel és törekvéseikkel még akadályozzák is őt, s annál inkább, minél többen avatkoznak be...”

A deliberatív demokrácia anomáliáit Hobbes szerint a „több szem többet lát” közmondásos bölcselme sem tudja feloldani, mivel minden szempár tulajdonosa csak önértékére van tekintettel, míg száján a közérdek fennkölt szólama szárnyal: *„Mert a sok szem ugyanazt a dolgot különböző szögből nézi, s amellett mindenki hajlamos arra, hogy saját érdekére sandítson – tehát aki nem akar célt téveszteni, az bár két szemmel néz körül, mindig csak eggyel céloz.”*

A talicskán tolt labdajátékos hasonlatából a saját két szeme közül is csak az egyik pontosságában bízó vadász metaforáig mind arról győz meg minket, hogy *„a nagy demokráciák fennmaradásukat... sohasem a gyülekezet nyílt tárgyalásainak köszönhetik”,* hanem *„egy kiemelkedő híres embernek, vagy egy kis létszámú titkos tanácsnak”,* azaz egy jól célzó vadásznak vagy egy szoros emberfogásra kész labdajátékosnak.

A POLGÁRI TÖRVÉNYEKRŐL SZÓLÓ XXVI. fejezet a bénázó gyülekezetek bírálatának folytatása, a törvényhozó hatalomnak az országgyűlés hatáskörébe történő utalásának deduktív-logikai és emotív-retorikai elvetése. A LEVIATÁN híres címképének felidézésével: *„téves az a nézet, hogy az állam két karja a hatalom és az igazságosság, amelyek közül az első a király, a második az országgyűlés kezébe van letéve”.* Hasonló logikával – vagy metaforával? – vették el a bírói hatalom függetlenségének elve: *„Ezért nem ez a juris prudentia – vagyis az alárendelt bírónak a bölcsessége – alkotja a törvényt, hanem a mi mesterséges emberünknek az értelme és parancsa. S mivel az állam képviselőjében megtestesülve csak egyetlen személy, ezért a törvényekben nem merülhet fel ellentmondás... Minden törvényszéken a szuverén hatalom (vagyis az állam személye) az, aki ítélkezik.”*

Mint már megelőlegeztem a bevezetőben: ott a legkevesebb a metafora a LEVIATÁN levezetéseiben, ahol a legtisztábban érvényesül a konvencionalista-konzekvencionalista logika. A BÜNTETTEKRŐL, MENTSÉGEKRŐL szólván a jogállami normák megfogalmazásakor teljesen hiányoznak a költői képek, allegóriák és hasonlatok: *„Külső tetteken soha meg nem nyilvánuló szándék esetén emberi vádnak nincs helye.”* *„Semmilyen, a cselekedet elkövetése után hozott törvény nem teheti a cselekedetet büntetté.”* Ez utóbbi, azaz a retroaktivitás tilalma eleve elképzelhetetlen organicista metaforák esetén, mivel egy organizmus „szerves” törvényei nem függhetnek a törvény pozitív jogi megfogalmazásától, hanem *semper et ubique*, mindig és mindenütt érvényesülnek, ahogy a LEVIATÁN logikája által megkérdőjelezett természeti törvények a klasszikus jusnaturalista felfogásban (XXVII. fej.).

A BÜNTETÉSEKRŐL (XXVIII. fej.) az utilitarista-konzekvencionalista jogfelfogásban enyhébbek, ha úgy tetszik, liberálisabbak, mint a természetjogi-megtorláselvű büntetőjogban – épp azért, mert *nem* szervesen következnek a bűn természetéből, hanem a hasznosság (visszatartó erő) az egyedüli „mesterséges” mércéjük: *„Mert a büntetés célja nem a bosszúállás, hanem az elriasztás...”*

A jutalom is szintiszta szerződéselvű Hobbes elemzésében: a túlvilági kompenzáció hite nem a törvénykezés tárgya, csak az államilag előírt ceremóniákon való részvétel az. *„Ennyi elég lesz büntetés és a jutalom jellegéről, amelyek mintegy az állam végtagjainak és üzületeinek mozgására szolgáló inak és idegek.”* Az állam normális működésének le- (vagy inkább elő-) írásakor kevésbé hangsúlyosak az organicista metaforák, mint a megbetegedés (pláne a pusztulás!) képeiben. Ez azonban a más kontextusban kárhoztatott ókori örökség része: az államot támadó kórságok és halálát okozó bajok – az öregedés természetes tüneteitől a széteséshez vezető széthúzás mesterkedéséig – az államélet ábrázolásának legrégebbi metaforái. *„Mivel halandó, mint minden más földi teremtmény, puszt-*

tulásnak van kitéve... ezért a következő fejezetekben betegségeiről, halandósága okairól és azokról a természeti törvényekről fogok szólni, amelyeknek engedelmeskedni tartozik.” (AZOKRÓLA DOLGOKRÓL, AMELYEK AZ ÁLLAMOT GYENGÍTIK VAGY FELBOMLÁSÁHOZ Vezetnek.)

Az államhalál fő oka nem mesterséges mivoltában, hanem ama természetes testben keresendő, mely létrehozta: *„a hiba nem az állam anyagában, hanem annak alkotójában rejlik”* – ahogy Leo Strauss írta, az ajtón kidobott természet, mely visszajő az ablakon át...

Hobbes meglehetősen dús fantáziával ecseteli az állami kór tüneteit, bőségesen mérítve a korabeli kórházi esettanulmányok tárgyleírásaiból. Az eredendő bűn már a fogamzásnál jelentkezik: a központi hatalom minden gyengítése, megosztása az állam veleszületett rendellenességét jelenti. *„Az állam fogyatékoságai közé elsősorban is a tökéletlen felépítésből származó következményeket sorolom, amelyek a természetes test nemzési hibáktól eredő betegségeihez hasonlíthatók.”* Azaz a hatalomkorlátozást elfogadó állam vagy koraszülöttként pusztul el, vagy torzszülöttként vegetál, Hobbes metaforája szerint: *„hasonlóan ahhoz, mint mikor beteg szülőktől származó gyermekeknek vagy a rossz fogamzástól eredő káros tulajdonságaiktól a testükön keletkezett daganatok és gennyesedések felmetszése útján kell megszabadulnunk”.* Ez utóbbi műtét minden bizonnyal a lázadások véres levezetésének metaforája.

Ám a szó is veszélyes fegyver: bár a LEVIATÁN egyik legtöbbet idézett passzusa szerint *„a szavak kardok nélkül”* keveset érnek, ám a szavak kardot élezni képesek: *„Második helyen említeném az államnak azokat a betegségeit, amelyeket a lázító elméletek mérge okoz. Ilyen például az az elmélet, amely szerint minden magánember megítélheti, mi a jó és mi a rossz cselekedet.”* Azaz halálos kór a klasszikus természetjogi felfogás, mely szerint a pozitív törvények előtt és felett léteznek erkölcsi normák, melyek bázisán az individuum morális-metapolitikai ítéletei megalapozhatók. A privát lelkiismeret lázadása éppúgy halálos kór, mint a fegyveres felkelés gennyes daganata: *„A polgári társadalommal összeférhetetlen az az elmélet is, amely szerint bűn az, amit valaki a saját lelkiismerete ellen cselekszik.”* A LEVIATÁN eme legprovokatívabb passzusai nélkülözik az organicista metaforákat; itt Hobbes nagyon fontosnak tartotta, hogy költői képek és tragikus túlzások nélkül kifejtse: a szuverenitást nem kötik a polgári törvények, a tulajdon nem természetes jog, hanem politikai konvenció, az államhatalmak megosztásának elmélete az állam felbomlásának gyakorlata. A szomszédos országok szabadelvűbb politikájának elirigylése olyan viszketőség, mely többé nem ismerhet nyugalmat: *„miként a forrófejű ember, aki viszketőségtől hajtva körmével tépi magát, míg nem a fájdalmat többé nem tudja elviselni”.* Nemcsak Németalföld szabadságának megkívánása, az antik republikák kollektív szabadságszményének visszaidézése is halálos mákony, mely a víziszonyhoz hasonlatos: aki belekóstol, az antik szerzők jó vagy inkább rossz voltából *„az orvosok által hidrofóbiának nevezett betegségbe”* esik, azaz kóros zsarnokságiszony önti el. *„Az embereken egyfajta tirannofóbia, vagyis az erős uralomtól való félelem”* lesz úrrá.

Még a zsarnokgyilkossághoz vezethető tirannofóbiánál is veszedelmesebb Hobbes szerint az államhatalomtól független egyházi hatalom feltételezésének szkizoid elmélete: a pszichés kétlelkűséghez hasonlatos, ha valaki a politikai parancsolatok egyházi szentesítését szeretné. Az az alattvaló, aki két úr szolgája akar lenni, szükségképpen meghasonlik magával a kétféle lojalitás miatt, mely ide-oda rángatja, s végül epilepsziás rohamot kap a kettős hatalom következtében: *„Ezt a betegséget jogosan hasonlíthatjuk a természetes test epilepsziájának vagy eskórnak nevezett megbetegedéséhez. Mert amiképpen ennél a betegségnél valamilyen természetellenes szellem eltömi az ideggyökereket, és heves rángatással megakadályozza azt a mozgást, amelyet az agyban lakozó lélek a maga természetes*

erejével egyébként kiváltana, s ily módon a végtagok – görcsöknek nevezett – heves és szabálytalan mozgásait idézi elő, úgyhogy az e betegségben szenvedő eszt vesztve hol vízbe, hol tűzbe veti magát, azonképpen a politikai szervezetben, ha az egyházi hatalom az állampolgárokat a túlvilági büntetéstől való félelem vagy jutalom reménye által, vagyis az állam idegei által a polgári hatalomnak, tehát az állam lelkének szándékától eltérő irányba hajtja, és különös, nehezen érthető szavakkal elfojtja bennük a józan eszt, ezzel szükségszerűen örületbe kergeti őket, úgyhogy követeléseikkel vagy elárasztják az államot, vagy a polgárháború tűzvészébe taszítják.”

A hatalommegosztás egyéb formái is fertelmes kórságok metaforáit idézik meg: az adószedés jogának korlátozása a tápcsatornák eldugulását, a hadüzenet jogának elvétele a mozzgatás szerveinek megbénulását jelenti, a törvényhozás jogának kivétele az egy és oszthatatlan államhatalom kezéből pedig a gondolkodás képességétől való megfosztással egyenértékű. Az Istenség lehet szentháromság, ám az államhatalom nem lehet háromosztatú: *„Isten országában létezhet három, egymástól független személy anélkül, hogy ezzel Isten uralmának egysége megbomlana, de ahol az emberek uralkodnak, akik különféle nézeteket vallanak, ott ez lehetetlen.”* A végrehajtó és törvényhozó hatalom elválasztásának és a bírói hatalom függetlenségének kórságát még az állam és egyház hatalmi egyensúlyának elmebajánál is félelmetesebb metafora írja le: *„Hogy az államnak ezt az elfajzását a természetes test milyen betegségéhez hasonlítsam, nem tudom. De láttam egyszer egy embert, akinek egyik oldalából egy másik ember nőtt ki, saját fejjel, karral, mellel és gyomorral. Ha történetesen a másik oldalából is egy másik ember nőtt volna ki, a hasonlatom pontos volna.”*

A hatalommegosztás képtelenségét szimbolizáló hármassziámi ikrek szörnyszülött képénél a többi államot emésztő kórkép megszokottabb: *„Az állam néha olyan betegségbe esik, amelyet a mellhártyagyulladásra hasonlíthatunk. Ez pedig akkor fordul elő, ha az államkincstárból kiáramló pénz eltér megszabott irányától, és az állami bevételek monopóliuma vagy bérbevétele következtében túlságosan nagy bőségben egy vagy néhány magánszemélynél halmozódik fel.”*

Erre a kórságra a XX. század monetáris politikája sem fedezte fel a maga antibiotikumát. Beteges még, ha egy polgár túlzott népszerűsége tesz szert (erre viszont az antik demokráciák cserépszavazása vagy a középkori királyságok orgyilkosai megfelelő orvosságot jelentettek). Veszedelmes lehet még a nagyvárosok autonómiaörekvése: *„az állam betegségei közé tartozik egy város túlzott nagysága is, ha területén nagyszámú embert és sok pénzt tud előteremteni”* – ez *„a természetes ember belférgeihez hasonlatos”*. A lázító elméletek kártékony hatása is hasonló: *„a téves elméletek bujtogató hatására állandóan beleártják magukat a törvényhozás dolgába, s ezzel – miként az orvosi nyelven galandféregnek nevezett apró férgek az emberi testben – zavart okoznak az államban”*. Hát meg kell hagyni, a politikai filozófiának nem túl fennkölt metafora jutott.

A többi, az állam működési zavarait jellemző betegségmetafora hol szellemes, hol közhelyes: *„Megemlíthetjük továbbá az állam területének növelésére irányuló farkasétvágyat, más néven bulimiát, valamint ennek megtorlásaként az ellenség által okozott, gyakran gyógyíthatatlan sebeket, a valódi egyesüléssel nem járó hódításokat, vagyis keléseket, amelyek gyakran csak terhet jelentenek, a restség letargiáját meg a tobzódás és tékozlás tüdőbaját.”*

Ha a *per definitionem* leghatalmasabb, a szuverén állam megszűnik egy és oszthatatlan erőként funkcionálni (külső erőszak vagy belső bomlasztás következtében), az állam felbomlik, és kileheli lelkét az organicista metaforának megfelelően: *„Az uralkodó ugyanis a közösség lelke, amely az államnak életet és mozgást kölcsönöz, s ha ezt kileheli, éppoly kevéssé tudja az állampolgárokat kormányozni, miként az ember hulláját a testből eltávolított – bár halhatatlan – lélek.”*

A LEVIATÁN halandó Istenségének mesterséges örökkévalósága tehát nem tart örökké. Az, hogy az államtest halálát a klasszikus biologicista metafora írja le, annak beismerése, hogy Hobbes nem találta meg a mesterséges örökkévalóság modern megoldéképletét, amit Locke ekképpen fogalmazott meg: „*Aki valamelyest is világosan akar beszélni a kormány felbomlásáról, annak először is különbséget kell tenni a társadalom felbomlása és a kormány felbomlása között.*” S bár Locke-nál is szerepel a többségi döntés kötelező erejét illusztrálandó metaforaként az egy test – egy akarat képe, a döntő a demokratikus *creatio continua*, a parlamentáris váltógazdaság, azaz a polgárok „új törvényhozó hatalmat hozhatnak létre maguknak”, s így a polgári társadalom túléli a politikai test halálát.

Losonczi Péter

DESCARTES ÉS A JEZSUITÁK: ADALÉKOK AZ „OLYMPICA” ÉS AZ „ÉRTEKEZÉS A MÓDSZERRŐL” KAPCSÁN*

I. A téma nehézségei és az újraértékelés szükségessége

Descartes és a jezsuiták viszonya sajátos helyzetben lévő téma a Descartes-kutatásban. Különböző munkák ugyan tárgyalják a kérdés aspektusait, de a probléma jelentőségét a filozófiatörténet sokszor figyelmen kívül hagyta. Tény azonban, hogy az utóbbi időszakban fontos lépések történtek a kérdés jelentőségének tisztázása s a lehetséges kutatási irányok kijelölése érdekében.

Az átfogó kutatásokat nehezítő tényezők egyike a kérdés összetettsége. Hiszen a „második tomizmus” körébe tartozó szerzők teoretikus tevékenységének (Suárez stb.) hatása, avagy az ignáci LELKIGYAKORLATOK és a karteziánus meditáció kapcsolata (csak hogy a két, talán legtöbbet tárgyalt problémát említsem) már eleve igen tág horizontot jelenítenek meg az esetleges vizsgálódás számára. Ugyanakkor Descartes munkáinak indexre tételével – és aztán sokszor igencsak sematikus értékelésével – az egyház is elszalasztotta az – akár kritikus – párbeszéd lehetőségét Descartes-tal és hagyatékával. A jezsuita rend tagjainak ebben a folyamatban betöltött szerepe sem járult hozzá ahhoz, hogy a téma összetett vizsgálatának feltételei kialakuljanak.

Ugyanakkor fontos gátja a probléma vizsgálatának az a sokszor még élő előítélet, mely szerint a descartes-i filozófia „visszacsatolása” a skolasztika és a késő skolasztika irányába ellentétes mind a descartes-i filozófia szellemével, mind pedig az arra épülő modernitás és felvilágosodás önképével; illetve – ugyancsak egy dogmatikus modernista olvasat nevében – a vallási-teológiai témák vizsgálatától való idegenkedés. Hiszen azt állítani, hogy Descartes esetleg *valóban* és *őszintén* arra törekedett, hogy tudományos tevékenysége a jezsuita gondolkodók részéről pozitív fogadtatásban részesül-

* Köszönettel tartozom Schmal Dánielnek, aki a tanulmány egy korábbi változatához fűzött megjegyzéseivel sokban segítette álláspontom árnyalását.

jön, illetve a tágabb értelemben vett jezsuita szellemiség hatásáról beszélni egyet jelent azzal, hogy a megújuló katolicizmus vallási, teológiai, apologetikai kontextusában értelmezhetjük egyes megnyilvánulásait – sőt, valójában az egész életművet.¹ Úgy vélem, hogy ez a beállítódás is része annak a jelenségnek, amit George A. Lindbeck – jóllehet, némileg eltérő problémát tárgyalva – a moderneket jellemző *kulturális scotomaként* aposztrofál,² azaz olyan látótérkiesésként, melynek következtében a modernitás a vallást illetően sajátos „szelektív vakságban” szenved. Descartes esetében ez azt jelenti, hogy – egy utólagosan kialakult – tudomány- és filozófiafogalom nevében sok szerző igyekszik eltekinteni azoktól az elemektől, amelyek a hagyománnyal, a vallással és a teológiával összefüggésbe hozhatók lennének, vagy ha elismeri is a jelenlétüket, relevanciájukat csökkenteni igyekszik.

Véleményem szerint Descartes életművét igen izgalmassá teszi az a tény, hogy egyszerre hajtja végre a filozófia radikális reformját, próbálja új elméleti alapokra helyezni a tudományos munkát – és sok tekintetben valóban mást képvisel, mint elődei –, ám ezt *egyáltalán nem* a vallási és/vagy teológiai aspektusok fölszámolása árán kívánja kivitelezni. Úgy vélem, hogy ezek az összetevők nagyban segíthetnek annak a Descartes-nak a jobb megértésében, aki egy rendkívül összetett folyamatokat magába foglaló korszak alakjaként – Heidegger Nietzsche jellemző fogalmát adaptálva – egy sajátos *tudásállapotát* megfogalmazó gondolkodója.³ Tény, hogy az *arányok* problematikája igen bonyolult kérdés, s számos réteget kell figyelembe vennünk ennek vizsgálata során. Meglátásom szerint olyan életművel van dolgunk, melynek alkotója – ez talán vállalható kijelentés – meggyőződéses katolikus volt, aki *egy lehetséges alternatívát* kíván szolgáltatni a továbblépésre, s ebben a teológiai aspektusok nem mellőzhetők. A filozófiai és tudományos viták addig is teológiai háttér előtt zajlottak, s különféle reakciókat váltottak ki az egyháziak részéről. Sem a középkori, sem pedig a késő skolasztikus és a reneszánsz gondolkodás nem monolit: sajátos pluralitás és belső viták jellemzik. Kérdése mármost: nem láthatjuk-e Descartes-ot úgy, mint aki maga sem kíván többet tenni, mint új alternatívákat megfogalmazni, s aki ennek a belső differenciálódási folyamatnak egy pontján jelenik meg – még ha ez a pont a későbbiekben töréspontként értelmezhető is? Hogy egy kivételesen izgalmas korszak kivételesen izgalmas alkotójával van dolgunk, akinél jelen van a sajátos – és ellentmondásoktól is terhelt – elegye annak, amit mi ma már nem tudunk elegyként látni.

Amikor Descartes – pontosabban a korai és középső korszak Descartes-ja – esetleges jezsuita kötődéseire próbálom ráirányítani a figyelmet, nem valami radikálisan újszerű felfedezést kívánok tenni. A descartes-i gondolkodás értelmezési lehetőségeinek sokszínűségére szeretnék rámutatni: azt szeretném kiemelni, hogy *ez is* egy fontos

¹ Sajátos következménye ezeknek a vitáknak, hogy az *összinteség* fogalma kvázi-történeti terminussá avanszált. Ugyanis a negatív hermeneutika olyan képviselői, mint például Hiram Caton, valójában a descartes-i gondolkodás történeti kontextusát érintő álláspontot foglalnak el, amikor úgy érvelnek, hogy a filozófus *összintesége* kétségbe vonható. Vö. Caton, Hiram: THE PROBLEM OF DESCARTES' SINCERITY. In: *The Philosophical Forum*, 12, 1971. 355–69., ill. uő: THE ORIGIN OF SUBJECTIVITY. AN ESSAY ON DESCARTES. New Haven: Yale University Press, 1973.

² Lindbeck, George A.: A DOGMA TERMÉSZETE: VALLÁS ÉS TEOLÓGIA A POSZTLIBERÁLIS KORBAN. Hermeneutikai Kutatóközpont, 1998. Ford. Ittész Gábor. 42–43.

³ L. erről tanulmányomat: Losonczi Péter: EGY MÁSIK „MEDIATIONES”? KÍSÉRLET AZ „ELMÉLKEDÉSEK” VALLÁSFILOZÓFIAI OLVASATÁNAK MEGALAPOZÁSÁRA. In: Schmal Dániel (szerk.): DESCARTES, KANT, HUSSERL, HEIDEGGER: TANÍT-VÁNYOK ÍRÁSAI MUNKÁCSY GYULA TISZTELETÉRE. Atlantisz, 2002. 259–270., 260.

szempont, s nem azt, hogy *különösképpen* ebben a kontextusban értelmezendő. Azt is ki kell emelnem, hogy – bár természetesen emez aspektusok összefüggései is fontosak – elkülöníthetőnek látom a jezsuita szál, az apologetikai törekvések és a tágabb teológiai összefüggések problematikáját. Jelen dolgozatban az elsőre koncentrálok, annak is csak néhány lehetséges aspektusára. Mivel Descartes-képünk újraértékelésének⁴ egyik fontos kiindulópontja éppenséggel a filozófus és a jezsuiták viszonyának a maga összetettségében való feltárása lehet, érdemesnek tartom, hogy rámutassak olyan pontokra, amelyek nem is annyira a konkrét filozófiai összefüggések szintjén, hanem egyfajta *mentalitástörténeti* kontextusban járulhatnak hozzá a filozófus – igencsak színes – szellemi arcképének megrajzolásához. Végül, de nem utolsósorban: fontos hangsúlyoznunk, hogy nem moshatók össze e viszonyrendszer különböző aspektusai. Különkülön kérdést képeznek tehát Descartes-nak a jezsuiták irányába tett lépései, majd a jezsuita reakciók (melyek maguk is összetettek), ugyancsak külön kezelendő a viszony kérdése a konfliktusok nyilvánvalóvá válása után, végül pedig a kérdés utóélete. A következőkben az első problémát érintő adalékokkal foglalkozom. Ehhez azonban érdemesnek tűnik a későbbi konfliktusok kérdését röviden érinteni.

II. Témafelvetés egy konfliktus ürügyén: a Bourdin-affér

„*Úgy látom, háborúba fogok keveredni a jezsuitákkal.*” Ez a mondat Descartes Constantin Huygens holland diplomatához 1640. július 31-én írott levelében olvasható.⁵ A francia filozófus kifejti: a Bourdin jezsuita természetfilozófus és matematikus, a párizsi Collège de Clermont tanára által DIOPTRIKÁ-ja bizonyos tézisei ellen megfogalmazott kritika komolyan veszélyezteteti filozófiájának általános megítélését a rend tagjainak körében. A DIOPTRIKA annak az esszégyűjteménynek a darabja, amelyet 1637-ben Descartes az ÉRTEKEZÉS A MÓDSZERRŐL című művével együtt publikált. E kritikai megjegyzések egy diák téziseinek nyilvános vitáján hangzottak el 1640 nyarának közepén, ahol Descartes ugyan nem volt jelen, de Marin Mersenne-től – aki Descartes egyik legfontosabb levelezőpartnere volt, s aki a MEDITATIONES szövegét is eljuttatta az ELLENVETÉSEK szerzőihez –, tehát Mersenne-től értesült Bourdin támadásáról. Mint arra Roger Ariew felhívja a figyelmet, a filozófus és a jezsuiták kapcsolatát többnyire a descartes-i gondolkodás jezsuita kritikája kapcsán szokás említeni, melyben a Bourdin-affér fontos szempont.⁶ A jezsuita professzor az ELMÉLKEDÉSEK című munkához csatolt ELLENVETÉSEK hetedik sorozatának szerzője is – mely csak a nyomás során elkészült példányokban szerepel, mert Descartes későn kapta kézhez a szöveget⁷ –, így különösen fontos szerepe van a filozófus és a jezsuiták viszonyának alakításában. Mint Ariew kimutatja – figyelembe véve bizonyos lényeges, a jezsuiták álláspontját befolyásoló szempontot –, a metafizikai alpmű kapcsán tett ellenvetések távolról sem indifferensek.⁸ Most azonban a MEDITATIONES megjelenése előtti fejleményekkel foglalkozunk.

⁴ Vö. ehhez Reiss, Timothy J.: REVISING DESCARTES. In: Coleman, Patrick et al.: REPRESENTATIONS OF THE SELF FROM THE RENAISSANCE TO ROMANTICISM. 16–38. Reiss tanulmánya az általános szubjektivista Descartes-képpel szemben a közösségiség különböző szintjeit megélő, azt a konkrét filozófiai praxis kontextusában is megnyilvánító gondolkodó arcát rajzolja meg. Ebben fontos vonatkoztatási pont számára a jezsuita háttér.

⁵ AT III, 752. A szöveghelyeket a standard Charles Adam–Paul Tannery-féle összkiadás kötet- és oldalszámaira utalva adom meg (Paris: Vrin, 1996). A magyarul megjelent szövegeknél természetesen azokra is utalok.

⁶ Ariew, Roger: DESCARTES AND THE JESUITS: DOUBT, NOVELTY, AND THE EUCHARIST. In: Feingold, Mordechai: JESUIT SCIENCE AND THE REPUBLIC OF LETTERS. Cambridge, Mass.–London: MIT Press, 2003. 157–194., 157.

⁷ Ariew: i. m. 171.

⁸ Uo.

Az imént említett, a DIOPTRIKA kapcsán kialakult vita kimenetele egyáltalán nem volt egyértelmű. Fontos megemlítenünk, hogy a kortárs jezsuiták között Descartes-nak lelkes támogatója is akadt: Denis Mesland – akinek 1645-ös missziós küldetése Észak-Amerikába érzékenyen érintette a filozófus törekvéseit. Tény azonban, hogy Bourdin támadása komoly zavart okozott Descartes eredeti terveinek megvalósításában. Ez az esemény a MEDITATIONES hollandiai kiadásának tervét is módosította, s a Sorbonne teológiai professzorainak címzett DEDIKÁCIÓS LEVÉL megszületéséhez vezetett. Mint C. F. Fowler írja, a La Flèche-ben töltött diákéveknek köszönhetően Descartes tisztában volt a renden belül uralkodó *esprit de corps* jelentőségével, s tudta: egy tagjának támadása az egész rend hozzáállására enged következtetni.⁹ Ahogy az imént idézett levélben a filozófus írja is, Bourdin támadását követően levélben kereste meg annak superiorját¹⁰ azzal a szándékkal, hogy „a Társaság egészét bevonja a vitába [...] gondolván, hogy jobb mindannyiukkal egy nagy csatában szembekerülni, mintsem megvárni az egyik egyéni támadást a másik után, melyeknek aztán soha nem lenne vége”.¹¹ Ugyancsak kísérletet tett a Bourdinnal való párbeszédre is, sikertelenül.

A tisztázás sikertelensége végül is arra kényszeríti Descartes-ot, hogy a Sorbonne teológiai professzorainak figyelmébe ajánlja a MEDITATIONES szövegét, kiemelve a mű apologetikai és morálteológiai alkalmazhatóságának jelentőségét, s kérve annak támogatását a „katolikus egyház ügyének oszlopai” részéről.¹² Erről a döntéséről Mersenne-nek is beszámol egy levélben, amelyben világossá teszi: „Père Bourdin szórszálhasogatása arra az elhatározásra kényszerít, hogy mások tekintélyének megerősítését kérem, amennyire ez számomra lehetséges, hiszen az igazság önmagában oly kevés megbecsülést kap.”¹³ A Sorbonne professzorai a jezsuiták legmeghatározóbb párizsi ellenfelei voltak.¹⁴ Világos tehát, hogy Descartes számára fontos döntés volt ez a váltás, hiszen – mint azt látni fogjuk – a jezsuita tudományosság minden kritika ellenére nagyra tartotta.

A DEDIKÁCIÓS LEVÉL sok vita alapja a Descartes-kutatók között, éppenséggel annak teológiai-apologetikai aspektusai miatt. Ám témánk szempontjából egy sajátos dilemmát is fölvet. Látjuk, hogy Descartes a viták következményeképp *mások tekintélyének* támogatását kéri majd. Kérdés mármost, hogy miként kell értenünk ezt a megfogalmazást. Azt jelenti-e, hogy a jezsuita professzor támadásával szemben más (nem jezsuita) egyházi tekintély védelmébe ajánlja művét, bár e konfliktus elmaradása vagy megoldódása esetén *semmiféle* ilyen támogatást nem kért volna (azaz mások *tekintélyének* támogatása fontos-e számára)? Avagy azt, hogy ha Bourdinnal nem alakul ki konfliktusa, vagy ha azt tisztázni tudja, akkor a *jezsuita rend elöljáróinak figyelmébe* ajánlotta volna metafizikai alapművét (tehát: *mások tekintélyének* ügyéről van szó)? Descartes világosan kifejti, hogy a Sorbonne támogatását az „*álteológusokkal*” és a jezsuitákkal szemben kéri¹⁵ – de nem azonosítja a kettőt! –, s nyilvánvaló, hogy a tekintély támogatása filozófiájának az ortodox hittel való összhangját lett volna hivatott hitelesíteni. Fowler véleménye szerint Descartes a jezsuita állásponttal *szemben* keres védelmet a Sorbonne-

⁹ Fowler, C. F.: DESCARTES ON THE HUMAN SOUL: PHILOSOPHY AND THE DEMANDS OF CHRISTIAN DOCTRINE. Dordrecht–Boston–London: Kluwer, 1999. 21.

¹⁰ Julien Hayneuve-nek 1640. július 22-én írott levél; AT III, 97.

¹¹ AT III, 752.

¹² Descartes, René: ELMÉLKEDÉSEK AZ ELSŐ FILOZÓFIÁRÓL. Ford. Bofos Gábor. Atlantisz, 1994. 11.; AT VII, 6.

¹³ LEVÉL MERSENNE-HÖZ, 1640. augusztus 30. AT III, 184. Kiemelés tőlem. L. ehhez Fowler: i. m. 24–25.

¹⁴ Vö. Fowler: i. m. 24.

¹⁵ MERSENNE-HÖZ ÍROTT LEVÉL, 1640. július 30. AT III, 126.

nál: úgy fogalmaz, hogy Descartes a *Societas Jesutól* a *Societas Sorbonnensis*hez fordul.¹⁶ Ennek a kérdésnek a tisztázása a descartes-i metafizika apologetikai összefüggéseinek vizsgálata szempontjából sem lényegtelen – már csupán azért sem, mert véleményem szerint a descartes-i filozófia esetleges apologetikai és teológiai aspektusait vizsgálva bizonyos jezsuita szálak is felmerülhetnek.¹⁷ Hiszen ha Szent Ignác elképzelése szerint a jezsuita nevelők célja az, hogy „*olyan katolikus világnézetű, művelt embereket képezzenek, akik képesek okosan és lelkesen részt venni a kor társadalmi, kulturális és vallási életében*”,¹⁸ akkor egy ilyen apologetikai-teológiai szál figyelembevételével a jezsuita szellemiség hatása szempontjából sem lényegtelen. Az azonban köztudomású, hogy Descartes reménykedett abban, hogy A FILOZÓFIA ALAPELVEI című 1644-es munka hivatalos filozófiai tankönyvvé válik a kollégiumokban.¹⁹

A dolgozat további fejtegetései rávilágítanak majd arra, hogy a korai munkákban is fontos adalékokat találunk annak az álláspontnak a védelmében, mely szerint Descartes gondolkodásában folyamatosan jelen van a törekvés a jezsuitákkal való párbeszédre, illetve a jezsuita hatás; s hogy a korai munkák is elhelyezhetők ennek a problematikus viszonyrendszernek a kontextusában.

III. Descartes a jezsuitákról: tisztelet, bizakodás, kritika

Lássuk tehát, milyen érvek szólnak amellett, hogy Descartes – kritikus hozzáállása ellenére – respektálta a jezsuita tudományosság képviselőit.

A La Flèche kollégium diákjaként Descartes korának legmagasabb szintű képzésében részesült. Ennek a ténynek maga is tudatában volt, aminek többször hangot is adott. Egy 1638. február 22-én Vatiez jezsuita atyának, a La Flèche teológiai professzorának írott levelében kifejti, mennyire fontos számára a pozitív hozzáállás, amit levelezőpartnerére részéről tapasztal az ESSZÉK (tehát éppen a Bourdin által később támasztott írások) kapcsán. Mint írja, ez az elismerés különösen fontos számára azért, „*mert olyasvalakitől származik, aki ama kiválóság és hivatás birtokosa, mint Ön; s mert éppenséggel arról a helyről érkezik, ahol fiatalon – jó szerencsémnek köszönhetően – minden képzettségemet szerezhettem, s amely mestereim otthona, akiknek hálámat soha el nem halasztom majd kifejezni*”.²⁰ Hogy Vatiez levele fontos volt számára, s mennyire táplálta reményeit a jezsuiták pozitív hozzáállásával kapcsolatban, az világosan kiderül egy néhány héttel később született levélből. Itt Huygensnek a következőket írja Vatiez leveléről beszámolva: „*a közelmúltban levelet kaptam valakitől a La Flèche-ből, aki mindenekelőtt is oly elismerően nyilatkozott, amelyet az ember csak kívánhat, s ezt követően rátér arra, hogy mindeddig egyáltalán nem azzal kapcsolatban vannak kíváncsiak, amit megpróbáltam elmagyarázni, hanem ama pontokat illetően, amelyekkel kapcsolatban úgy döntöttem, hogy nem írok róluk, s él is az alkalmal, hogy sürgősen érdeklődjön Fizikám és Metafizikám iránt. Ismerve a rend tagjai közti egységet és tudván, hogy nagyon közeli levelezésben állnak egymással, jó reményem van ar-*

¹⁶ I. m. 24.

¹⁷ Úgy vélem, hogy a kor egyik legelismertebb jezsuita teológusa és apologetája, Leonardus Lessius és Descartes stratégiája között bizonyos tendenciákat figyelembe véve párhuzamok mutathatók ki. Erről I. SCIENCE AND TRANSCENDENCE: ON THE APOLOGETIC POTENTIALS OF THE CARTESIAN PHILOSOPHY című Ph. D. disszertációm (K. U. Leuven, 2004), valamint METAFIZIKA ÉS APOLÓGIA: LESSIUS ÉS DESCARTES (ADALÉKOK A KARTEZIÁNUS FILOZÓFIA APOLOGETIKAI ASPEKTUSAIRÓL SZÓLÓ VITÁKHOZ) című előadásom (megjelenés előtt).

¹⁸ William V. Bangert: A JEZSUITÁK TÖRTÉNETE. Osiris–JTRM, 2002. Ford. Szelenge Judit. 43.

¹⁹ Bangert: i. m. 186.

²⁰ AT I, 565.

ra, hogy *pusztán egyikük tanúsága elegendő ahhoz, hogy mindannyiukat magam mellett tudjam majd*”.²¹ Mindennek tükrében sejtethető, mennyire kellemetlenül érinthette Descartes-ot Bourdin támadása. Míg Vatier levele kapcsán a jezsuiták között fennálló szoros kapcsolatot a siker reményével kecsegtette, addig – mint korábban láttuk – ez a tényező Bourdin támadásával az aggodalom tápjává lett.

Ugyancsak a nagyrabecsülés hangján szól a La Flèche-ről Debeaune-nak írott levélben, ahol a matematikus fiának neveltetésével kapcsolatban ajánlja a jezsuita kollégiumot, szemben a hollandiai neveltetés lehetőségével. Itt kifejti, hogy minden esetleges probléma ellenére sehol nem jobb a filozófiaoktatás, mint a La Flèche-ben, s meglepő szavakkal emlékezik meg a kollégiumban uralkodó szellemiségről is.²² Mint Ariew rámutat, a La Flèche támogatása egy holland egyetemmel szemben még nem a feltétel nélküli jóváhagyás gesztusa, ám szerinte Descartes tanácsa nyílt és őszinte véleményét tükrözi.²³ Azonban mivel Descartes hangsúlyozza, hogy a filozófia ismerete minden egyéb tudományos tevékenység alapját adja (ez saját filozófiájára kiemelten igaz), a tanács jóhízeműsége mellett annak a jezsuita filozófiaoktatás érdemeit kiemelő szavait is komolyan kell vennünk²⁴ – kérdés persze, hogy *hogyan kell azokat értelmeznünk*. A dolgozat végén visszatérek a kérdésre, de ezzel kapcsolatban talán felvethetjük, hogy a filozófiaoktatás színvonalát dicsérő descartes-i szavak háttérben esetleg ott van az a remény is, hogy idővel saját filozófiája befogadására is sor kerülhet – hiszen néhány hónappal vagyunk a Vatier-féle levélváltás után s még majd’ két évvel Bourdin támadása előtt.

Végezetül érdemes megemlíteni azt, hogy a jezsuiták iránti nyitottsága és hálája nem változott a híres vita után sem, jól jelzi ezt, ahogy 1644 májusában fejezi ki Grandamy jezsuita természettudósna a La Flèche és a Társaság iránti lekötöttségét.²⁵

Ugyanakkor tudjuk azt is, hogy Descartes nem kritika nélkül szemlélte a La Flèche-ben zajló tudományos tevékenységet. Az ÉRTEKEZÉS lapjain kifejti, hogy tanulmányai során elsajátított ismeretei – annak ellenére, hogy „*Európa egyik leghíresebb iskolájába*”²⁶ járt – utóbb mind bizonytalanok és kétségesnek találtattak. Ezért aztán a könyvek világa helyett „*a világ nagy könyvében*” próbál kutakodni, majd pedig – utazásai befejeztével – úgy határozott, hogy magában kutat: „*minden szellemi erőmet megfeszítem, hogy megválasszam azokat az utakat, amelyeket járnom kell*”.²⁷ Ariew egyenesen gúnyról beszél az ÉRTEKEZÉS-ben adott leírás kapcsán, s meg kell hagynunk, a descartes-i fogalmazás igen ellentmondásos. Ezt az ellentmondást látom majd feloldhatónak (de legalábbis árnyalhatónak) egy sajátos szempontokat alkalmazó elemzés révén. De mielőtt erre sor kerülne, szeretnék rámutatni arra, hogy a karteziánus tudományos program *kezdeteinél* is fontos adalékokat találunk ahhoz, hogy Descartes vállalkozását tág jezsuita kontextusban szemlélve próbáljuk meg (újra)értelmezni. Itt alapvetően arra gondolok, hogy Descartes saját gondolkodói pályáját úgy foghatta föl, mint a La Flèche-ben elsajátított *szellemének* beteljesítését, akár az ott zajló tudományos munka kritikájának meg-

²¹ 1638. március 9. AT II, 662.

²² 1638. szeptember 12. AT II, 378.

²³ Ariew: i. m. 159.

²⁴ Vö. ehhez Reiss: i. m. 8.

²⁵ 1644. május 2. AT IV, 122.

²⁶ Descartes, René: ÉRTEKEZÉS A MÓDSZERRŐL. Matúra, 1992. Ford. Boros Gábor. 17. AT VI, 5.

²⁷ I. m. 23.

valósítása révén is. Másképpen szólva, a *mathesis universalis* megelévése és kidolgozása Descartes számára egyfajta kontinuitásban állhatott a jezsuita mesterektől elsajátított szellemével.

IV. A „csodálatos tudomány” felfedezése és az 1620-as fogadalom

Az iménti feltételezést támasztja alá egy sajátos descartes-i gesztus, mely az univerzális matematika megelévééhez köthető.

„1619. november 10-én esett, hogy elragadtatottság töltött el, és felfedeztem egy csodálatos tudomány alapjait.”²⁸ Ez a mondat jelenti be a *mathesis universalis* fellelését abban a töredékesen fennmaradt jegyzetfüzetben, amelyből az OLYMPICA néven ismert szövegkorpusz is származik. Ami most bennünket leginkább érint, az az új tudomány alapjainak fellelését követően tett descartes-i fogadalom, amelyről szintén az OLYMPICA-ban olvashatunk. „[m]ég november vége előtt felkeresem Loretót, az utat pedig Vélencétől gyalog teszem meg, amennyiben ez kényelmes, és amennyiben ez a szokás. De ha nem, akkor legalább ama legnagyobb áhítattal telve, ami valakit egyáltalán eltölthet [...] erre a mai napon, 1620. szeptember 23-án ígéretet teszek”.²⁹ Az álmok elemzésébe most nem mehetünk bele, egy aspektust mégis szeretnék megemlíteni, ami mégiscsak kapcsolódik az álmok értelmezéséhez is.

Látjuk, hogy Descartes az új tudomány „első születésnapja” környékére loretói zárándoklatot ír elő magának. Az álmok – pontosabban Descartes azokhoz fűzött értelmezései – maguk is számos vallási összefüggést említenek (isteni akarat, szimbólumok stb.). Emez esetleges vallási jelleg elemzése kapcsán, Henri Gouhier értelmezésére reflektálva – aki szerint a jegyzetfüzet „nem egy vallási élményt jelenít meg, hanem egy élmény vallási értelmezését”³⁰ – az 1619-es bejegyzésről Boros Gábor kifejti: „[a] filozófus-sá érés pillanata ez, mind a személyt, mind a feladatról alkotott tudást illetően”.³¹ Boros nem állítja, hogy Descartes vallási jellegű megnyilatkozásai őszintélenek volnának. Sőt: úgy véli, hogy „nem az elvárhatónál kevesebb, hanem inkább a megengedettnél több benne a vallási motiváció, abban az értelemben, hogy az új tudomány beillesztése addigi életének keretei közé nem pusztán – s nem is elsősorban – valamilyen külsőleges egyezést jelent, például azt, hogy a jezsuiták elfogadják nézeteit, [mivel az új tudomány megelévének ígérete Descartes számára egyben] Isten szemében érdemeket hozó élet”.³²

Gouhier értelmezése kapcsán mindenképpen hangsúlyozni kell, hogy a „vallási élmény” és az „élmény vallási értelmezése” közt igen nehéz különbséget tenni, ha figyelembe vesszük, hogy csak az fog egy élményt vallásilag értelmezni, akinek egyáltalán a vallási élmény mint olyan legitim és valós élményanyagként jelenik meg. Fölösleges és félrevezető a vallás kontextusát leszűkíteni valamiféle misztikus elragadtatás, a természetfölötti vagy biblikus epifánia jelenségére. Nyilvánvaló, hogy Descartes élménye nem állítható párhuzamba az égő csipkebokor formájában jelentkező isteni kinyilatkoztatással. De figyelembe kell vennünk, hogy a vallásos ember számára életének és tevékenységének teljes egésze, annak minden megnyilvánulása vallásilag kerül értelmezésre. Ha – Boros-

²⁸ Descartes, René: OLYMPICA. In: *Vulgo* IV. 3. 140–146. Ford. Dékány András. 140. AT X, 179.

²⁹ I. m. 145. AT X, 217–218. Egyes olvasatok szerint a bejegyzés nem szeptemberre, hanem februárra datált, de ennek értelmezésünk szempontjából nincs jelentősége.

³⁰ Gouhier, Henri: LES PREMIÈRES PENSÉES DE DESCARTES. Paris, 1979. 53.

³¹ Boros Gábor: RENÉ DESCARTES. Áton, 1998. 71.

³² Uo.

sal szólva – Descartes számára a vallási kontextus (pontosabban: az istenfélelem)³³ az előzetes tudás (*Vérstehen*) heideggeri fogalmával leírható tényező volt, akkor igen nehezzé válik a Gouhier-féle megkülönböztetés. A korszak általános vallási megújulási törekvései részben éppenséggel a (re)szakralizálás jegyében zajlottak. Ez azonban megint csak nem egy meghatározatlan „vallásiság” összefüggésében történt, hanem az *autentikus kereszténység* szellemének újjá- avagy felélesztése szándékával. Szent Ignác tevékenysége is ennek a megújulási és evangelizációs igénynek a megnyilvánulása, s a jezsuita rend által az eredeti szándékok ellenére vállalt oktatási tevékenység³⁴ is ennek a folyamatnak volt eszköze. Továbbá: a jezsuita szellemiségben különösen nagy hangsúllyal jelent meg a személyes életfeladat és az isteni tevékenység összekapcsolása, sőt egybeolvasztása. Mint Szabó Ferenc írja, az ignáci lelkeségben valójában két sík egységéről van szó – ami megnyilvánul, az „nem részben Isten (kegyelem), részben én (szabadság), hanem mindent Isten tesz és mindent én, de más-más síkon: én teljesen Istentől függve, aki cselekvővé, önállóvá tesz”.³⁵

Am ha figyelembe vesszük az 1620. szeptemberi fogadalom *speciálisan jezsuita kontextusát*, akkor valójában az is kérdésessé válik, hogy a „jeszuitáknak való megfelelés” Descartes számára valamiféle *külsőleges* gesztus volna. A zárandoklat kérdését taglalva Geneviève Rodis-Lewis kiemeli, hogy Descartes ismerte a jezsuita teológus, Louis Richeome LE PÉRELIN DE LORÈTE című munkáját, és az nagy hatással volt rá.³⁶ Milhaud ama megjegyzése kapcsán – mely szerint a zárandoklat gondolata Descartes naiv és egyszerű arcát mutatja, mely várakozásainkkal ellentétes³⁷ –, a descartes-i gondolkodás vallási elemeit egyébként szimpátiával kezelő Rodis-Lewis leginkább *kitérőnek* minősíthető gesztussal reagál. Kijelenti, hogy Descartes fő célja vallási buzgalmának elmélyítése volt – ami nem igazán teszi érthetőbbé a loretoi zárandoklat terve és a „*csodatételes tudomány*” közötti lehetséges kapcsolatot.

Ami azonban érthetőbbé válik, ha megfontoljuk, hogy Loreto – ahová a legenda szerint az angyalok Szűz Mária názareti szülőházát röpítették, s ahol Máriának a hit szerint csodatévő képét is őrizték – a jezsuita zárandoklatok egyik legfontosabb célállomása volt. Mi több: éppenséggel a *hivatásteljesítés* összefüggésében kapott kiemelt szerepet, hiszen az oda zárandoklók *hivatásuk teljesítéséhez* kértek támogatást az égiektől.³⁸ Azonban a jezsuiták a vallási élet reformjának szellemében nevelték diákjaikat, s központi üzenete volt ennek az új szellemiségnek, hogy nem pusztán a papi-egyházi hi-

³³ Az OLYMPICA-t tartalmazó jegyzetfüzetben PRAEAMBULA cím alatt fennmaradt töredékek egyike: „*A bölcsesség kezdete az istenfélelem*”, AT X, 8.

³⁴ Mint Nemesszeghy Ervin egy előadásban rámutatott, Szent Ignác eredetileg nem tartotta előnyösnek az oktatási feladatok vállalását, mert az éppenséggel a rendtagok kötöttségeihez járult volna hozzá – ami el- lentében állt azzal az ignáci intencióval, hogy a jezsuiták *bármikor és bárhova* elküldhetők legyenek, amikor és ahol szükség mutatkozik szolgálatukra. A későbbiek során azonban belátta, hogy az oktatásban való rész- vétel nem megkerülhető feladat a rend számára. Nemesszeghy Ervin S. J.: LOYOLAI SZENT IGNÁC JELENTŐSÉGE A MAI KORBAN, elhangzott A MAGYAR JEZSUITÁK KÜLDETÉSE A KEZDETEKTŐL NAPJAINKIG című konferencián (2004. no- vember 8–10. Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK, Piliscsaba).

³⁵ Szabó Ferenc, S. J.: KEGYELEM ÉS SZABADSÁG AZ IGNÁCI LELEKISÉGBEN. In: Loyolai Szent Ignác: LELEKIGYAKORLATOK. Korda, 2002. 7–17., 13.

³⁶ Rodis-Lewis, Geneviève: DESCARTES: HIS LIFE AND THOUGHT. Ithaca and London: Cornell University Press, 1998. Ford. Marie Todd. 20., 59–60. A művet ugyancsak említi Gouhier: LA PENSÉE RELIGIEUSE DE DESCARTES. Paris: Vrin, 1924. 29.

³⁷ Milhaud, Gaston: DESCARTES SAVANT. Paris, 1921. 63.

³⁸ Vö. Martin, Lynn A.: THE JESUIT MIND: THE MENTALITY OF AN ELITE IN EARLY MODERN FRANCE. Ithaca: Cornell University Press, 1988. 80.

vtatás lehet a hiteles keresztény élet alapja, hanem bármilyen életút Istennek tetsző élet-té válhat. Mint azt Bireley világossá teszi, „mind a katolikus reform, mind pedig a reformáció egyik elsődleges vívmánya annak kijelentése volt, hogy a világi, laikus hivatás követése is érvényes keresztény életút alapjául szolgálhat”.³⁹ A LELKIGYAKORLATOK választásáról szóló része szerint a választás egyik aspektusa az, amikor „[a]z ember fontolóra veszi, mire született, ti. Isten a mi Urunk dicsőítésére, és lelke üdvözítésére [és ennek] vágyából választunk valamely életformát vagy állapotot az Egyház által megszabott határokon belül”.⁴⁰ Amikor tehát azt olvassuk, hogy Descartes fogadalmat tesz a loretoi zárandoklatra, s annak időpontját éppenséggel novemberre tűzi ki, akkor nehéz nem gondolnunk arra, hogy a „csodálatos tudomány” fellelése valójában annak a világi hivatásnak a megeléjét jelentette számára, amaz életforma kialakításának a kezdetét, amely minden probléma nélkül valósi és egyben jezsuita keretek között kerülhet megértésre. Boros Gábor szavaival élve, a csodálatos tudomány alapjainak fellelése „[a] filozófussá érés pillanata [...], mind a személyt, mind a feladatról alkotott tudást illetően”, s egy gondolkodói pálya kezdete – ám a loretoi zárandoklat során Descartes éppenséggel jezsuita szokás szerint ehhez az úthoz és hivatáshoz kérhetett volna égi támogatást. Véleményem szerint tehát Descartes számára nem jelentett problémát, hogy az új tudomány fellelése miképpen illeszthető a hagyomány keretei közé, mert éppenséggel kontinuitásban láthatta a kettőt.⁴¹ Azt, hogy saját tudományos tevékenységét általában véve vallási összefüggésben fogta föl, alátámasztja a fentiekben tárgyalt, Vatier számára írott levél. Itt a transzszubsztanciáció kérdését érintve Descartes kifejti, hogy bár a kálvinisták úgy látják, hogy a probléma a közönséges filozófia segítségével nem tárgyalható, az ő filozófiája révén mégis könnyen megmagyarázható. Am azt is kijelenti, hogy a jelek szerint ama körülmények, melyek erre köteleznék, még hosszú ideig nem állnak fönn. Így aztán – mint írja – „belenyugvással megteszem mindazt, amit a magam részéről kötelességemnek találok, s a továbbiakat illetően alárendelem magam a világot kormányzó gondviselésnek. Tudván, hogy a gondviselés az, ami megadta mindama csekély kezdeményeket, melyeket az esszék Ön elé tártak, remélem, hogy ugyanaz a gondviselés megadja majd nekem a kegyelmet ahhoz, hogy – ha az dicsőségére szolgál – munkám bevégezzem; ha pedig nem, akkor óhajom az, hogy minden erre vonatkozó vágytól mentessé legyek”.⁴²

Ez a passzus több dologra is fölhívja a figyelmet. Egyrészt világos, hogy Descartes itt a gondviselés működésének tudja be az általa kidolgozott tudomány kezdeteinek kimunkálását, valamint egyértelmű utalást tesz arra, hogy tudományos tevékenysége – a maga egészében és esetleges teológiai aspektusait tekintve egyaránt – egyfajta kötelességteljesítésként és a gondviselés dicsőítésének eszközeként is felfogásra kerül. A konkrétabb teológiai eszmefuttatásokat lehetővé tevő körülmények hiányáról írottak pedig valószínűsítik, hogy Descartes a saját filozófiájának egyházi befogadása körüli lehetséges dilemmákra utal. Így aztán különösen érdekessé válnak levelének már idé-

³⁹ Bireley, Robert: THE REFASHIONING OF CATHOLICISM, 1450–1700: A REASSESSMENT OF THE COUNTER REFORMATION. Washington, D. C.: The Catholic University of America Press, 1999. 176.

⁴⁰ Loyolai Szent Ignác: LELKIGYAKORLATOK. I. k. 116. Kiemelés tőlem.

⁴¹ Vö. ehhez Boros: i. m. 70. Azzal, hogy az általa kidolgozott tudomány a skolasztikus gondolkodástól mint tudományos teljesítménytől jelentősen különbözött, maga is tisztában volt, de több esetben hangsúlyozza is, hogy ez még nem jelenti azt, hogy az feszültségben állna a keresztény tanítás alapigazságaival. Az ő szempontjából ez a kompatibilitás éppen a skolasztikusok esetében volt kérdéses. Sőt: arra is lát lehetőséget, hogy a skolasztikus gondolkodót mintegy átvezesse az általa kidolgozott fogalmi séma keretei közé, így téve nyilvánvalóvá, hogy az nem jelent veszélyt az ortodoxia szempontjából.

⁴² AT I, 564–565. Kiemelés tőlem.

zett záró szavai, melyekben nagyrabecsülését fejezi ki Vatieer és a La Flèche iránt. Nem lehet-e, hogy a pozitív jezsuita reakciók fölött érzett különösen nagy öröm annak is szól, hogy ebben mintegy a gondviselés által vezérelt munka beteljesülésének reményét látja? Ez viszont igen érdekessé teszi a korai törekvések kontextusát, s erősen támogatja azt az értelmezést, hogy Descartes számára a „jeszuitáknak való megfelelés” nem külsőleges tényező volt. Az 1637-es ÉRTEKEZÉS A MÓDSZERRŐL első része ki is emeli: „*ha az emberi, tisztán emberi [tehát a nem teológiai – L. P.] foglalkozások között van olyan, amely igazán jó és fontos, akkor, merem hinni, az a foglalkozás az, amelyet én választottam*”.⁴³ Lehetséges lenne, hogy ez a kijelentés is – általános jellege mellett – speciálisan a jezsuita köröknek szól? A legkiválóbb foglalkozás, mint „életforma”, hivatás: a filozófiát stabilizáló és a tudományok alapjait megvető módszer kidolgozása és alkalmazásának bevezetése a különböző tudományágakban – tehát éppenséggel az 1619-es felfedezés kibontása.⁴⁴ A loretoi zárandoklatnak jezsuita vallásosság kontextusban való értelmezhetősége ezeket a felvetéseket is jogosulttá teszi, azt gondolom.

Sajnos nincs semmi bizonyítékunk arra, hogy Descartes valóban elment volna Loretóba. Baillet feljegyzése szerint az utazásra nem kerülhetett sor 1620-ban, csak négy év múlva.⁴⁵ Boros Gábor egy 1623. márciusi levélre hivatkozva valószínűsíti, hogy Descartes Itáliába utazott, s akkor teljesítette fogadalmát.⁴⁶ Viszont az ünnepélyes fogalmazás – „*erre a mai napon, 1620. szeptember 23-án ígéretet teszek*” – a döntés komolysága mellett szól, s nem zárhatjuk ki, hogy a zárandoklatra valóban sor került. Mind az 1619-es, mind pedig az 1620-as bejegyzések napra pontosan közlik az események időpontját, egyfajta dokumentatív jelleggel. Rodis-Lewis egy helyütt kiemeli, hogy Descartes kritizálja Beeckmant azért, mert a holland tudós a különböző eseményeket mindig pontosan datálva jegyzi föl, holott az ilyen eljárás szerinte a történészek eszköztárához tartozik.⁴⁷ Mégis: az itt tárgyalt eseményeket datálva jegyzi föl jegyzetfüzetébe Descartes. Tehát a datált rögzítés maga is az események kiemelt fontosságát jelzi.

Fontos felhívunk a figyelmet arra is, hogy magának a módszernek, mint módszernek a problémája, a megfelelő filozófiai-tudományos módszernek a keresése általában véve foglalkoztatta a kor tudományos közönségét. Mint arra Lawrence Brockliss rámutat, a XVII. századi filozófiaprofesszorok körében (tehát az iskolai filozófiában is) a módszer kérdése kitüntetett érdeklődés tárgya volt, különösen a logika összefüggésében.⁴⁸ Így Descartes „értekezése a módszerről” nem légtüres elméleti térbe kerül megjelenésekor, s ha az eredet új törekvéseinek kulcsszavaként – Boros nyomán – a „módszer”-t adjuk meg,⁴⁹ akkor ezt világosan kapcsolhatjuk a korban jelen lévő tendenciákhoz.⁵⁰ Brockliss szerint bizonyosra vehetjük, hogy Descartes őszintén reménykedett az általa kimunkált tudomány eredményeinek pozitív fogadtatásában a jezsui-

⁴³ ÉRTEKEZÉS, i. k. 16. AT VI, 3.

⁴⁴ Az álmok tartalma és a karteziánus tudománymodell esetleges párhuzamairól l. Gouhier: i. m. 46–47.

⁴⁵ OLYMPICA, i. k. 144.

⁴⁶ Boros: i. m. 76.

⁴⁷ Vö. Rodis-Lewis: i. m. 26.

⁴⁸ Brockliss, Lawrence: DISCOURSING ON METHOD IN THE UNIVERSITY WORLD OF DESCARTES'S FRANCE. In: *British Journal for the History of Philosophy* 1995/1, 3–28. 5.

⁴⁹ Boros: i. m. 84.

⁵⁰ Itt utalnunk kell az ALAPELVEK kapcsán a logikáról írottakra is, ahol kifejti, hogy a bölcsességre törekvő embernek mindenekelőtt tanulmányoznia kell a logikát, amivel egyértelműen az általa kimunkált módszer önálló elsajátítására utal. Vö. Descartes, René: A FILOZÓFIA ALAPELVEI. Osiris, 1996. Ford. Dékány András. 15. AT IX B, 13.

ták részéről, ahogy a szellemi *establishment* más tagjainak részéről is.⁵¹ Kérdés mármost, hogy találunk-e olyan adalékokat a műben, amelyek azt a meggyőződést erősítik, hogy – az általános közönség megnyerése mellett – Descartes a jezsuiták részére *kiemelten* címezte volna művét? Ennek eldöntéséhez szeretnék egy sajátos és eddig mellőzött szempontot bevonni a vizsgálódásba, melyre Laurence Grove hívja föl a figyelmet.

V. Emblematikai összefüggések: Descartes és a „vizuális retorika” alkalmazása

A következőkben a descartes-i gondolkodás olyan, eddig mellőzött aspektusára szeretnék rámutatni, amely fontos eleme lehet a filozófus és a jezsuiták viszonyát célzó tisztázó vizsgálódásoknak. Laurence Grove *JESUIT EMBLEMATICS AT LA FLÈCHE (SARTHE) AND THEIR INFLUENCE UPON RENÉ DESCARTES*⁵² című tanulmányában érdekes elemzésekben mutatja ki a jezsuita emblematika Descartes-ra gyakorolt hatását.⁵³

Mint a humanista kultúra és oktatás általánosan elterjedt eszköze, az emblematika a jezsuita oktatás fontos eleme volt; lényeges szerepet kapott például a morális nevelésben és a lelki vezetés területén. A kollégiumi életnek a diákok és tanárok közös emblémakiállítására legalább annyira szerves része volt, mint az iskoladrámák bemutatása, s a kiállításokon közreadott munkák a diákok lelki-szellemi előrehaladását voltak hivatva demonstrálni. Az emblémák szerkezete a francia nyelvterületen 1534 és 1560 között jószerevel kialakult. Ezek a komplex nyelvi és vizuális elemekkel operáló szimbolikus művek irányadó, hitelesítő funkciót tölthettek be a retorikai és poétikai oktatás részeként. Az emblémák szerepe az volt, hogy a természet, a mitológia, a biblikus irodalom, a történelem világából, illetve a napi életből vett szimbólumok használata és rendszeres szemlélése révén bizonyos erények elsajátításában és bizonyos vétkek elkerülésében nyújtsanak segítséget.⁵⁴ A mottó, a kép s a verses szöveg (esetleg: magyarázat) olyan komplex képi és szövegvilágot képezett az egyes emblémákon, melyek a „rejtve felfedett” értelem közvetítésével az egész ember (az érzékelés, a képzelet, az akarat, az emlékezet) befolyásolásával járultak hozzá a neveléshez. Sajátos *vizuális retorika* használatáról beszélhetünk tehát. A jezsuita koncepció szerint ez a sajátos retorika – az ismétlődő szemlélődés (tehát a *gyakorlat*) következményeképpen – úgy töltötte be funkcióját, hogy a képzelet használata során, annak a szenvedélyekkel kapcsolatos szabályozó szerepe közvetítésével, a megfelelő akarati működést segítette elő. Az emblematikai oktatás másik fontos aspektusa az volt, hogy az emblémákon keresztül a jezsuiták a természetfölötti, láthatatlan világnak a természetesben, a láthatóban való megnyilvánulását – az utóbbinak az előbbire való utalás-összefüggését – gondolták megjeleníteni.⁵⁵ Tehát az emblematika egyfajta misztikus aspektussal is rendelkezett.

Említett tanulmányában Grove világossá teszi, hogy Descartes támaszkodott a jezsuita „vizuális retorika” és szimbolika eszközrendszerére.⁵⁶ Az *OLYMPICA* szövegének

⁵¹ I. m. 25.

⁵² Manning, John–van Vaeck, Marc (szerk.): *THE JESUITS AND THE EMBLEM TRADITION: SELECTED PAPERS OF THE LEUVEN INTERNATIONAL EMBLEM CONFERENCE 18–29 AUGUST 1996*. Turnhout: Brepols, 1999. 87–113.

⁵³ Az emblematikai összefüggésekre Rodis-Lewis is figyelmeztet, vö. i. m. 40. és az általa utalt további írások.

⁵⁴ Vö. Porteman, Karel: *INTRODUCTORY STUDY*. In: Porteman et al.: *EMBLEMATIC EXHIBITIONS (AFFIXIONES) AT THE BRUSSELS JESUIT COLLEGE (1630–1685): A STUDY OF THE COMMEMORATIVE MANUSCRIPTS (ROYAL LIBRARY, BRUSSELS)*. Brussel: Royal Library Albert I, 1999. 9–56., 14.

⁵⁵ Vö. Grove: i. m. 96–97. Porteman, 1999. 20.

⁵⁶ Másutt már igyekeztem kimutatni, hogy a retorikának, illetve a retorikusságnak szerepe van Descartes érvelésében. Vö. Losonczy Péter: *RETORIKA ÉS RACIONALITÁS DESCARTES-NÁL*. In: *Világosság*, 2003/1–2. 235–241.; egy ettől eltérő értelmezéshez l. Boros Gábor: *DESCARTES, RETORIKA, HUMANIZMUS*. In: *Világosság*, i. k. 225–234.

két passzusát hozza példaként. Egyrészt ama töredéket, ahol Descartes kifejti, hogy „[a]miként a képzelőerő alakzatokat használ a testek felfogása érdekében, úgy az értelem, hogy szellemi dolgokat ábrázolhasson, bizonyos érzékelhető dolgokat használ, amilyen a szél vagy a fény [és ebből] következik, hogy a legemelkedettebb módon filozofálván képesek vagyunk szellemünket a megismerés révén a magasztosság felé irányítani”.⁵⁷ A másik idézett passzus szerint „[a]z érzéki dolgokat használjuk arra, hogy megértsük az olimposziakat: a szél jelenti a szellemet; a tartós mozgás jelenti az életet; a fény jelenti a megismerést; a hő jelenti a szeretetet; a pillanatnyi cselekvés jelenti a teremtést”.⁵⁸ Grove szerint ezek a szöveghelyek a jezsuita emblematika imént említett szimbolikus jellegű látásmódjával állíthatók párhuzamba, s ama gondolatban, mely szerint a látható, testi természetű dolgok szellemi természetű tárgyakat jelenítenének meg, valójában a jezsuita emblematika misztikus összefüggései jelennek meg itt. Ugyanakkor azt is fontos hangsúlyoznunk, amit Dékány András az OLYMPICA magyar fordításához írt jegyzetében emel ki, nevezetesen, hogy a későbbiek során Descartes nem használ szimbolikus nyelvet.⁵⁹ Ez a megjegyzés mindenképp lényeges, ám bizonyos megszorításokkal érvényes. Ugyanis – Grove másik véleményem szerint relevánsabb – érvének figyelembevételével az is világossá válik, hogy Descartes a DISCOURS-ban is alkalmazza a jezsuita emblematika elemeit, ráadásul – mint látni fogjuk – ennek sajátos argumentatív szerepe is van.

A DISCOURS hatodik részében Descartes „*Arisztotelész legszenvédélyesebb tanítványait*” jellemezve így ír: „[o]lyanok ezek, mint a repkény, amely nem is kúszik magasabbra, mint amilyen az a fa, amely tartja, sőt gyakran ismét lefelé kúszik, miután elérte a fa tetejét. Azt hiszem, azok is lefelé szállnak, azaz kevesebbet tudókká válnak, mint ha tartózkodnának a tanulástól”.⁶⁰ Eme passzussal összefüggésben Grove kifejti, hogy a repkényhasonlat alkalmazása nem a véletlen műve. Valaki olyan számára, mint Descartes, ez fontos jelentéstartalmakkal bírt.⁶¹ Ugyanis a repkénynek fontos – és igen széttartó – jelentése volt a kor emblematikai gondolkodásában. Egyes értelmezésekben a fára avagy falra fölfutó repkény az örökké tartó barátság és a dicsőség jelképe volt (Andrea Alciato, Claude Paradin).⁶² Másoknál negatív értelemmel bírt: a repkény, amely megfojtja azt, ami megtartja (Gilles Corrozet). Grove hangsúlyozza, hogy a La Flèche-ben Descartes a pozitív jelentéstartalmú felfogással találkozhatott, és a repkény – ezt fontos megjegyeznünk – valójában magának a kollégiumnak a jelképe volt. Értelmezése szerint Descartes tudatosan használja a repkény képét, bár ennek valódi jelentése csak azok számára lehetett világos, akik tisztában voltak a repkényhasonlat jelentésével.⁶³ A tárgyalt részben Descartes a jezsuita kollégiumban alkalmazott tudományos módszereket és eljárásokat kritizálja. Kimutatja, hogy ellentmondás áll fenn a skolasztikus módszer céljai és amaz eredmény között, melyet annak segítségével valaki elérhet. A „fa” Grove értelmezésében nem más, mint Arisztotelész, akinek műveit a skolasztika végeláthatatlan kommentárirodalma tárgyalja, s eme kommentárok szerzői (a skolasztikus filozófusok) Descartes szerint „boldogok volnának, ha annyi természetismeretük volna, mint neki volt, még ama feltétel mellett is, hogy soha nem is tehetnek szert többre”.⁶⁴ Azaz a fán kúszó

⁵⁷ OLYMPICA, i. k. 145.

⁵⁸ Uo.

⁵⁹ Uo. 23-as jegyzet.

⁶⁰ ÉRTEKEZÉS, i. k. 74–75. AT VI, 70.

⁶¹ Grove: i. m. 98.

⁶² Uo.

⁶³ Uo. 101.

⁶⁴ ÉRTEKEZÉS, i. k. 74. AT X, 70.

repkény a téves és hiábavaló tudományos munkát végző tudósok jelképe, akik nem jutnak magasabbra, mint az a modell, amire támaszkodnak. Descartes maga sokkal magasabbra törekszik, maga mögött hagyva egykori tanítóit, akik „rossz fát” választottak.⁶⁵ Úgy tűnik tehát, hogy az Ariew által kihallott gúny tér itt vissza. Azonban Descartes – ez is világosan kiderült a levelekből – mégiscsak megbecsüléssel tekintett a jezsuitákra, a La Flèche oktatóira. Az imént már említett ellentmondás mintha még erőteljesebben fogalmazódna meg.

Úgy vélem, a helyzet árnyalásához vissza kell térnünk a DISCOURS első bekezdéseihez. Itt Descartes az általa meglelt módszer révén felépített filozófia ismertetése előtt kijelenti, hogy „örömet mutatok majd rá ebben az értekezésben azokra az utakra, amelyeket jártam; mintegy képben [tableau] rajzolom meg benne életemet, hogy mindenki ítélkezessen róla”.⁶⁶ Descartes tehát az ÉRTEKEZÉS-ben egy képben megrajzolt élet- és pályaleírást tár olvasói elé. Meglátásom szerint ez a képben megrajzolt élet maga egyfajta „emblematicai teljesítmény”, s éppenséggel az azt „megrajzoló” egykori diák előmenetelét hivatott ábrázolni. Úgy vélem, hogy az első és a hatodik részben megjelenő elemek használatakor egyfajta keretes szerkesztéssel van dolgunk, s ezen keresztül a vizuális retorika eszközrendszerének kihasználásáról.⁶⁷ A filozófus számára számos „gyümölcsöt termő módszer”⁶⁸ fellelése, kimunkálása, alkalmazása egy „képben” kerül elénk – s így valóban az egész ÉRTEKEZÉS-ben –, zárásként szembeállítva a nem megfelelő alapokra építő, a rossz fán kúszó repkény-tudósok tudományával. Nem is annyira a gúny, mint inkább a retorikai jellegben rejlő meggyőzésre törekvés tűnik ki ebből a szembeállításból. Különösen érdekessé lesz ennek a momentumnak a vizsgálata, ha megfontoljuk, hogy az 1644-es ALAPELVEK francia fordítása kapcsán Picot-nak írott levelében Descartes a filozófiát egy fához hasonlítja. Olyan fához, melynek „gyökerei a metafizika, törzse a fizika és az e törzsből kinövő ágai pedig az összes többi tudomány, melyek a három legalapvetőbbre, tudniillik az orvostudományra, a mechanikára és az erkölcsstanra, egy olyan legmagasabb és leg-tökéletesebb erkölcsstanra vezethetők vissza, amely az összes többi tudomány teljes ismeretét előfel-tételezve, a bölcsesség legvégső foka”.⁶⁹ Meglátásom szerint ez a kései fahasonlat bevonható az általunk tárgyalt emblematicai-retorikai kontextusba, s teljessé teheti az ÉRTEKEZÉS-beli retorikai stratégia értelmezését.

A rossz alapokat nyújtó „fán” – az arisztotelészi tudomány, a La Flèche akkor érvényes módszerével dolgozó – „felé igyekvő” repkény-filozófusok visszafordulni kényszerülnek, kevesebbet tudókká válva. De a Picot abbénak címzett levélből azt is világosan látjuk, hogy magának a tudománynak a fáján a legfelső fokra juthatnak a józan eszűket helyesen használók. A vizuális retorika eszközeit, szimbólumait ismerők az üzenetet még az utóbbi hasonlat megfogalmazása előtt is dekódolhatták: ha változtatnak tudományuk alapjain, módszerén, akkor eljuthatnak oda, ahová Descartes-ot elvezetni ígérték. Talán ezzel is összefügg az a mód, ahogy Descartes strukturálja a tanulmányával kapcsolatos leírást az ÉRTEKEZÉS lapjain: először a tárgyak felsorolászerű leírása s a velük kapcsolatos ígérek kerülnek elő, majd az elégedetlenség kifejtése – ami, legalábbis a praktikus aspektusokat illetően, nem a kitűzött célok, hanem az ahhoz vezető eszközök (módszer) elégtelenségét állítja. Ez a tudatosan kialakított kontraszthatás

⁶⁵ Grove: i. m. 101.

⁶⁶ I. m. 16. AT VI, 4. Kiemelés tőlem.

⁶⁷ A képszerűség és történetmondás retorikai jelentőségéről l. még Losonczy, 2003.

⁶⁸ ÉRTEKEZÉS. i. k. 15. AT X, 3.

⁶⁹ A FILOZÓFIA ALAPELVEI, i. k. 16. AT IX B, 14.

szintén felfogható a descartes-i retorika eszközeként, amennyiben az ÉRTEKEZÉS éppen sággel arra lenne hivatott, hogy az adekvát eszközt, a megfelelő módszert mutassa be.

Véleményem szerint a „vizuális retorika” descartes-i alkalmazása még azt is érthetőbbé teszi, miért is szól Descartes a relatív elismerés hangján Arisztotelészről, míg élesen kritizálja azokat, akik rá támaszkodnak. Mint olvastuk, a skolasztikusok „boldogok volnának, ha annyi természetismeretük volna, mint neki volt, még ama feltétel mellett is, hogy soha nem is tehetnek szert többre”. A legfőbb baj a skolasztikus professzorok eljárásában Descartes szerint az, hogy ezek a filozófusok nem a „tudomány fájára”, hanem Arisztotelészre támaszkodtak: könyvekből próbáltak ismereteket szerezni, s nem magának a tudománynak az „életnedveit” keresték. Arisztotelész, még ha tévesek voltak is nézetei, legalább maga járt utána a dolgoknak, s így jóval több természetismeretre tett szert, mint azok, akik az ő műveire támaszkodtak. Nemhiába hangsúlyozza Descartes újra és újra: a filozófiai tevékenység személyes vizsgálat módján teljesíthető be, s valójában mindenkinek magának kell a filozófia alapjait felfedeznie – amit a DISCOURS (és később az ELMÉLKEDÉSEK) lapjain leírt módon vihet végbe.

Ennek az eszközrendszernek az alkalmazása véleményem szerint igencsak valószínűvé teszi azt a feltételezést is, hogy az ÉRTEKEZÉS és az ESSZÉK kapcsán valóban bízott a jezsuiták pozitív hozzáállásában, s a hasonlat tudatos használata kódolt retorikai eszköz az erre való törekvésben. Ugyan a repkény és a fa szimbolikája mások számára is ismert lehetett, de az a tény, hogy a repkény a kollégium hagyományában kifejezetten magát a La Flèche-t volt hivatott megjeleníteni, igencsak érdekessé teszi számunkra ezt az összefüggést. Véleményem szerint a természettudományos munkákat megelőző „bevezető értekezés” retorikai rétege „kibeszél” a szövegből, s – figyelembe véve az említett szempontokat – ez leginkább a jezsuita olvasó számára bírhatott jelentéssel. Ezt az aspektust figyelembe véve azt mondhatjuk, hogy a vizuális retorika eszközeit alkalmazva az egykori jezsuita diák szellemi útjáról számot adva egykori iskolája és annak oktatói számára, beszámol saját előrehaladásáról – láttuk: az emblémakiállítások szerepe éppen a diákok előmenetelének megmutatása volt –, s meggyőződéssel ajánlja nekik az általa meglett módszert. Az ÉRTEKEZÉS célja kettős. Egyrészt bemutatja az észhasználat reformjának helyes módszerét, amit mindenki alkalmazhat, ha Descartes módszerét használja: ebben az értelemben a józan ész jótállhat magáért. Ám arra is szükség van, hogy az olvasó megértse: *érdemes* bejárni ezt az utat. Ennek eszköze a vizuális retorika. Descartes világossá teszi: e módszeres tudomány fáján felfutó repkény-filozófus nem kell, hogy majd visszaforduljon – szemben az Arisztotelészre támaszkodónál, „aki nem is kúszik magasabba, mint amilyen az a fa, amely tartja, sőt gyakran ismét lefelé kúszik, miután elérte a fa tetejét [mert az ilyen filozófusok] kevesebbet tudókká válnak, mint ha tartózkodnának a tanulástól” – hanem ellenkezőleg: „felfuthat” a tökéletes erkölcs-tan magasába, amely „a bölcsesség legvégső foka”. Azaz: a megfelelő módszer alkalmazása a La Flèche-ben is kitűzött célok megvalósítását teszi lehetővé.

VI. Konklúzió

Úgy vélem, hogy az itt tárgyalt kérdések s az általunk elővezetett adalékok meggyőzően bizonyítják, hogy Descartes gondolkodása indíttatásait, rétegeit és eszközeit tekintve egyaránt összetett jelenség, s ekként is kell megközelítenünk. Ennek a munkának egyik érdekes és fontos eleme lehet a jezsuitákhoz fűződő komplex viszony feltárása, ami – a már létező összefüggések tisztázásán túl – még szolgálhat érdekes adalékokkal.

Bodor Béla

AZ AKARAT LABIRINTUSA

Fejezet az „Abu-Hámid labirintusai” című regényből

*„Allah, aki megteremtette az eget és a földet,
megöntözi gyümölcszeit, hogy táplálékok legyen,
és hajókat rendel a szolgálatokra, hogy neki tetsző
ügyekben járva sebesen szeljék a tengereket.”*

(KORÁN, 14. SZÚRA, 32. AJA)

Abu-Hámid aludt, méghozzá mélyen és jóízűen, ami nem volt gyakori az ő korában. Aludt és álmodott, vagy inkább álmot látott, mert ez az álom nem események láncolatából állt, hanem egyetlen látomásként jelent meg, melyet mindazonáltal nem látott be egészében, s így nem mozdulatlan megfigyelőként szemlélte, ahogyan az álmokban történni szokott, hanem éppen ő mozgott benne, szállt, pörgött, közeledett és hátrált az álomporfelhő kristályegészében, és minden erejével azon igyekezett, hogy fogyatékos szemével és elméjével átláthassa álma – hiszen tudta, hogy álmot lát – igencsak kurtára szabott idejében azt a tökéletes rendet és minden irányban megmutató szimmetriát, melyet a hét égi és hét földi szféra, a hét kristály-mennybolt és a hét földi útvesztő mutatott.

Az égbolt hét szférája tükörgömb-héjazatként borult egymásra, és úgy lehetett átlépni az egyikből a másikba, hogy az ember addig járta az egyiket, míg sokrétű szimmetriájának rendszere egyszerre feltárult a szeme előtt, vagy inkább elméjébe íródott, és maga a szerkezet mutatkozott egyszer csak átjárónak, afféle folyosónak a következő égi szféra felé. Ebben a tekintetben az égi övezetek egyszerűbbek voltak a földieknél. Az égi szférákat is emberi lények lakták, de nem olyan lógó hasú, veritéktől büzlő, torzonborz figurák, amilyenek földi életükben voltak, bármennyit tisztálkodtak, nyíratkoztak, fésülködtek és kenekedtek illatos olajokkal; nem, az égi régiókat csak egy-egy lebegő csepp, szálldosó hópehely vagy ingó láng, esetleg pattogó szikra formájában járták az üdvözültek. Nem voltak ott patakok, gyümölcsök, fekvőhelyek, sem nagy szemű hurik; ugyanakkor azt is érezte az öreg, hogy a KORÁN-ban olvasható, erről szóló ígéretek a legteljesebb mértékben helytállóak, csupán arról van szó, hogy a kinyilatkoztatásnak azokat a metaforákat kellett használnia, melyeket prófétája és hallgatói legalább valamelyest megérthetnek. Ezzel együtt az az érzés támadt a Bölcsek Bölcsében, hogy a Dzsahanna lélekemésztő tüze és gyötrelme sem más, mint efféle hasonlat; a kárhozottak lelke egyszerűen ezeknek a szféráknak a túloldalán lebeg, ugyanilyen szikra, láng vagy csepp alakjában, és látszólag ugyanilyen céltalanul, csupán annyi a különbség, hogy míg ezek itt annak boldogító tudatában lebegnek, hogy megérkeztek oda, a nyugalomnak abba a végső állapotába, melyből nem ragadhatja ki őket többé soha semmilyen erő, addig azok ott azzal a rémületes gondolattal telnek el minden pillanatban, hogy megérkeztek a tétlenségnek abba a végső állapotába, melyből nem ragadhatja ki őket többé soha semmilyen erő. A Dzsahanna nem külső dolog, hanem

olyasmi, ami kezdettől bennünk van, amit magunkban hordunk életünkben és a végítélet után, a világ végezetéig.

Nana! – intette magát álmában a granadai, és mielőtt Allah – áldassék és dicsértessek! – kinyilatkoztatását, jóllehet öntudatlanul, tovább káromolta volna, zuhanórepülésbe fordult. Sorra átlépte az égi szférák átjáróit, és a föld felé irányította figyelmét. Csakhogy ezt a világot még inkább zavarba ejtőnek találta. A földön teljes összesség uralkodik. Ezt eddig is tudta. Most azonban, ahogy álma magasságából tekintett végig ezen az eszehagyott rohangáláson, egyszerre megpillantotta ugyanazt a roppant bonyolult kristály-szimmetriát, amit az égi szférák rendszerében ismert meg. A földi élet szférái azonban nem héjakként borultak egymásra, hanem megannyi útvesztőként hatolt át mindegyik mindegyiken, és ezek a labirintusok egyik kanyarulatukkal a világrészeket behálózó utakon tekeregtek, aztán egy ember emlékezetében folytatódtak, továbbvezettek egy város épületeiben, hol a járdákon, hol oldalukra fordulva a falakon, eltűntek egy falrepedésben, és abban a módban bukkantak elő, ahogyan egy falu asszonyai és lányai az ujjai közé csippentik a fátyol sarkát. Aztán végképp szem elől tévesztette szerkezetüket. A földi szférák túlságosan bonyolultnak tetszettek még álmanak mindentudó súlytalanságában is. Az utolsó állomás, ahol sikerült megállítania saját száguldását az útvesztőkön át, a saját keze, két egymás mellé illesztett tenyere volt. Saját gyermeki tenyere, ahogy annyszor nézegette kisfiú korában. Erre ébredt fel. Amikor kinyitotta a szemét, már ült a fekhelyén, lábát összekulcsolva, és összeillesztett kezét bámulta, egészen közel emelve az arca elé. De ez a két kéz már öreg kéz volt. Egy öreg ember keze, melyen bőrkeményedések, beforrt sebek, bütykök és repedések szabdalják és roncsolták az egykor volt gyermektenyer úthálózatát.

Be kellett hunynia a szemét, ha a gyermekkori – az igazi – kezét akarta látni. Kikecmergett fekvőhelyéről, keresett egy darab tiszta pergament, és emlékezetből, amíg még álma élességével látja maga előtt, lerajzolta gyermektenyerének főbb vonalait és azt, amit akkoriban felismert ezekben a vonalakban.*

Aztán, ha már felébredt, és a kalamot is bemártotta, folytatta az írást a rajz alatt.

Apám háza Granadában a kereskedők utcájában állt, jóllehet családunk nem tartozott egyik kalmárdinasztiához sem. A ház egykori tulajdonosa azonban keletre költözött, nagyapámnak pedig számos gyermeke született, s így nagyobb házra volt szüksége. Többféle vállalkozásba kezdett egyidejűleg, és elképzeléseinek ez a rengeteg, viszonylag kisebb helyiségből álló épület tökéletesen megfelelt.

Apám, mint fivérei közül a legidősebb, már fiatalon kézbe vette apja vagyonának kezelését. Ennek a története pedig a következő:

Nagyapámnak jelentős birtokai voltak, melyeken igen jó minőségű gabonát, gyümölcsöket, zöldségeket és egyebet termelt, jelképes mennyiségben még mirtuszt és datolyát is, hogy mindhárom dolog a keze ügyében legyen, amivel Allah – áldassék és di-

* „A földi világ hét szférára történő felosztásának – jegyzi meg az álom leírása kapcsán Otmar Alekszejevics Hanboltov, a Szovjet Távol-Keletről származó orientalista, amikor az 1980-as években a szöveget sajtó alá rendezi – akad ugyan nyoma a moszlim hagyományban, de a szorosán vett teológiai irodalom ezt a koncepciót nem fejti ki. Ugyanakkor szinte magától értetődően logikus gondolat, ha ismerjük az iszlám művészet, főként a képzőművészet vonzódását az összetett, horizontális és vertikális szimmetriák iránt. Ennek evidens példája a kert, melyben a jobb és bal oldal pontos tükröképe egymásnak, és mindez még egyszer tükröződik a központi tengely mentén elhelyezett mesterséges tóban, medencében.”

csértessék! – megvizgasztalta Ádámot, miután méltatlannak találta arra, hogy a Paradicsomban élhessen. Termékeit azonban szerette volna nagyobb haszonnal eladni, mint amennyit ott „a Vizek Végén”, Andalúziában kaphatott érték. Bevételei ugyanis nem voltak elegendők ahhoz, hogy vágyainak megfelelően gondoskodhasson gyermekeiről, és a nagyobb házat is fenntarthassa. Elhatározta tehát, hogy hajót vásárol és kereskedni fog. A hajósgazdáknak azonban akkortájt nem akaródzott eladniuk egyetlen valamirevaló hajót sem, ezért úgy döntött, hogy tartalékainak felhasználásával újat építtet. Ez a döntés pedig csaknem végzetessé vált családunk életében. A hajóépítő mester gyakori vendég lett házunkban, ilyenkor rajzokat teregettek szét a férfiszoba szőnyegén, olyan szavakat hajtogattak, amelyeket senki sem értett, a háremben késő estig a feje tetején állt minden, és a mester minden alkalommal újabb és újabb zacskó pénzzel távozott. Nagyapám boldogsága nem ismert határt, amikor egy ízben ez a naszráni egy igen csinos, színes képpel állított be, mely a készülő hajót ábrázolta ismeretlen kikötő előtt, dagadó vitorlával, fodros tajtékot csapó evezőkkel. Asszonyai és rabnői pedig, hogy a kedvében járjanak, mrimájukra kék selymet feszítettek, arra a hajó képét hímezték, és faradszóját varrtak az anyagból. Az aratási ünnep napjaiban mindannyiuk hátán, kisebb vagy nagyobb méretben, ez a hajó díszelgett.

Miután nagyapám – igen sietősen és kissé talán áron alul – megszabadult a terméstől, a bevételt bőrrerszényben a nyakába akasztotta, majd legidősebb fiával, az én későbbi apámmal, aki serkenő bajszú fiatalember volt, továbbá legkedvesebb rabnőjével, néhány kísérővel és egyik fivérével ösvérre szállt, hogy elutazzon és szemügyre vegye az épülő hajót. Ami ott történt, azt apám elbeszéléséből tudom.

– A saytanpofájú káfir széles mosollyal, hajlongva fogadott bennünket – mesélte számtalanszor, de mindig indulattól elcsukló hangon. – Apámtól családja hogyléte felől érdeklődött, arcomat csipkedte, ocsmányul célozgatott kiütköző szörzetemre és nemi éresemre, majd gyorsan áttért a pénz kérdésre. Elhűlve láttam, hogy apám leakasztja a nyakából a pénzeszacskót, benne a teljes az évi bevételünkkel. Mielőtt átadhatta volna, közéjük álltam, és javasoltam, hogy nézzük meg a hajót. A jókedvnek persze rögvest vége szakadt, és a mester arról kezdett beszélni, hogy a munka előrehaladottságát szakértelem híján aligha tudjuk megítélni, de nem ellenkezett.

– Sohasem fogom elfelejteni – emlékezett apám –, ahogy kiértünk a sziklába vágott keskeny hágóból, és elénk tárult a tengerpart, messze a távolban a csaknem teljesen kihalt kikötő, fölötte a teraszosan kialakított hegyoldalon a „város”, néhány viskó, egy nagyobb épület körül, amely alighanem tömegszállás lehetett. Alattunk, a mélyben egy folyócska ömlött a tengerbe, torkolatánál valami állványfélén, mintha a döglött Bahmut lett volna, hatalmas csontváz fehérlett. A hosszú, megcsavarodott gerincből bordák meredtek kusza összevisszaságban. Beletelt egy percre, mire rádöbbsentünk, hogy ez a hajó. Mellette néhány ember foglalatoskodott, egy derékvastagságú fatörzs kergét fejtették hosszú, egyenes élű szekercékkel.

– Meglehet, hogy a hitetlen nem volt gazember, és csakugyan úgy volt, ahogyan buzgón magyarázta apámnak – mondta apám –, hogy a gerendákat a gerinchez és a bordákhoz messze tájakra kellett ideszállítani, mert Andalúziában ehhez való anyagokat beszerezni lehetetlen, és hogy a hajó vázának megmunkálása és összeállítása rendkívüli gondosságot és szakértelmet igényel, valamint tengernyi időt, hiszen az illesztésre fogott anyag formálódását siettetni nem lehet, mert könnyen belátható, hogy elég egy rossz mozdulat, a fa máris elpattan, és a sietség hetekig tartó késedelemhez vezet; mondom – mondta apám –, lehet, hogy mindez igaz volt. De az én szemem előtt egé-

szen más kép jelent meg, a legkevésbé sem az, amit a szél miatt egy szikla mögé húzódva haikját rendezgető rabnő hátán, mintha a saytan gúnyolódna velem, a finom hímzésű faradzsján kivillanni láttam. Úgy tűnt – mondta apám –, mintha maga a feneketlen gonoszágú Iblisz épülne a mélyben, mintha a napfényben fehérülő homokon még vakítóbban virító váz a saytanok saytanjának csontváza lenne, melyre valami sötét afrikai varázsló praktikái folytán rövidesen hús, erek, izmok, inak kerülnek, majd mindezt beburkolja a szurokkal összefőzött bőr, és ami a legpokolibb, hogy mindez előbb a mi aranyainkból kotyvasztódik valami förtelmes üstben, aztán az aranyaink mellé kerülnek (igencsak megcsappant) raktári készleteink, birtokaink, értékeink, házunk és végül mi magunk, gyermekeinkkel és gyermekeink gyermekeivel egyetemben, akik nemcsak tönkremegyünk és meghalunk, de még halálunk után is ezt a gnóm szörnyeteget szolgáljuk majd, az idők végezetéig és azon is túl, amíg a világ világ.

– Különös módon – mondta apám – arra lettem figyelmes, hogy apám fivére, tehát a bácsikám, természetellenesen kitágult szemmel mered rám, hol az arcomra, hol a kezemre. Magam is lenéztem tehát, és azt láttam, hogy a kezem valahogy a maga akaratából húzza ki hüvelyéből hullámos élű, másfél araszos pengéjű törömet. Biztosan nem én cselekedtem magammal, és nem én beszéltem, amikor megszólaltam. Apám addigra már nyújtotta a hajóépítőnek a pénzzel teli bőrzacskót, az nyúlt is érte, de nem érthette el, mert fegyverem hegye megvillant az arca előtt. Ettől meghökölt, a durván faragott sziklafalnak hátrált, annak a kiszögelléseit markolászta.

– Felismertelek, Iblisz szolgálja – mondtam neki elvékonyodott hangon (mondta apám) –, elárultad magad a mohóságoddal.

– Szólj rá, uram! – kiáltott apámnak a hitetlen. – Parancsold meg, hogy tegye el a fegyvert, és kérjen bocsánatot!

Apám a pillanatnyi dermedtségéből magához térve hozzám lépett, és meg akarta fogni a karomat. De megráztam a vállam, és felé fordítottam a törő hegyét.

– Bácsikám – szoltam a lehetőségekhez képest természetes hanghordozással –, kísérje apámat az állatokhoz.

Apám megmerevedett a döbbenettől (mondta apám, és ekkor már századszor is könny szökött a szemébe), én pedig kinyújtottam a kezem, kivettem a markából az erszényt, és a nyakamba akasztottam. A hitetlen megpróbálta kihasználni a pillanatot, hogy rám vesse magát, de addigra már bácsikám is a melléne szegezte a khandzsárját. – Gyere – mondta apámnak –, az lesz a legjobb, ha azt tesszük, amit a fiad mond.

A hajóépítő sarkon fordult, futni kezdett a sólyákon álló váz és a mellette lézengő emberek felé. – Segítség! Rablók! – ordította, de senki sem mozdult, hogy segítsen neki. Én pedig szó nélkül megfordultam, és lóra szálltam. Apám (mesélte apám) üres tekintettel meredt arra a helyre, ahol egy perccel korábban én álltam. Fivére szelíden belekarolva próbálta rávenni, hogy lóra szálljon, de mert erre nem mutatott hajlandóságot, intett az egyik szolgának, és együtt felültették egy lemálházott teherhordó öszvérre. Kétoldalt szorosan közrefogták, maguk is öszvérhátra kényszerülve, mert a lovak az öszvéreket ebből a közelségből nem állhatták (a holmit viszont könnyen feloldíthatták a hátasok nyergébe), így kocogtunk egészen hazáig.

Végiglovagoltuk a napot, nem szálltunk meg sehol, így is késő éjszaka érkeztünk meg. Apámat felvittem (mesélte apám ekkor már száraz szemmel) az egyik apró, emeleti szobába, egy szolgálót rendeltem mellé, hogy virrasszon a fekhelyénél, és lásza el mindennel, amire szüksége van, én pedig bementem anyámhoz, röviden elmond-

tam, hogy mi történt, majd bácsikámhoz csatlakoztam a férfiszobában. Reggelig ültünk, és nem szóltunk egy szót sem. Akkor felállt, lecsatolta a fegyverét, és elém tette az asztalkára. Kihúztam a hüvelyből, gyönyörű, kékre edzett pengéje volt. Becsúsztatam a tokba, és visszaadtam. Bácsikám kicsit bólintott, elmosolyodott, és kiment a szobából.

Ott aludtam egy keveset, a törömet magam elé téve, nyakamban az aranyakkal. Reggel anyám ébresztett, pénzt kért, hogy a szolgálók vásárolhassanak. Apámról kérdeztem (emlékezett apám), de csak a fejét rázta.

Két nap múlva állított be a hajóépítő, oldalán a kádival. Csendesen elmondtam, hogy apám nem ura önmagának, a háremben enyém a *szulta*, amíg fel nem épül, tehát én vagyok hivatott rendelkezni a birtok és a család ügyeiben. Felkísértem a kádit a kis szobába, ahová apámat vitettem. Apám az ablak előtt ült (mesélte apám), bámult a semmibe, és akkor sem nézett ránk, amikor a kádi megrázta a vállát. A többi már gyorsan ment. Kijelentettem, hogy apám betegsége miatt nem áll módunkban folytatni a hajóépítést, egy rézpénzt sem vagyok hajlandó fizetni a továbbiakban, viszont lemondok az addig kifizetett előlegekről, melyek, mondtam szúrósan a hitetlen szemébe nézve (mesélte apám), bőségesen elegendők lettek volna egy egész hajó megvásárlására, és lemondok arról a tákolmányról is, amit megmutatott nekünk állítólagos műhelyében. Folytassa, fejezze be, vagy hagyja, ahogy van, tegyen tetszése szerint. A káfir ordított, és azt állította, hogy minden szavam hazugság, hogy rabló vagyok, útonálló és jövődő apagyilkos, de esküt mondtam Salamon király gyűrűjére, szavaimat bácsikám is megerősítette, az ügyletet pedig maga a kádi is rendjén lévőnek találta, így hivatott két szolgát, és kidobatta a hitelent. Megköszöntem, hogy az igazság pártját fogta, és emlékül egy madarat ábrázoló, rézből készült szobrocskát adtam át neki, melynek csőrébe három aranyat helyeztem, ami azt jelképezte, hogy a madár trillái is olyan Allahnak tetszők – áldassék és dicsértessek! –, mint az ő bölcs ítéletének szavai. A kádi megköszönte az ajándékot, mely anyagára nézve teljesen értéktelen (másképp nem is fogadná el!), de mindig emlékeztetni fogja ezekre a koromat meghazudtolóan bölcs gondolatokra.

– Még negyven évig élt velünk apám (mondta apám), de soha többé egyetlen szót sem szólt hozzám. Végleg beköltözött az apró emeleti szobába, és bár anyám néha beszámolt beszélgetéseikről, ha én a szobájába léptem, a fejét sem mozdította. Érthető módon, hiszen apai tekintélyén viselkedésemmel halálos sebet ejtettem. De csak így menthettem meg a családjunkat – fejezte be a történetet apám.

Én nagyapámat már sohasem láttam másként...

– írta az öreg –

...csak ahogy a szobájában ül egy rakás vánkos között, néha az egyiket magához ölelve ringatózik, vagy mozdulatlanul bámul ki az ablakon, ahol a város összetorlódó-hullámzó háztetőire, és messze, ha tiszta az idő, a fehéren meredő hegyekre látni. De sohasem töltöttem nála túlságosan sok időt. Reggel és este, mint a ház formális urának, kezet kellett csókolnom neki, de nem is tudom, hogy észrevette-e egyáltalán. Nekem pedig mindegy volt. Túlestem a dolgon, és futottam játszani.

Király Odett

ÁLLÓVÍZ

Nem múlnak el a szürke reggelek.
Ne is adjunk esélyt a szenvedélynek.
Ha akarnánk, sem térhetnének vissza
a felelőtlen, közös ébredések.
Persze felébredünk, csak már nem úgy:
már nem játszol urat, nem játszom szajhát.
Az én fejemben testek kavarnak,
a te fejedben Ágik, Zsófik, Annák.
Nem féltékenység, ezt már megbeszéltük.
Hisz jó ez így. Ilyen a közös forma.
Ne is bolygassunk állóvizeket,
úgysem akadhat ránk a reggel horga.
Ami van, az örök, ne múljon el,
ne bolygassa azt felelőtlen szándék.
Minket csak egy közös fénykép mutasson
színek nélkül, egy hiteles ajándék.

LELKET, ABLAKOT

A kéz az emlékekben él tovább.
A jobbal nagyanyám a fogsorát
pohárba tette esténként, reggel
pedig a ballal vette ki. Nagy háború
dült közte és apám között. Egy józan
pillanatban apám – egyik kezében
album, a másikban whiskys
pohár – ajánlott békejobbat.
Letettek mindent, aztán kezet fogtak.

Anyám nem látta – meghalt még előtte.
Az ő kezében érett meg a körte,
az alma és minden gyümölcs. Az én
kezem is ott nőtt éveken keresztül.
És mennyi minden volt még benne:

etetni moslékos vödör, tüzelni fa,
lavor víz, mosni lelket, ablakot.
Fasz is volt (nem mindig apámé),

volt gipsz is rajta, eltörött szavak.

A körmök whisky-cseppek, az ujjak
fogkefék, az öklök almacsutkák,
a kezeik pedig tenyérbe vésett,
rövid vonalak.

Rapai Ágnes

INDULJUNK EL

Induljunk el hát, te meg én...
Hogyan találjunk, öregem,
magunknak vackot, meleget,
új szívet, a szívünk helyén.

Mert a régi, bizony, vacak.
Nem hevíti öröm, se kín,
mondják, normális állapot,
a tél, szívem, mindent kihűt.

John Anderson, elalszanak
a rossz időben erdeink,
az út mentén meszes falak,
kornyadoznak a bokraink.

Valami biztonságot adj,
hogy ennél rosszabb nem lehet,
hogy ennél tovább nem szabad
fagyasztanunk az éveket.

Induljunk el hát, te meg én,
maradtunk több mint eleget,
találjunk vackot, meleget,
új szívet, a régi helyén.

Méhes Károly

ELLUSTULT VARANGY

A bajsza alatt dúdolgatott, az akciós szaloncukorhegynek helyet adó konténer mellé húzódva.

– Ha Jolly, Jolly Joker, Jolly Jolly Joker lehetnék...

A tarra nyírt fejű odalépett eléje, próbálta az arcizmait mosollyá rendezni.

– Akkor ez a szakasz a tiéd, oké?

– Végig?

– Naná. Meg a sorok között, persze. A polcok között. Figyi, itt – és felfelé mutatott, az alumíniummennyezetről dróton alálógó táblára: – a száraztésztákról le egészen az üdcsikig.

Korpusz Ádám felnézett a magasba. A sárga táblán piros betűkkel tényleg az állt, „Száraztészta”, de még az is, „Rizs” meg „Liszt”.

Látta, amint a tető magasában egy madár röppen ide-oda.

– Jé, egy veréb – kiáltott fel szinte örvendve, mintha ez a verébröpte egészen más távlatokat adna mindennemű száraztésztának, a szakasz végén található üdítőkről nem is szólva.

– Ki nem szarja le – mondta a biztonságiak főnöke, de ő is felkapta a pillantását. – Egyik nap kihozom a szolgáltatit, érted, és szétduzzantom az összes szaros verebet. Mind-egy, nem a veréb a lényeg, hanem a muksókáim, akik lopnak, mint a szarka. Nem lehet lopás, ez ilyen egyszerű. Rendi? És nem ácsorgunk egy helyben, nem álmélkodunk, meg olvassuk a zacskikon az akciózást, hanem járjuk a terepet. Nem olyan húzós, majd meglátod. Tizenöt sor. Mindig van valami jó kis cirkusz. Kiborítják a sót. Meg kiszakítják a kekszes zacskót. Akkor lehet intézkedni. De lazsa nincs, nagyon nem komázom.

Ellustult varangy. Ezt Korpusz Ádám lánya mondta hosszú évekkkel ezelőtt, este, már a sötét szobában. Amikor bement hozzá, hogy jóéjszakát-puszit adjon. Ezzel fogadta: Gyere ide, te ellustult varangy!, majd olyan édes-bűnbánó hahotában tört ki, még megsértődni sem volt ideje, már együtt nevettek.

Rég nem jutott eszébe ez az este. Főleg amióta megint munkája volt, majd’ egy év után.

Jól tette, hogy kimozdult remetei magányából, és elment a harmincéves osztálytalálkozóra. Utána történt, hogy a Förster Robi megkínálta, ha nem bűdös neki az áruházi meló, bármikor szívesen...

– Kétóránként pisiszünet, de öt perc, jó? – Aztán egy percre eltöprengett a biztonságiak főnöke. – Kábé ennyi. Szerintem csípni fogod.

A tar fejű újabb mosolynak szánt grimaszt vágott, és már sietett is vissza a belső irodába. Ő már monitoros. Az komolyabb beosztás, ülni és nézni a kistévén, hogy kolbászolnak a népek a polcok között. A beosztottakat is figyeli ily módon, naná, sose lehet tudni.

– Géza – fordult vissza a „Sajtok”-tól – ha bármi kánya van, a Gézát keresed, rendi? – És a jobb hüvelykujjával magára bökött.

Hát jól van. Állítólag semmi sem véletlen az életben. Pláne nem haszontalan. Akkor meg...? Negyvennyolc évesen, íme, teljesen mást, mi több, újat csinálhat, mint ed-

dig bármikor. A Tejgyár tönkrement, tejtechnikusra nincs szükség. Ezt végül is nem olyan nehéz belátni. No, majd most. Nem is baj, hogy a tejrészleg nem hozzá tartozik. Szárasztásza, fűszerek, szószalagok, minden édesség, két sorban, aztán kávé, kekszek és onnan kezdve meg az italok, a sok pia, egészen az üdítőig. Meg néhány raklap ásványvíz. Az is milyen jó biznusz lett, nem ám a tej. Még hogy élet, erő, egészség! A bubis víz és a mentes. Az sokkal inkább. Ezerháromszáz méter mélységből, a természet ajándéka. A tehén meg egy szinten van velünk.

Nem szabad lebecsülni a mélységet. A mélység is tud valamit. Mért is ne lehetne megmerítkezni benne? Sőt, néha nem is lehetőség kérdése. Hanem kell.

A veréb suhant el a feje fölött, egészen szemtelenül alacsonyan. Vigyázz, gondolta Korpusz Ádám, kihozza egy nap a Géza a szolgálatját, aztán neked annyi.

Fordult egyet a sor végén, innen egészen a tizennégyes pénztárig látott el. Nagyon messzinek hatott. A rövid, fekete hajú pénztárosnő a kódleolvasó pisztollyal nyúlkaft előre, de a zsinór rátekeredett a törzskártyafogadó oszlopra, azt rángatta. Felnézett, a tekintetük egy negyed másodpercre összetalálkozott. Korpusz Ádám látta a pénztárosnő száján, ha csak magában is, de épp mondana valamit, ám ahogy ránézett, mégse tette. Megvonta a vállát, lassú mozdulatokkal visszatekerte a drótot. Korpusz Ádám ekkor fordult be a „Fűszerek” feliratú tábla alatt.

Drága Mama,

munkát kaptam, meséltem, tudod. Vége a fene nagy szabadságnak, de nem is bánom. Kilenc hónapig tartott, ennyi idő alatt már egy gyerek megszületik, csak ebből nem sült ki semmi. Vagy kisült, csak én nem tudom, micsoda. A Vékonyné a Munkaügyi Központban azt találta mondani, hogy látja (vagyis hogy én látom), a tejjel folyó Kánaán mellé most majd kapok mézet is. És igaza lett, a méz is hozzám tartozik. Maci méz, a régi, a gyerekkori. Persze, van EU-s méz is, sok csicsás üveg, sok felirattal. Francia méz, angol méz. Az egyikre, amelyik a legdrágább, az van ráírva, hogy azért különös, mert keserű. Keserű méz, Drága Mamuska. Hát ilyen világban élünk.

A fizu nem valami fényes egyelőre, száztíz, amiből jó, ha lesz hetvenöt nettóban, vagy még annyi se, de azért van, ami fontosabb, mint a pénz. Ezt Tőled tanultam, és Margarétának is ezt adtam tovább.

Nem igazam van?

Miközben kóválygok a spagettifixe között, arra jutottam, Stefikével a mi szerelmünk azért volt olyan szép és tökéletes, mert semmiféle érdek nem játszott szerepet benne. Nem akartuk megváltoztatni, meggyőzni s ami a fő: legyőzni egymást. A mi életünk sose volt harc, sem bűvészmutatvány, sem nagyot mondás és nagyot ígérés. Semmi efféle, ami azért általában jellemzi az igaz, őszinte szerelmeket is. Illetve a szerelmeseket. Bizonyítani valamit. Hódítani – maga a hódítás is mindig egy kis csalás, felfokozott, felpörgetett állapot, amikor a legjobb formánkat futjuk, vagyis ezt hisszük és reméljük. De aztán csak meg kell állni. Ledöglölni picit. Fújtatni. Visszaválozni istentől emberré.

Talán jó lenne efféle istent látni valakiben.

Van ez a Géza, a közvetlen göré. Mert a Förster Robi az egész őrző-védőnek a tula-ja, őt nem is láttam még. Talán emlékszel is rá, olyan lapos fejű, félénk gyerek volt. Az apja kamionsofőrként dolgozott, a Försternél láttam először szexujságot. Az örege hozta nyugatról. Bocsánat, Te ezt nem tudhatod... Talán egyszer bejön a Förster Robi ide vásárolni, keresi a nullás lisztet vagy a teljes kiőrlésűt, és akkor majd összefu-

tunk. Meg is köszönöm neki még egyszer, hogy ember volt. Illetve maradt. A Géza meg azt mondja nekem egy ideje, Ádi bácsi. Most mit csináljak. Egy húszással fiatalabb. Persze továbbra is tegez. De van benne tisztelet vagy mi. Azt is szokta mondani: Ádi bácsi, csak keményen, csak úgy szabad. Nem tudom pontosan, mire érti.

Az igaz, itt van idő gondolkodni. Nézni bele az emberek arcába, és elképzelni, kik ezek itt szemben. Néha megkísért, hogy kinyújtsam a kezemet, és hozzájuk érjek. A szemhéjukhoz, az állukhoz, a fülcimpájukhoz. Kicsit úgy megmorzsolgatnám őket, mint a régi kereskedők a finom angol szövetet. Ki kéne húzni belőlük egy szálát és elégetni...

Eszembe jut nagyon sokszor Stefike. Mit venne, hogyan nézné a dobozokat, a zacskókat. Morfondírozna az árákon. És tudod, Drága Mama, ilyenkor rögvest Te is felidéződsz bennem, a réges-régi bevásárlások, a szegényes kis utca végi bolt, ahol sokszor üresen tátongtak a polcok, és a szutykos fehér sapkában a pult mögött álló férfiak és nők csak úgy odavakkantottak feléd, Nincs, meg hogy A héten már nem jön, ilyesmit. És akkor mi, vagyis hát Te valami mást vettél, mint szerettél volna. És azt ettük. Azt használtuk. Meg se próbáltunk kibújni önnön emberbőrünkéből.

Úgy vagyok vele, tudod, hogy műszak végén sokszor csak egy kis felvágottat veszek, két-három zsemlet, ritkán egy sört. Amikor otthon falatozok, tálcáról – emlékszel arra a narancssárga, magas peremű tálcára?, megvan még! – felvillan előttem a szupermarket műfényben úszó óriásbarlangja, ahol minden van, és kissé csodálkozva áll meg a számban a parizeres zsemle falat, hogyhogy nekem nem kell ez a minden? Miért vagyok én ilyen... hát szóval elégedett? Vagy igénytelen? Nem beteges egy kicsit? Csak azért, mert...

Géza a múltkor kijött, végigsétált a polcok között. És az orrom előtt leemelt a polcra egy zacskó kakaós rudacskát, valami újdonság, mert nagyon reklámozzák, felnyitotta, és egyszerre hármat is a szájába kapott. Aztán odakínálta nekem. Nehogy már ennyi se járjon a dolgozó munkaerőnek, amikor mindenki szétlopja az agyát, és elröhögte magát. Kivettem egy rudat, nagyon lassan a számba dugtam. Nézett a Géza. Na, milyen? Megvontam a vállamat. Erre ránézett a zacskóra, és azt mondta: Tényleg elég szar. Agyonra hirdetnek egy ilyen szart a görények. Szart etetnek a magyar emberrel.

Aztán besietett a monitorjaihoz.

Hát így élek az új világban, Drága Mamuskám.

Korpusz Ádám lesétált a szemközi sor végére. A rövid, fekete hajú pénztárosnő épp lehajolt, egészen mélyre, a pénztárgép alá, vörös volt a feje az odafutott vértől, amikor felemelkedett.

– Mindig leesik ez a vacak – mondta szégyenlősen, amikor ott látta maga előtt a biztonsági őrt. – Kitűző kell, mert kell, de hogy adnának egy új zihérájsztút a törött helyett, olyan nincs.

Kovácsné Bea, ez állt a megrepedezett műanyag táblácskán, amit a pénztárosnő odaerősített a köpenye zsebére.

– Ez se stimmel, már több mint egy éve. Nem vagyok Kovácsné, csak Bea. De mind egy. Többnyire én vagyok a tizennégyes pénztár, azzal slussz.

Alaposabban végigvizslatta a férfit.

– Hát maga? Maguknak még névjegytablát se adnak, látom. Mindegy, mi a nevük. Csak álljanak szépen, mint egy faszent... – A szája elé kapta a kezét. – Bocsánat.

Korpusz Ádám elvigyorodott, és jobb kezével idegesen kezdett babrálni a fején.

– Ácsorogni nekünk nem szabad. Járkálni, figyelni éberem. Amúgy meg – és itt a kezét nyújtotta – Ádám vagyok.

A pénztáros Bea oldalt kapta a fejét, és végignézett a pénztársoron, mintha azt fűrészné, őt figyel-e valaki.

– Az szép név – mondta sokkal hadaróbban, mint ahogy eddig beszélt. – Az emberiség ősatya, mégis.

Zavartan felnevetett, mint aki végképp szégyelli, hogy megint kicsúszott a száján, amit gondolt.

Korpusz Ádám itt körbenézett hirtelenében. Mert a Gézával vigyázni kell.

– Nem vagyok én már senkinek az őse, kezicsókolom – szólalt meg aztán. Elvörösödött a füle, érezte. Sose szokott „kezicsókolomozni”, mint egy vigéc. A nő kezére nézett, ami egy tekerics pénztárszalaggal babrált. – De talán még ismerőse se – tette hozzá, mert valami vicceset akart mondani búcsúzóul. Valahonnan felderengett benne ez a mondat, mintha rímelt is volna arra, amit az előbb mondott.

Látta, a pénztáros Bea felkapcsolja a kis lámpát, ami a gépe mellett állt. Felvillant a tizennégyes.

– Nyit?

– Nyitok, igen.

Hátulról finom, pergő hangú zörgés hallatszott fel, pontosan olyan, mint amikor az apró, de kemény lencseszemek sűrű egymásutánban kezdenek potyogni egy lyukas zacskóból a műpadlóra.

Drága Mamuska,

Milyen furcsa, hogy ülök itthon esténként, és kicsit olyan, mintha haza se jöttem volna, mert csupa olyasmi táncol a szemem előtt, ami a szupermarketben szokott. Látom, amint a Géza végigsimít a kopasz koponyáján, és fúj egyet, mert mindig ezer a gond, ezt ő így fejezi ki. Látom a Beácskát, akit otthagyt a Kovács, egy este arra ment haza, hogy bőröndök állnak az előszobában, és ő megkérdezte a férjét: Mi van, elutazol?, mire a férfi azt felelte: Ja, így is lehet mondani. Már az ő mozdulatait is ismerem, a fejtartását, a testének hajlásait – no persze csak ott, a pénztárgép mögött. És ahogy ülök itt a konyhában, kézbe veszem a kávé dobozát, elolvasom, mi áll rajta, megnyugodva konstátálom, hogy ezt a szöveget én már ismerem, mert olvastam odabent is, a sétáim során, nemcsak ismerem, hanem kívülről fújom, mi mindent ígérnek az akciók, milyen autót lehet nyerni, hová utazik a nyertes all inclusive nyaralásra, és még az apró betűt is tudom, ahol a feltételeket közlik, például, hogy a cég dolgozója nem vehet részt a nyereményjátékban. Ha a Tejnél lett volna olyan, hogy öt tejeszacskó levágott sarkával braziliai utat lehet nyerni, ott én se indulhattam volna, mert ez összeférhetetlen, tudod.

Stefike hányszor mondta, mintegy viccből, hogy ugye, elviszel egyszer egy világkörüli útra, Ádám?, és bocsánatkérően mosolygott, mint aki nem gondolja komolyan, de én tudtam, komolyan gondolja. Ezért is mondtam azt mindig, hogy Még szép!, szinte rikoltva, és ő erre boldogan bólintott, Akkor jól van... felelte minden alkalommal. Ahogy erre visszagondolok, hirtelen bánom is, hogy nem mondtam azt, hogy Anyukám, ha ez az én kis családom óhaja és sóhaja, uzsgyi, pakolni, holnap indulunk, mit tudom én, a Kanári-szigetekre. Akkor most arra lehetne emlékezni.

A Géza úgyis mindenre csak azt tudja mondani, hogy ez ilyen szar, meg az olyan

szar. Mert a magyar ember nem ezt érdelemi, hogy ennyi szart nyomjanak le a torkán. De én ebbe nem akarok belefolyni. Még a Förster Robira is megjegyzéseket tesz, úgy burkoltan, mert szerintem tudja, hogy én a Förster embere vagyok, de az is lehet, hogy így akar „üzenni” neki. Mert, mondja, ilyenek ezek a nagykutya, szívják a dolgozó vérét, meg majd egyszer ő is megmutatja, és itthagya ezt a szaros kócerájt. Hát persze, lehet ilyeneket gondolni. És már tudom, milyen otthagyni egy kócerájt... A múltkor is, amikor bementem leadni a műszakot, ott ül az asztal sarkán, tisztogatja a pisztolyát. Fél szemmel hunyorog bele a csöbe. Fater mesélte, mondja a Géza, hogy neki egyszer a seregben a Grün őrnagy pókot talált a puskája csövében. Pókot, amikor naponta kellett volna pucolnia! Na, velem ilyen nem fog megtörténni, emelgette a Géza a szemöldökét, más ábra van itt, Ádi bácsi, meg fogod látni, mennyire tökre más.

Magamban somolyogtam egyet, hát nekem akarsz itt mesélni az ábráról? Hogy melyik milyen?

Emlékszel, Mamuska, ültem a számtan- vagy fizikafeladat fölött, és Te mindig azt tanácsoltad nekem, Ádikám, az ábrát nézd, abban minden benne van, benne van a megoldás.

Hát ez az, lehet, hogy erre jött rá a Géza is.

Szóval így telnek az esték. Illetve a napok. Összefolynak, egy tömbbé tapadnak. Ami meg volt, Stefike és Margaréta, az átalakult mesévé. Amit csak én tudok, és amit csak magamnak mesélek. Minden este. Aztán elalszom, és álmodom is róla.

Csókollak, Drága Mamuskám.

Korpusz Ádám abban a pillanatban meglátta a pénztáros Beácskát a buszmegállóban, amikor kilépett a személyzeti kapun. Megmutatta a szatyrát a külső őrnek, akit Tibinek hívtak, és aki kollegiális módon meg szokta kérdezni tőle: Na, lerendezted a népelleniséget odabent?, és vigyorgott, az egyik szemfoga hiányzott, oda szokta beilleszteni a cigarettáját.

Legalább száz méterre volt a megálló, Korpusz Ádám mégis rögvest odanézett, és észlelte, hogy egy rövid, kopottas fehér műbundában ott áll a nő. Mindig a köpenyben látta eddig, a lepotyogó kitűzővel. A pénztárosok műszakváltásán sose tudta kiismerni magát, ki mikor jön, mikor léphet le. Ennyi idő alatt még nem találkoztak össze a szupermarketen kívül.

Ahogy odaállt melléje, az egykori Kovácsné, most már pusztán csak Bea, ránézett, arcjátéka beillett grimasznak éppúgy, mint zavart félmosolyt.

– Az orrom előtt ment el, persze.

Korpusz Ádám, nem is tudta, miféle indíttatásból, fogta magát, és elsétált a nő előtt.

– Mit csinál?

– Én is az orra előtt mentem el. És most mérges rám, mint a buszra?

– Nahát, maga milyen kópé – Beácska arca felderült, szaggatottan, mint aki küzd ellene, felnevetett. – Odabent olyan komoly!

Korpusz Ádamba mintha a kisördög bújt volna: előbb, kissé mórrikálva magát, körülnézett, majd közel hajolt a nő füléhez, és úgy súgta.

– Mert odabent fontos feladatot teljesítek. Vigyázok a rizsre meg a bolognai szószalagra. A háztartási kekszre. Ja, meg a bubimentes ásványvízfolyadékra is.

A pénztárosnő szinte szigorúan tekintett rá, de látszott a szemében égő fénypöttyökön, hogy mindez nagyon is a kedvére való.

– És itt? Itt ezek szerint nem kell már vigyáznia semmire?

– Ó, dehogynem! Jó biztonsági őr mindig vigyáz valamire. Jó biztonsági őrnek a vigyázás a mindene, az az egyetlen kincse!

– Jó válasz! – bólogatott Beácska, és már nem szorította magára úgy a műszőr bundát, mint néhány perccel korábban. Nézett a férfitra, mintha várná a folytatást.

De Korpusz Ádámól meg mintha egy csapásra elfogyott volna a kedv. Vagy inkább a bátorság. Megállt a nő mellett, összeráncolta a homlokát. Arra nézett, ahonnan a 24-es busznak érkeznie kellett volna. Úgy belefeledkezett a sűrű, ködös messzeség kémlelésébe, hogy szinte megijesztette Beácska hangja.

– És most? Mi következik? – a nő kutakodva nézett rá.

– Most? Mi? – zavarodottan nézett vissza.

Ez a zavar azonnal átragadt a nőre is.

– Úgy értem, otthon. Délután. Meg este.

– Ja, semmi – vont a vállát Korpusz Ádám. – Amit egy ilyen magamfajta ellustult varangy csinálni szokott...

– Ellustult varangy?

– A lányom mondta egyszer. Kedveskedni akart.

– Van egy lánya, ezek szerint – konstátálta a nő.

– Nem, nincsen – mondta a férfi, és összehúzta picit a szemét. – Csak volt. Tudja, Beácska, nálam minden csak volt.

– Minden csak volt? – a nő közelebb hajolt, amikor ezt kérdezte.

– Igen, pontosan.

Aztán Korpusz Ádám jobbra kapta a fejét.

– Ni, a busz. Végre...

Tényleg látszott derengeni két homályos fényfolt a tejfehér messzeségben.

Mamuska, drága –

Na, szerelmes vagyok, vagy mi a szösz. Hogy csúnyább szót ne is mondjak, már ami a „szösz” között bújik vagy éppen meredezik.

Aztán vigyázz, mert lehet, hogy viccelek. Szóval csak azért szólok. Illetve: azért is!

Fura ez a szerelem? Mert, egyelőre legalábbis, nem illatokból, érintésből, bőrből, nedvekből áll össze, hanem legfeljebb nézésből, vagyis szemből, négy darab szemből – ez szép így. De még ennél is banálisabb, hogy a szavak cementnél is erősebb ragasztója rakta össze, apránként, mint valami óriási puzzle-kirakót. Vagy mi a... jó, legyen ezúttal fene.

Kezdek belezavarodni, ami nem nagy baj.

Sőt, ez így majdnem hogy szép. Korpusz Ádám, aki mindent elvesztett, és ezáltal elvesztettnak érezte, sőt hitte magát, egyszerre csak mindent lelt. Munkát és a munka által asszonyt. Persze, mégse ilyen egyszerű ez. Te mindig azt mondtad, vár rám egy rendes lány... Érdekes, amíg nem volt senkim, nagyon vártam erre a rendes lányra, és amikor Stefikével megismerkedtem, bizonyos voltam benne, róla beszéltél. Most, hogy ő nincs már, fura érzés, hogy rajta kívül is lehetnek „rendes lányok”, vagy legalábbis egy. Beácska nekem is az, nem ugyanaz a „rendes lány”, akire egy álmodozó fiatalúr vár... Még azt is ki merném jelenteni, hogy nem álmodozom én már semmiről, de hát ez se igaz – mint ahogy oly kevés dolog... De ne merészeljek itt filozofálni, ugye? Azért, mert estek egy s más történések, mért hinném azt, hogy bármit is tudok?

Beszélek inkább erről a szerelemről, ámbátor... mit is mondhatnék róla? Alig merek kijelenteni bármit is. Ha belegondolok, a „szerelem” szó maga is luxus, de mégis...

Mamuska, belezavarodtam. Nem is pusztán a szövegelésbe, sokkal inkább az érzéseimbe... Majd, majd. Vagy hát... Na, csókollak (bár már ez is sikamlós dolog, a fentiek fényében csókról beszélni, holott esküszöm...). De azért tényleg csókollak, drága Mamuskám.

– Azt hiszitek, fogok én megdögleni itt ennyiért? Ezért a szarért? – hadonászott a Géza a szolgálatijával.

Akkor már egyszer a plafonba lőtt.

– Mind idehózzátok a lóvét, бүdös ribancok, mozgás!

Ott állt a Géza a 14-es pénztárnál, és a bal karjával erősen szorította a pénztárosnő nyakát, aki csak nyöszörögni tudott, és rettegő szemmel pislogott, hátha jön segítség.

A Géza este kilenc órakor kattant be. Előrontott az irodájából, végigdúlta a chipses polcot, mindent lehajigált a földre, üvöltözött, hogy ezt eszitek, hát csak tessék, zabáljatok, görények. Aztán ott találta magát a polc sor végén, a 14-es pénztárral szemközt.

– Mi a faszt nézel? – üvöltött rá Kovácsné Beára, majd egy ugrással ott termett mellette, és elkapta a nyakát.

Korpusz Ádám ekkor épp az ásványvizeknél ácsorgott. Nézte a kupakok tetejére ragasztott árcédulát, a legolcsóbb másfél literes 55 forintba került. Osztott, szorzott, hát bizony ez már alig drágább, mint a szikvizes mester üveges szódája. Annak 30 forint literje, mert az öreg is csak emeli az árat, ha csak két forintjával is, de mégis. Komolyan, ha nem hozná házhoz a furgon a szódát, ő bizony már nem vesződne a nehéz üvegekkel, annyit nem ér meg, hogy öt forintot spórolna – ezek szerint – két literjén. Jó, ez csak másfél liter, akkor, mondjuk, tízet. Kiemelte az egyik palackot a rekeszből, és nekiállt tanulmányozni a természet lágy ölének mélységéből származó nedű nyom-elem-összetételét, amikor sikításokat hallott. Több rövidet, majd ezek a rövid sikolyok egyetlen összikollyá álltak össze, és ettől visszhangzott az egész csarnok. Elengedte a műanyag palackot, és sietett előre, a pénztárak felé. Felborított egy molinót, amin a legújabb, extrahatásos mikrorészecskékben gazdag mosóport hirdették, hogy minden tiszta legyen...

Kiért a sor végére, és már látta.

Ugyanazt érezte rögvest, mint amit a füstölgő autóröncs láttán, három éve. Akkor két rendőr kapta el a karjánál fogva, és rángatta vissza. Azt üvöltötte: Látni akarom őkeeeet!, de erre azt mondták, nincs magának ott semmi látnivaló.

A Géza rögtön észrevette.

– Ott maradj, Ádi bá, akkor nem lesz baj. Ne akard te is a rosszat...

– Édes fiam – ez csúszott ki a száján, holott nem ezt gondolta, még csak a szava járása sem volt soha.

Csavar került a gépezetbe – de hol hallotta ezt az idéetlen elszólást? Zakatolt a feje, hirtelen erő szállta meg, pontosan olyan, amilyen akkor, amikor kitépte magát a két markos rendőr karmai közül. Kitátott szájú, múmiára emlékeztető üszkös holttesteket látott a kiégett autó görbe vasai között.

Elindult a 14-es pénztár felé, és ahogy szedte a lábát, mintha újból hallotta volna Géza rekedtes üvöltését, de még inkább egy vékony, préselt hangot, ami csak a nevéét nyüzszítette...

– Te akartad, öreg – sziszegte Géza, és rásütötte a szolgálatiját.

De az meg se nyikkant.

– Mi van ezzel a szarsággal? – kezdett el hadonászni Géza, és hörgött, miközben tovább rángatta a ravaszt. De a pisztoly némán meredt Korpusz Ádámra.

Aki ekkor odaért a pénztárpulthoz.

Aki ekkor felemelte az öklét. Sose volt erős ember. Sose gondozta a testét, edzette izmait.

Aki ekkor egyetlen csapással lesújtott a Gézára. Oda, ahol érte. A homlokára.

És Géza, kezében a néma revolverrel, némán rogyott össze. Karja ernyedő szorításával magával rántotta a Kovácsné Beát is a szennyes műanyag padlóra.

Korpusz Ádám egyszer olvasta valahol, hogy akinek megmentjük az életét, ahhoz mindenkinél jobban ragaszkodunk a továbbiakban. Mint az életadó ragaszkodik a teremtményéhez.

Lihegett, és ahogy a homlokához emelte a kezét, érezte, hogy lucskos az izzadságtól.

Amikor három éve a két rendőr odaért melléje, az üszkös, néhol még füstölgő autórönchhoz, megálltak, és oldalról sandítottak rá. Az egyik ezt kérdezte: Hát kellett ez magának?

Akkor érezte úgy, hogy ebben a bűdös életben nem kell neki már soha semmi.

– Beácska – mondta most kiszáradt torokkal –, jól van?

A nő, akinek odalent lassan sikerült kiszabadulnia az ájult Géza szorításából, csak a férfi nevét tudta ismételtetni el-elcsukló hangon.

– Ádám...

– Itt vagyok, no. Adj a kezét...

– Adom...

– Elvégre ez a dolgom.

– Hogyhogy a dolga?

– Őrző-védő, tudja...

– Megint viccel.

– Nem én. Megvédem, megőrzöm. Magát is.

– Megvéd?

– Meg.

– Megőriz?

– Meg.

Fogták egymás kezét. Akkor értek oda a többiek a riasztásból.

– Mi lett a Gézával? – kérdezték egyszerre többen is a földön fekvő férfira bámulva.

Korpusz Ádám csak megvonta a vállát.

– Rossz napja lehetett. Mindenkiel előfordul. – Aztán még eszébe jutott valami, ami tán fontos lehet: – Egyszer azt mondta, hogy majd megmutatja.

És Kovácsné Bea kezét fogva kivezette a nőt az összegyűlt tömegeből. A „Csökkent értékű termékek” pultjánál fordultak jobbra, és haladtak tovább, hátrafelé, ahol az öltözők vannak, és ahol eddig egyszerre soha semmi keresnivalójuk nem volt.

Drága Mamuskám,

Nem is tudom, hogy a sok halott közül mért is Téged választottalak, akinek mindent elmesélek. Stefike egyszer azt mondta Rád, olyan az anyád, mint egy jégsugárzó. Ezt ő talán jobban érezte, kívülállóként, mint én. Legfeljebb azt éreztem, hogy szigorú vagy, ahogy mindig is mondogattad: következetes. Mert ez a legnagyobb erény az életben. Meg még sok más is, persze, a küzdés, a cél, csupa ilyesmi. Úgy látszik, én ebbe

végül, sok-sok év után, belenyugodtam. Illetve elfogadom, hogy küzdjön, akinek küzdeni van kedve.

Lehet, hogy ritkábban írok majd Neked oda túlra.

Mert már van kinek mondani, élıszóval, csak úgy, amikor kedvem van, halkan vagy hangosan, felkacagva, borongva.

A Beácska tündéri teremtés. Tudod, pontosan olyan... Nem, inkább bele sem fogok. Tudom, mert itt gomolyog bennem, sőt, robban picit, mint a nyelven a pezsgőpor, csak ez a lélek mezején, és azt érzem, hogy még a lábujjamba is belebújt az ördög, és aprócska lépésekkel táncolok a sajtputt előtt. Képzeld, bejött a Förster Robi, aggódott egy sort a gézás eset miatt. Bizalmasan félrehívott, és megkérdezte, akarok-e monitoros lenni, de visszautasítottam. Üljek odabent a szobában, és bámuljam a képernyőket? Amikor kint is lehetek, és ugyanazt nézhetem a saját szememmel? Még rám telepszik a Géza szelleme. Jó ott nekem a placcon. Lesétálok a Beácskáig, és ha nagy munkában van is, csak összevillan a szemünk. Kapott új kítűzőt a lánykori nevével, büszkén viseli.

Amit még mesélni akartam, az az, hogy egyik este, amikor a fotelban ültem, megállt előttem, és két kezébe fogta az arcomat, és azt mondta: Mit csinál az én ellustult varangyom? Egy pillanatra dermedten néztünk egymásra, nem tagadom, nyelnem kellett egyet. Aztán olyan felhőtlen természetességgel mondtam ki: Ugyan mit csinálna? Átváltozik királyfivá, ha megcsókolja egy hercegnő...!

Hát ennyi.

Remélem, Te is örülsz egy picit.

Búcsúzó, édes Mamuska.

FIGYELŐ

LELETMENTÉS AZ EMLÉK-BÁNYÁBÓL

Illyés Gyula József Attiláról
Szerkesztette és az utószót írta Domokos Mátyás
Nap Kiadó, 2006. 168 oldal, 2688 Ft

„Múltunk pontosan annyi lehet, ahányszor elmondjuk.”
(Illyés Gyula: NAPLÓJEGYZET, 1940)

Többféle olvasata lehet a Nap Kiadó tavalyi könyvheti újdonságának, melyet Illyés Gyula többszörösen posztumuszaknak minősülő, zömében nem kiadásra szánt följegyzései alapján Domokos Mátyás, az író életművének legjobb ismerője és hűséges emléképolója segített a világra – immár másodjára, a korábbi töredékes közlések után, más műfajú írásokkal kiegészítve, önálló kötet formájában.

Egy közmondásos „újszülött”-re nyilván másképp hat az Illyés alkalmi följegyzéseiből tematikusan kiválogatott és egyívé szerkesztett emlékezőtorzó, mint a magamfajta, megszálolt irodalmárra, aki az utókor által évtizedek óta napirenden tartott, jelképes „Illyés Gyula kontra József Attila per”-ben mindkét fél nézőpontjából igyekezett megismerni a „tényállást”. Számtalanszor végigböngésztem az író özvegye által közreadott feljegyzéseket: a *Tiszatáj*-ban 1985-ben publikált EMLÉK-BÁNYA című összeállítást éppúgy, mint a Szépirodalmi Könyvkiadónál, Domokos Mátyás szerkesztésében, 1986–1995 között, nyolc kötetben megjelent NAPLÓJEGYZETEK-et, hogy a több ezer oldalnyi szövegtengerben rálejek a József Attilára vonatkozó apróbb-nagyobb emlékezőszigetekre.

A szisztematikus olvasás során akarva-akaratlan nyomon követhetem, miként működött – és bicsaklott meg minduntalan – az írói emlékezőtechnika, amikor Illyésnek a tragikus sorsú költőbaráthoz fűződő, ellentmondásos kapcsolatáról kellett gondolkodnia. A huszadik századi magyar irodalom egyik legtermékenyebb írójának minduntalan kiújuló írás-

görcse – melyet a halott József Attilára való emlékezés kényszere és lehetetlensége váltott ki – mélylélektani és történeti vizsgáldásokra sarkallt. (Gondolatkísérletem EGY TABU FÖLTÁRULKOZÁSA címmel olvasható a *Holmi* 2005. áprilisi számában.)

Az eredetileg publikált naplófolyam tallózjaként a nekilendülések és megtorpanások láttán pontosan érzékeltem a memóriáját folyamatosan ellenőrző, objektív szubjektivitásra törekvő író meditációi mögött az örökös öröklődést, a nehezen feldolgozható emlékek nyomasztó lelki terhét. Igaz, a hiatusok képzetét a szellős válogatás is előidézhetette – hiszen tudvalevően nem az egész kéziratot hagyatékot tették közzé az író jogutódjai –, a ritka megszólalásokat érzékeltető kontextus azonban sok mindent elárult a számadás kényszerét és kivitelezhetetlenségét egyszerre érzékelő Illyés dilemmáiról – s arról is: miért nem születhetett meg évtizedeken át tervezett emlékezőskötete tragikus sorsú költőtársáról.

Noha az író a hatvanas évek elején a párizsi Seghers kiadóval meg is állapodott egy általa írt József Attila-kötet megjelentetéséről, minden igyekezete ellenére csak emlékképváriánások, valamint a hiteles memoár lehetetlenségét bizonygató gondolattöredékek kerültek ki a keze alól. (Lásd írásunk mottóját.) Nyilván túl közel állt a modelljéhez; túlságosan sok személyes indulatot és utólag is nehezen tisztázható érzést kellett volna azonosítania magában ahhoz, hogy olyan érzékletes és hiteles képet alkosson róla, mint amilyen mindkettejük költőideáljáról: Petőfi Sándorról – még József Attila életében – sikerült.

Ha föltárná valaki a torzóban maradt könyvek háttértörténeteit, Illyés megiratlan József Attila-memoárját nyilván a fatális körülmények miatt abortált írásvázlatok közé sorolná. Persze, ahogy a biológiában, úgy alkotás-lélektani szempontból is többféle oka lehet a vártva várt, sőt mesterségesen is életre segítő magzat elvesztésének. A ritka illyési kudarcot személyiség-lélektani és irodalomszociológiai okok egyszerre motiválhatták. Föltehetőleg

nemcsak a bénító környezeti (kollektív lélektani) hatások, hanem legalább annyira a két költő alkati összeférhetetlensége, a kiszámíthatatlanul lobogó „tűz-” és a megfontolt, lassú „vízember” közti óhatatlan pszichés „nyelvzavar” megnyilvánulásai miatt halt el csírájában Illyés lélektani dokumentumregénye költőtársáról. Mert az ő tollából ilyesfajta, kettejük kapcsolati dinamikáját is érzékeltető, önvalomás-szerű emlékezést a nagyközönség – és nyilván Illyés is önmagától. Szemlélődő természete – és élete végéig tisztázatlan idegenkedése József Attilától – azonban megakadályozta a hiteles mű kiérlelésében.

A dátumozott naplójegyzetek tanúsága szerint – egyetlen, 1930-as följegyzés kivételével – Illyés Gyula csak a költő halála után, a személyes gyász és a külső „tetemrehívó”, bűnbakkereső közhangulat szorításában kezdett foglalkozni néhai barátja, majd ellenfele személyével. Közös életidejükben nem érzett készletet arra, hogy közös szakmai-magánéleti élményeikről vagy konfliktusaikról írásban beszámoljon – akár magának. (Vagy ha igen, nem maradt nyoma a hagyatékban.) Annál inkább rákényszerült az emlékezésre a szárszói tragédia után, a spontán-kollektív kultusz „ihletésében”, amikor a kortársak előbb lelkiismeretfurdalásuktól és őszinte veszteségérzetüktől vezérelve, majd – az ötvenes években, politikai nyomásra – külső „muszájból” is úgy érezték: kötelesek közreadni a kultusz kívánalmai szerint átszínezett emlékeiket az időközben kommunista pártköltővé maszkírozott József Attiláról.

A torz kegyelet diktátuma ellen azonban a jóérzés emlékezők természetes szégyenérzete lázadozott. Illyés ritkán szólalt meg, s akkor is jobbra versben, vagy a régi konfliktusokat a világ előtt tisztázni vágyó emléktörödékeit publikálva, hiszen állandóan érezte, hogy némelyik kortársa őt is felelősnek tartja a költő haláláért. Emlékezés közben is szüntelenül védekezésre kényszerült; szavait latra téve, nap mint nap mérlegelhette, milyen a szókimondás esélye ott, „*hol zsarnokság van*” – és nem csupán politikai értelemben, hanem folyamatosan érzelhető, kollektív ellenszenv formájában.

Az „írófejedlem” számára a stigmaként viselt bűnbakbillag, valamint a markáns állásfoglalásra készítő, drasztikus szerepelvárások megnehezítették mind a kikerülhetetlen gyász-

munkát, mind az írói hivatás ibseni parancsolatának alkalmazását: „*írni annyi, mint itélőszéket tartani önmagunk fölött*”. Valójában sohasem tudott olyan őszinte lenni önmagához, hogy a másik fél tükrében is szemügyre vegye önnön cselekedeteit. Emlékezései az érdektelen apróságokban rendkívül pontosak, részletezők; telibe találó portrékat rajzolt költőbarátjáról – de amint kettejük eltérő önérvényesítési készletéről, elhidegülésük stációiról, Flóra iránt érzett közös szerelmükről, majd váratlan kibékülésük kulcsszituációiról kellett volna számot adnia – előbb önmagának, majd a nyilvánosságnak –, nem tudatosította magában tettei és indulatai valódi motivációit, és a szigorú önvizsgálat helyett elhárította magától fölzaklató emlékeit.

A Nap Kiadónál megjelent – „*a másik fél meghallgatásához*” bizonyítékokat szolgáltató – műben sem halványodnak el az anyagával viaskodó író mindennapi küszködésének nyomai, noha a kötet szerkesztője láthatóan arra törekedett, hogy ne csak a nehézkes-részleges posztumusz „*vizvezekciót*” érzékeltesse, hanem hogy folyamatában ábrázolja a két költő kapcsolatát, megismerkedésüktől csaknem Illyés haláláig – természetesen mindvégig az ő nézőpontjából, a művé formált, valamint az írói nyersanyagoknak tekintett szövegek alapján.

Domokos Máttyás, a posztumusz Illyés-könyv-újdonság szerkesztője, kitűnő dramaturgiai érzékkel három fejezetet (felvonásra) tagolta az írói életdrámát kirajzolni szándékozó kötet anyagát: a már korábban publikált és a hagyatékából újonnan beavogatott följegyzéseket. „*A kiadvány első két ciklusa a kapcsolat történeti időrendjében sorakoztatja egymás után a különböző időpontokban keletkezett írásokat. A harmadik ciklus viszont az egyes írások keletkezésének az időrendjét követi*” – informálta a kötet olvasóit az utószóban, kulcsot adva a kívánatos befogadáshoz: egy virtuális életdráma élményszerű olvasatát kínálva fel.

Egyetlen szépséghibája ennek a módszernek, hogy az így sugallt időrend nem egyidejű, szerves fejlődés lenyomata, hanem utólag rekonstruált: a valóban korabeli leveleken és egy-két naplórészleten kívül a többször is elkezdett, de torzóban maradt emlékezőkötet hosszabb-rövidebb fejezeteit, olykor csak bekezdéseit, később írt verseket vagy az író töprengéseit sorakoztatja egymás után – hogy az utolsó

fejezetben a nehéz emlékek súlyától és a memoírírás gyötrelmeitől szenvedő Illyés házaspár konkrét dátumhoz köthető hétköznapi élményeit, megnyilvánulásait érzékeltesse.

Miután százötvenöt könyvoldalon elférnek a többéves kihagyásokkal papírra vetett versek, levelek, följegyzések, a nonstop olvasás azzal az érzéki csalódással jár, mintha drámaian fölgyorsulnának az egyébként vánszorgó események. A különböző időpontokban keletkezett versek, levelek, cikkek, följegyzések kései olvasója csak fejlett elvonatkoztatási képesség birtokában érezheti át az *időbeliség* valódi élményét, illetve tragikumát: a barátját negyvenhat évvel túlélt író folytonos vergődését az évek-évtizedek múlásával egyre gyötrelmesebb és mind kivilitelenebbnek bizonyuló feladat súlya alatt. A formai folyamatosság gyors és problémamentes tartalmi váltások képzetét kelti – ahelyett, hogy egy elhúzódozó írói válságtörténetet, egy művészi kihívás lehetetlenségét és a kikerülhetetlen kudarc lassú belátását tükrözné a szöveg.

Mindez persze a választott forma műfaji sajátossága – és ha szerkesztő lennék, bizonyára magam is valamilyen koherens, áttekinthető, a folyamatot érzékeltető szerkezetet választanék. Sokkal fontosabb egy ilyen téma esetében, milyen új elemeket-alakzatokat tartalmaz a múlt fantáziabeli megidézésére alkalmas verbális kaleidoszkóp. A magamfajta, talán „belterjes” érdeklődésűnek tartott „egykori újszülött” amúgy is az érdekel elsősorban: van-e a kötetben olyan szöveg, amely az újdonság varázsával hat, amelyet először olvashatunk?

Nos, akad új publikáció, nem is kevés – hiszen a szerkesztő ezúttal szabadabban meríthetett a hagyaték eddig kiadatlan dossziéiból, mint a naplófolyam közreadása idején –, ám a friss szövegközlések csak megerősítik a korábbi benyomást Illyés Gyula óvatos és önfelmentésre hajlamos emlékidézésének természetéről.

Jó néhány szövegrészlet egyáltalán nem látott eddig nyomdafestéket, vagy más variációban vált ismertté a naplóban. Ilyen a kötetnyitó – és föltehetőleg a József Attiláról szóló kötet első fejezetének szánt – hosszabb írás, mely a két egykori barát megismerkedésének körülményeit eleveníti fel. Ebben a szövegben Illyés expressis verbis kijelenti: „*a fiatal József Attila nekem első pillanatra nem volt rokonszenves*”. A lábjegyzet szerint a kéziratban maradt em-

lékezés az ötvenes évek derekán keletkezett – amikor egy ilyen mondatot nem szívesen olvastak volna a korabeli irodalompolitika irányítói – és nyilván Illyés sem vallotta volna be szívesen –, ám még a nyolcvanas években, az Illyés-naplók publikálása idején is ajánlatos volt korlátozni a naplóírói ösztintességét, ha a kánontól eltérő rokon- és ellenszenvek nyilvános megvallására vállalkozni valaki.

Nyilván hasonló önkorlátozási törekvésnek esett áldozatul a Szárszóra készülő költő és a Siesta szanatóriumban őt fölkereső Illyés Gyula búcsújának megindító leírása, mely filmszerű érzékletességgel jelenítette meg a barátságukat újra megpecsételő költők végső elválásának körülményeit. Kárpótlásul most elolvashatjuk az Illyés Nyugat-beli nekrológjának szövegéhez kapcsolódó, hiányzó részt: „*Kezét kellett fognom, állandóan szemébe néztem, mert úgy, mondta, nem érzi a fájdalmat, majd vánkosára dől-nöm, hogy fejét vállamra hajthassa, folyton könnyezett; én is: mindenünket felkínáltuk egymásnak, ő hagyatkozva, én hogy visszatartsam. Órákig kellett beszélnem, míg elszánta magát, hogy eszik valamit.*” (88.) A folytatás azonban – amelyben újra, immár sokadszor, megismerkedésük körülményeit taglalja az író – arra vall, hogy ez az 1940-ből származó, tintairásos kéziratöredék egyike a sokféle emlékezésvariációnak. Találgatásokra vagyunk utalva, mit keres a Nyugatban közölt nekrológ részlete a későbbi kéziratban – s csak arra gondolhatunk, hogy a halálhírt követően fogalmazhat, jól ismert sorok amolyan „hívószöveggé” funkcionáltak az emlékezete eresztékeit olajozó író számára.

A gyakran „*déja vu*” hatást keltő – részleteiben mégis új elemeket tartalmazó – szövegrészek láttán el kell ismerni: nem lehetett gyerekjáték egységes kötetű szerkeszteni a sokféle variációban fennmaradt – önellentmondástól sem mentes – jegyzeteket, kéziratokat. Ezt a műveletet kizárólag olyan professzionális Illyés-szakértő végezhette el, aki maximálisan élvezi a jogutódok bizalmát, s akinek szakértelmére, tanácsaira fenntartás nélküli bizalommal hallgatnak. Domokos Mátyás – aki fiatalkora óta élete meghatározó írójának tekintette Illyés Gyulát, s kiadói szerkesztőként a hatvanas évektől kezdve ő gondozta a Szépirodalmi Könyvkiadó lektoraként az életművét – mindent elkövetett, hogy a rejtőzködő író kéziratot hagyatékát is megismerje a nagykö-

zönség. Annak idején ő beszélt rá a megőrzé-
gyült Illyés Gyulánét férje naplójegyzeteinek
publikálására, sőt Flóra asszony József Attilá-
val kapcsolatos emlékezései közreadására is –
fölbecsülhetetlenül fontos, más forrásból pó-
tolhatatlan dokumentumanyaghoz juttatva így
az irodalomtörténeteseket és az érdeklődő ol-
vasókat.

A Nap Kiadó új kötetét is ő szerkesztette –
de a rá jellemző, szolgálattelvő szerénységgel
háttérbe vonult: neve csak a copyrightban – Illy-
és Gyula jogörökösai mellett –, illetve az utó-
szó alatt szerepel. Avillogóan hófehér címlapon
az öreg Illyés és a fiatal József Attila kisméretű,
jól ismert fotója látható – olyan látszatot kel-
ve, mintha az író halála után huszonhárom év-
vel vadonatúj Illyés-kötet látott volna napvilá-
got. Valójában ez a könyv a mesterével azono-
suló, hűséges értékmentő szerkesztő műve is.
Az utószót is mintegy az író nevében, vele azo-
nosulva, az ő nézőpontjából fogalmazta, Seneca
híres intelmével indokolva a József Attila-
emlékév óriási könyvtermése után megjelent
kötet létjogosultságát: „*Audiatur et altera pars.*”

Nos, meghallgattattott a „másik fél” is. Az
„újszülöttek” számára fontos dokumentumot
szolgáltattott ahhoz, hogy a „perújrafelvételnél”
legyen elegendő, tanulmányozásra érdemes
érvanyaguk. Számomra sok részletében árnyal-
ta, színesítette, valójában azonban nem rajzol-
ta át a korábbi élmények alapján kialakított vé-
leményemet. Azon viszont érdemes talán eltű-
nődnünk: kinek is tartozunk köszönettel ezért
a könyvért: a szerzőnek vagy inkább a szer-
kesztőnek. Illyésnek – aki minden fontosnak
tartott gondolatát vagy kósza ötletét följegyez-
te, de megválogatta, mit ad közre a cikkeiért,
esszéiért versengő folyóiratokban – vagy in-
kább az író halála után is képviselő, neki posz-
tumuszt igazságot szolgáltatni vágyó irodal-
márnak: Domokos Mátyásnak, aki – Illyés Má-
ria tanúsága szerint – már a nyolckötetes nap-
lót fontos „regény”-nek és kordokumentumnak
tartotta?

Nyilván mindkettejüknek. Illyés Gyula szel-
lemi hagyatéka a szakavatott és lelkes közvetí-
tő nélkül is teljes egész – de hatni csak úgy ké-
pes, ha eljut az olvasókhoz. Domokos Mátyás
pedig módszeres következetességgel és zsi-
szifuszi igyekezettel törlesztette egész életében
az utókor kollektív adósságát az érzése szerint
méltatlanul háttérbe szorított mesternek. Mint-

egy negyven írásában elemezte Illyés munká-
it, és a nagy „leletmentőkre” jellemző szívós-
sággal adta közre a lappangó irodalmi értéke-
ket is. Ezért rendezte sajtó alá Illyés naplójegyzeteit
éppúgy, mint a József Attiláról írt em-
lékezéseinek kötetét. A bővülő tartalom arra
utal, hogy egyre több, eddig publikálatlan do-
kumentum közzétételére sikerült rávennie az
írói óvatosságot családai örökségként érvénye-
sítő jogutódokat.

Talán úgy érezte: ez volt a maximum, amit
a József Attila halála után kezdődött s mind-
máig virtuálisan napirenden tartott költőper-
ben Illyés „rehabilitálásáért” megtehetett. S
miután a maga eszközeivel kiegyenlítette a há-
látlan utókor tartozásáról kiállított „adósság-
levél” utolsó részletét, a jól végzett munka
elégtételével, megpihent.

Fájdalom: örökre.

Így lett kétszeresen posztumusz mű Illyés
utolsó dokumentumköteté és Domokos Mátyás
szerkesztői hattyúdala. Az emlékkönyv hófehér
címlapjáról bennünket figyelő költők fényképe
mellé ezentúl óhatatlanul odaképzelnék a szel-
lemalakká vált láthatatlan „társ szerző” figyelő
tekintetét is.

Valachi Anna

A HELYREÁLLÍTOTT „VARÁZSFUVOLA”

Jan Assmann: *Die Zauberflöte.*

Oper und Mysterium

Carl Hanser Verlag, München, Wien, 2005.

384 oldal

A VARÁZSFUVOLA az utóbbi évtizedekben Mozart
legmegcsúfoltabb műve. A „Bildungsbürger-
tum” elsorvadását a dolgok helyzeti energiája,
a hagyományok ereje jóvoltából egy ideig még
túlélte a *kultúrája*. A végső csapást a hatvanas
évek ellenkultúrája, az évtized végének újbal-
oldali mozgalmái és a vereségükre adott vála-
szuk mérte rá: a megsértődés a történelemre.
A „Bildungsbürgertum” kultúrájával lett szét-
verve A VARÁZSFUVOLA.

E kulturális forradalmat jól írja le Eric Hobs-
bawm A SZÉLSŐSÉGEK KORA című könyvében; ösz-

szefoglalom és támaszkodom rá. A XX. század második felében hatalmas mértékben megnövekedett azoknak a munkaköröknek a száma, amelyek középfokú vagy felsőfokú képeztést igényeltek. A hallgatók számának növekedése különösen a felsőfokú oktatásban volt számottevő, jóval meghaladta az ésszerűség határait. Ennek a legközvetlenebb és azonnali következménye az érezhető feszültség volt az egyetemre áramló első generációs diákok és az intézmények között, amelyek sem pszichikailag, sem szervezetenként, sem intellektuálisan nem voltak felkészülve erre az áradatra. A hatalom egyik fajtája – az egyetem – iránti ellenszenv könnyen ment át a hatalom minden fajtája iránti megvetésbe, és ez Nyugaton a baloldali sodorta a diákokat. A többi, régen meggyökeresedett társadalmi osztállyal és csoporttal ellentétben nekik nem volt biztos helyük vagy bejáratott modelljük a társadalmi kapcsolatokban, mivel a középosztálylétnek még csak kezdeti korszakában jártak. Az új diáksegregáció pusztája léte is számtalan kérdést vetett fel a társadalomra vonatkozóan; a kérdést a bírálattól pedig csak egy lépés választja el. Hogyan illeszkedjenek bele? Milyen is ez a társadalom? A diákság fiatalsága, a háború utáni generáció gyermekei és a szülők nemzedéke közötti szakadék mélysége még sürgetőbbé tette a választást, a fiatalok viszonyát pedig még kritikusabbá. Az új nemzedék elégedetlenségét nem lehetett azzal leszerelni, hogy tudatosították bennük a társadalom szédületes fejlődését, amelyről apáik álmodni sem mertek. Ezek a fiatalok csak az új időket ismerték. Úgy gondolták, a dolgok egészen másként, sőt jobban is lehetnének, bár a *hogyanra* általában nem volt válaszuk. Szüleik, akik hozzászoktak a nehézségekhez, és nem felejtették el még a megpróbáltatásokat, nem számítottak a tömeges radikalizálódásra akkor, amikor ők a legteljesebb jólétben éltek. A diákok elégedetlensége a gazdasági virágkor csúcán robbant ki, mivel homályosan és tapogatózva, de az ellen irányult, amit a fiatalok saját társadalmuk jellegzetes vonásának láttak, s nem érdekeltte őket, hogy a régi társadalom esetleg még több ellentmondást hordozott. A diákok tömegesen fordultak a forradalmi politikához és ideológiához. A polgári társadalom elleni utolsó nagy lázadás természetesen a polgári kultúrára is kiterjedt, annál is inkább, mert életforma-forrada-

lommal s autonóm és internacionális ifjúsági kultúra kialakulásával járt együtt. Ez az ifjúsági (tömeg)kultúra radikális tagadása a „Bildungsbürgertum” klasszikus kultúrájának; a résztvevők mindazt visszautasították, amit a középosztálybeli szülők értéknek tekintettek. A hatvanas évek végének diáklázadásai és újbaldali mozgalmak nem jártak sikerrel, a polgári társadalom kanalizálni és integrálni tudta őket. A kudarc frusztrálta képviselőit, legtöbbjük a szó szoros értelmében megsértődött a történelemre. Kisebbségük a hagyományos baloldali pártokhoz tért meg, a nagyobb az értelmiségi munkához. Sokan ragyogó karriert futottak be vagy az állam szolgálatában, vagy a kultúra területén. Itt nagy számban bukkantak fel radikális értelmiségiek, akiknek sértett radikalizmusa a modern társadalom kritikáját egy ösbűn kereséséig vitte vissza, s ezt meg is találta – a felvilágosodásban. A hatvanas–hetvenes évek fordulójára óta a kritikai értelmiség egyik legkedveltebb témája a felvilágosodás kritikája, destrukciója.

Mi sem természetesebb, mint hogy az a műalkotás, amely a legmagasabb esztétikai minőséggel *tisztán* képviseli a felvilágosodás szellemét, A VARÁZSFUVOLA, áldozatul esett ennek a tendenciának. Kétféleképpen: vagy kritika, lefokozás, vagy olyan megmentési kísérlet révén, amely benne magában a felvilágosodásnak nem megtestesülését látja, hanem kritikáját véli kimutatni. Az utóbbi évtizedek jellegadó VARÁZSFUVOLA-interpretátorai, rendezők és tudósok esszéisták egyaránt ahhoz a kritikai értelmiséghez tartoznak, amely a hatvanas évek egykori diákjai közül vagy azok szellemi holdudvarából került/kerül ki, s interpretációikban felismerhető a megsértett hitért bosszút álló újhittelen buzgalom. Legárulkodóbb jele az interpretációk alacsony színvonala, a mű *közvetlen* történeti-szellemi kontextusának megismerését és megértését neglixáló inkorrekt hermeneutikai gondolkodás.

A széles szellemi kontextusban való kutakodás, az ezoterikus jelentések és utalások felderítése (vagy inkább konstruálása) persze már régen kedvelt foglalatossága A VARÁZSFUVOLA értelmezőinek; amatőr kultúrtörténészek és magukat amatőr kultúrtörténészé képző zene-történészek szívesen kalandoznak a mítoszok és kultuszok világában, s vélnek analógiákat felfedezni a legváltozatosabb szimbólumok s a szó-

vegkönyv és a partitúra legkisebb részletei között is. Ebben a közegben rendkívül jelentős tett, hogy egy fegyelmezett gondolkodású tudós filológiai tisztességgel vizsgálja meg, mi van jelen a parttalan szellemi kontextusból a közvetlen történeti-szellemi kontextusban, s ez utóbbi miként működött az előbbi elemeit. Ez a tudós Jan Assmann, a jelentős egyiptológus, aki egyrészt – mint A KULTURÁLIS EMLÉKEZET című, magyarul is megjelent könyvéből tudjuk – szilárd elméleti alapon, másrészt – mint MÓZES, AZ EGYIPTOMI című, magyarul szintén megjelent könyvéből már sejtthetjük – a XVIII. század kultúrájának szakszerű ismerőjeként, sőt imponáló zenei szaktudással is, optimális felkészültséggel tett – meggyőző – kísérletet A VARÁZSFUVOLA értelmzésére, mind az esztétikai, azaz zenei, nyelvi és drámai forma, mind a művet övező szellemi környezet lehető legátfogóbb vizsgálatával.

A szellemi környezetet két irányban világítja meg: egyrészt a késő XVIII. századi „egyiptománia”, másrészt az antik misztériumok – nem kizárólagosan, de nagymértékben – szabadkőműves kutatása és felfogása irányában. Nézete szerint az operában nem az illuminátus vagy rózsakeresztes testvérek bizonyos titkaira való rejtett vagy allegorikus utalásokról van szó, hanem arról, hogy az akkori körülmények között a titkos társaság formájában szerveződő felvilágosodás eszméi a műalkotás formájában a lehető legszelebb hatást fejtsék ki. A mű legfontosabb háttere és kontextusa kétségteljesen a szabadkőműveség, a maga szimbolikájával, rítusaival s érték- és képzetvilágával. A VARÁZSFUVOLA nemcsak ezoterikus, hanem exoterikus értelemben is, sőt mindenekelőtt abban, tényleg szabadkőműves opera, kétértelmű üzenet, amely mind a beavatottakat, mind a profánokat el akarja érni. A szabadkőműves üzenetek és vonatkozások az operában egyáltalán nincsenek rejtjelezve, hanem nyíltan és plakátívan közszemlére vannak téve. Az opera a nyilvános hatás médiumaként a szabadkőműves eszmények szolgálatában áll. A nyilvános hatás uralkodóként, hivatalnokként, tudósként vagy művészként a szabadkőműves kötelességei és világjobbító „játékonyágának” képzetei közé tartozik. A szabadkőműveség nem obskuranista titkos társaság volt, hanem a kor intellektuális avantgárdja, különösen Bécsben, ahol egy tudományos akadémia szerepét töltötte be. Főleg a *Zur Wahren Eintracht* páholy, Mozarté-

nak (*Zur Wohltätigkeit*) testvérpáholya, amelyben a felvilágosodás Ausztriában kivált elkötelezett otthonra talált. Ez a felvilágosult szabadkőműveség vagy szabadkőműves felvilágosodás nem a megoldás és rejtély értelmében tartozik A VARÁZSFUVOLA-hoz, nem a mű megfejtésének kulcsa; nem több, de nem is kevesebb, mint kontextus, talaj, ösztönző és jelekkel szolgáló közeg, amelynek ismerete természetesen sokat hozzáadhat a mű megértéséhez, anélkül azonban, hogy rejtett üzenetként behatolna a műbe, vagy allegóriaként alapjául szolgálna.

A korabeli források fényében nemcsak a mű egységes, mind a cselekményt, mind az operában egész különlegesen sokféle zenei formát megszervező alapgondolata világosodik meg, hanem az is kiderül, hogy Schikaneder és Mozart miért engedett be az összkoncepció keretei közé meglepően erős zenei és dramaturgiai kontrasztokat. Assmann értelmezése abba a hagyományba illeszkedik, amely az operát nem a mese és a misztérium többé vagy kevésbé sikerült kombinációjaként, hanem *teljes egészében* misztériumjátékként interpretálja. Szerinte A VARÁZSFUVOLA egy rituálét visz színre, s azt nemcsak lejátszatja a közönség előtt, hanem a közönséget éppoly szubtilis, mint intenzív módon be is vonja a rituális eseménysorba. A darab heterogén közönséghez fordul: gyerekekhez és idősekhez, egyszerű emberekhez és tanultakhoz, profánokhoz és beavatottakhoz, s így a maga esztétikai kétértelműségében reprodukálja azt a kétértelmű struktúrát, amely a korabeli misztériumelméleteket a pogány vallásokkal, különösen az egyiptomi vallással összekapcsolta. A *religio duplex* struktúrája a népi vallás és az elitvallás ellentétével A VARÁZSFUVOLA-nak mint gyerekeoperának és misztériumjátéknak a kétarcúságában találja meg kifejezését. (Mint már a MÓZES, AZ EGYIPTOMI-ból tudhatni, William Warburton, Gloucester püspöke szolgáltatta a fő építőkövet a „*religio duplex*”, a kettős vallás hipotézisének megalkotásához, azzal, hogy kidolgozta a pogány vallások úgynevezett „nyílt” és „titkos” rituáléi éles ellentétének rendszerét. Alexandriai Kelemen-től vette át a „kis” és a „nagy misztériumok” megkülönböztetését. A kis misztériumok szimbolikus ikonokkal, érzékekre ható szertartásokkal szóltak a néphez. Váldói jelentésük viszont csak azok előtt tárult fel, akik képesnek bizonyultak arra, hogy a tarka külsőn mögött felismerjék a misztikus értelmet – ez általában

a lélek halhatatlanságáról és az eljövendő életéről szóló tanításokból állt, amely életben az éretnyekre jutalom, a bűnösökre pedig büntetés vár. A nagy misztériumokat csupán annak a maroknyi beavatottnak szervezték meg, akiknek szelleme és erenye elég erős volt ahhoz, hogy az igazságot elviseljék, s akik ezért az uralkodásra voltak elrendelve. A VARÁZSFUVOLA keletkezésékor virágzó német és osztrák misztériumelméleti irodalom és publicisztika nagymértékben támaszkodott Warburton művére.) Kétarcúságának megfelelően A VARÁZSFUVOLA a szabadkőművesség mellett egy egészen másik hagyományban és egészen más társadalmi környezetben is gyökerezik: a bécsi népszínház hagyományában, amely az opera cselekményében és zenéjében ugyanolyan jelentőséggel van jelen; Papageno a maga három áriájával és két kettőssel zeneileg főszereplője a darabnak. E két inspirációforrás és befolyásolási övezet, a magasrendűen intellektuális bécsi szabadkőművesség a maga misztériumkutatósaival és a nyers bécsi külvárosi színház, mindenekelőtt Schikaneder fejlett színpadtechnikája a maga gépezeteivel és speciális effektusaival első pillantásra kevés közösséget mutat; mégis találkoznak a *religio duplex* vallástörténeti koncepciójában és a beavatási rituáléknak mint a beavatandót intenzív és ellentétes érzelmekre indító folyamatos megrázkódtatásoknak esztétikai koncepciójában, amelybe az exoterikus műalkotás a nézőt is bevonja.

Assmann kérdései: A késő XVIII. században mit értettek „Ízisz misztériumain”? Miért, milyen érdekek és motívumok miatt folyamodtak e misztériumoknak nemcsak kutatásához, hanem esztétikai reprodukálásához is? A válaszok fényében a misztériumokba való beavatás nemcsak hogy az opera centrális motívumának bizonyul, de vezérlő, zeneileg és szövegeileg egész felépítését meghatározó elvénél is. A XVIII. század misztériumelmélete az, aminek fényében az egész operacselekmény rituáléként jelenik meg. Ezt az elméletet eddig nem kutatták. Feltárása jelenti azt a pontot, amelyből kiindulva meg lehet érteni az opera dramaturgiai logikáját és koherenciáját.

A felvilágosodás korában a „misztérium” a kinyilatkoztatás ellenfogalmává vált. A Mózes közvetítésével Istentől kapott és Izrael gyermekei által gyakorolt vallás kinyilatkoztatott vallás, szemben a Mózes előtti vallásokkal, amelyek a misztériumvallások struktúráját mutat-

ják. De minden misztérium anyjának az óegyiptomi vallás számított. A felvilágosodás százada mindinkább eltávolodott a kinyilatkoztatás eszméjétől egy természetes, az ember számára ésszel megközelíthető teológia eszméje felé. Az ész vallását az ókori Egyiptomban és a filozófusok istenét az egyiptomi misztériumokban keresték. A misztériumvallások döntő kritériuma a beavatás. Schikaneder korábbi darabjaihoz képest A VARÁZSFUVOLA-ban a beavatás az a vezérlő eszme, amely a diszparát elemeket formává szervezi. A rituáléstruktúra döntő eleme A VARÁZSFUVOLA kivételes esztétikai alkatának és kisugárzásának, a darab kultuszopera jellege struktúrájának kultikus jellegével függ össze. Az operának ezt az egységet teremtő formái és tartalmi alapeszméjét eddig nem ismerték fel. Csak ennek az egységnek a keretében tudja az opera a formák, a nyelvek és a stílusszintek egyedülálló sokféleségét kibontakoztatni és integrálni. De sajátos módon az opera keveset veszít hatásából, ha a rituálét mint az Egész szervező egységét már nem értjük, s az csak a II. felvonás centrális témájaként jelenik meg. A különös ellentmondás, amely így az I. felvonás első színei és a darab többi része között mutatkozik, és már korán ahhoz a legendához vezetett, hogy Schikaneder és Mozart a kidolgozás folyamán felborította a cselekmény tervét, nem csökkentette az esztétikai hatást, hanem inkább titokzatos komplexitás és mélység benyomását keltette. Az ellentmondás, amely A VARÁZSFUVOLA-t talányos művé tette, különösen világos, ha figyelmünket – mint ez drámai és zenedrámái művek esetén szinte elkerülhetetlen – a cselekmény és jellemek egyése felé fordítjuk. Ha Az Éj királynője és Sarastro jellemére-figurájára kérdezzünk, nem értjük, hogy az előbbi, akinek gyilkos hatalomvágya és bosszúszomja a cselekmény folyamán egyre világosabbá válik, először miért Ízisz-szerű istennőként van ábrázolva, az utóbbi pedig, akit isteni bölcsnek és papkirálynak kell látnunk, hogyan tarthat szolgálatában egy Monostatost. Ez a kézenfekvő megközelítés A VARÁZSFUVOLA-nál megoldhatatlan ellentmondásokhoz vezet. De ha abból indulunk ki, hogy az opera egy rituálét visz színre, amelybe a nézőt is bevonja, kettős teatralitással, egyfajta „színház a színházban” fogással van dolgunk. A papok olyan szimbolikus cselekményt rendeznek, amely azt célozza, hogy a beavatandók, Tamino, Pamina, Papageno és a nézők, változó ké-

pek legmélyebb hatásának és az érzelmek, értékítéletek és újratájékoztató kényszerek igazi hideg-meleg fürdőjének legyenek kitéve. Ezért nem kérdezhetjük, hogy lényege szerint *ki és mi* Az Éj királynője *valójában*, hanem hogy miként *jelenik meg*. Egyszer így, másszor úgy *mutatják meg* nekünk, mert Taminóval együtt perspektíva-váltást kell megélnünk. Az eleuszi misztériumok beavatási rituáléi, amelyek az Ízisz-misztériumokéi mellett A VARÁZSFUVOLA alapjául szolgáltak, a XVIII. század misztériumkoncepciójában mindenekelőtt változó jelenségek keretét alkották. Ez a keret vagy horizont, amelyet „játék a játékban” módjára kell felfognunk, újra meg újra túllépendő egy magasabb komolyság szférája irányában, ahonnan a protagonistákkal együtt mi is bölcs tanításban részesülünk: szeretetről és testvéri szövetségről, elégedettségről és emberi boldogságról, a nő és a férfi isteni jelentőségéről, jó kormányzás és általános felvilágosodás jóvoltából az aranykor visszatéréséről és sok másról, míg a „játék a játékban” függőnye föl nem megy, s Taminóval és Paminával együtt be nem pillanthatunk a legnagyobb fény szentélyébe, sőt a „Napba”, amellyé a színi utasítás szerint a szín átváltozik. Látásmódunk vagy befogadói magatartásunk e pólusváltásával egy sor elentmondás feloldódik, ha mind nem is.

Ha A VARÁZSFUVOLA alapja az a rituáléstruktúra, amely a XVIII. század misztériumelméletéből származik, mi az oka, hogy ezt a struktúrát már a kortársak sem igazán értékelték? Az opera, a bécsi „szabadkőműves felvilágosodás” intellektuális közege már az 1791-es ősbemutató idejére úgyszólván felbomlott, néhány évvel később teljesen széthullott. Így az e körökben oly szenvedélyesen kutatót és tárgyalt misztériumkoncepció is hamarosan feledésbe merült, s A VARÁZSFUVOLA cselekményének felépítése talánnyá változott. A titkos társaságok virágkora az abszolutisztikusból a polgári-demokratikus korszakba való átmenettel véget ért. Ezzel a felvilágosodás és a titok sajátos, XVIII. századi szövetsége érthetlenné, a „titokzatokodás” pedig a felvilágosodásellenes üzemek foglalatává vált, s inkább Az Éj királynőjével, mint Sarastroval hozták kapcsolatba. A felvilágosodott elit „új misztériumait” egy olyan „új mitológia” keresése váltotta fel, amely a nemzetet és a népet nagy tettek tudnára mozgósítani.

A szellemi környezetnek ez az elhalványulása azonban a legkevésbé sem törte meg A VARÁZSFUVOLA diadalmas hatását és sugárzását. Az alapjául szolgáló rituáléstruktúra rejtetten is hatott. Ez a rituálé és az opera bizonyos közös vonásainak köszönhető, szemben a verbális színházzal. Az opera és a dráma között az a legfontosabb különbség, hogy a dráma egy ténylegesen végbemenő eseménysor illúzióját kelti, és a nézőt olyan módon vonja be ebbe a folyamatba, hogy az a jelölő művészetjellegét a jelölt – a cselekmény – kedvéért szem elől téveszti. A mondott szöveg mint hangesemény nem kerül az előtérbe, hanem transzparens a cselekmény felé. A szöveg teljesen az előrehaladó cselekményt szolgálja. Egészen más a helyzet az operában. Ez közszemlére teszi művészetjellegét, és a jelölő esztétikai jelenléte kedvéért a jelöltet, a cselekményt háttérbe szorítja. Az előrehaladó cselekmény újra meg újra mintegy felduzzad és jelenlétté változik. Valami hasonló különbözteti meg a rituális cselekményt a mindennapi cselekvéstől. A mindennapi cselekvés értelme: a célja. A rituálénál azonban a végrehajtás mikéntje, a gesztusok, az intonáció és a megfogalmazás a lényeg. A rituális cselekmény is célirányos, de ezt a célt nem lehet az egyik vagy a másik, hanem csak a pontosan előírt módon elérni, itt érvényes a jelszó: „Az út a cél.” A rituálé esztétizálja a cselekményt, és értelmére irányuló célratörésével szemben minden mozzanatában való végrehajtását állítja előtérbe. Az opera és a rituálé között tehát titkos affinitás van, amelytől az operákban nem ritka rituális jelenetek különös hatásra tesznek szert, s amelyen A VARÁZSFUVOLA hatásesztétikai titka is alapul. Az opera, ha úgy tetszik, ritualizált dráma, a misztériumoperát pedig ritualizált operának foghatjuk fel. Assmann a rituálé és az opera rejtett szövetségében látja az okát, hogy A VARÁZSFUVOLA minden elentmondás ellenére, amely szellemi környezetének eltűnéséből és elfeledéséből adódik, oly meggyőző és fascinálo hatást fejt ki.

Assmann könyvének szubsztanciája nem e koncepció, hanem A VARÁZSFUVOLA szoros és sűrű leírása, amely azonban időről időre megszakad, és exkurzusok bontják ki az opera szellemi, kulturális és tematikus hátterét. A szerző a kétfelvonásos operát értelme szerint négy „felvonásra” osztja, mivel a két felvonás mind

a cselekmény felépítése, mind Mozart kompozíciója tekintetében két-két megközelítően egyforma hosszú részre tagolódik. Az első felvonásban a cezúra ott van, ahol a cselekmény Sarastro birodalmába helyeződik át, a II. felvonásban a „kis misztériumból” a „nagy misztériumba” való átmenetnél. A négy „felvonás” között „szünetek” adódnak, amelyeket Assmann arra használ fel, hogy kifejtse A VARÁZSFUVOLA szellemi környezetét és kulturális kontextusát. Három komplexumra összpontosít: az opera Egyiptom-képére, a szabadkőművességre mint legnyilvánvalóbb táptalajára és a kor elképzeléseire az antik misztériumokról.

Az első fejezet az „első felvonást”, vagyis az I. felvonás első részét elemzi, azokat a jeleneteket, amelyek Az Éj királynőjének birodalmában játszódnak. A második fejezet – az első „szünetben” – az opera cselekményének helyét és idejét s különösen a XVIII. század Egyiptom-képét tárgyalja. A harmadik fejezet a „második felvonásba” vezet, vagyis az I. felvonás Sarastro világában játszódó fináléjába. A második „szünet”, a „nagy szünet” a szellemi környezet további megvilágításának alkalma, e negyedik fejezet a misztériumokat mutatja be. Informál a szabadkőműves Mozartról és a páholyában folyó intenzív misztériumkutatásról, ami az opera közvetlen szellemi kontextusát adja. Az ötödik fejezet újra visszavezet az operába, mégpedig a próbajelenetek első szakaszába, amelyre már fel vagyunk készítve. E „harmadik felvonás” a II. felvonás első huszonhat jelenetét fogja át, tehát a fináléig mindet, és Papageno komikus „pokolra szállásával” végződik. Az utolsó „szünet” – a hatodik fejezet – témája újra az antik misztériumokkal való szabadkőműves foglalatalkodás s a „nagy misztérium” elképzelése és politikai teológiája. A misztériumokba való beavatásnak ez az utolsó és legmagasabb foka az opera nagy fináléjában következik el, az imaginárius „negyedik felvonásban”, s a hetedik fejezet tárgyalja. Egy nyolcadik fejezet még két témát érint: az opera felépítésének kérdését, s hogy a mű miként függ össze azzal a kulturális, részben ezoterikus háttérrel, amelyet a második, a negyedik és a hatodik fejezet megvilágított. E fejezetek anyaga mind mennyiségileg, mind filológiai lelkiismeretesség és meggyőző erő tekintetében lenyűgöző, az első, harmadik, ötö-

dik és hetedik fejezet szoros és sűrű műleírásai pedig bámulatosan érzékenyek és szakszerűek.

A VARÁZSFUVOLÁ-nak utóbb neuralgikussá vált problémái közül csupán egyet szeretnék kiemelni. Az Éj királynője az I. felvonásban egyetlen recitativo accompagnato és ária keretében jelenik meg. Az ária első, g-moll része (Mozart fájdalmas hangnemében) a lánya elrablását panaszló, szenvedő anyát idézi föl, továbbá mind három udvarhölgye, mind ő maga Sarastrot szörnyetegnek mutatja be. Sarastro birodalmába érkeve azonban Taminónak Sarastro egy papjával folytatott dialógusában megfordul a képlet, Az Éj királynője gonosz, Sarastro viszont bölcs és jóságos színben tűnik föl, s a további cselekmény ezt is igazolja. Assmann, aki – szerintem helyesen – kizárja, hogy Schikaneder és Mozart a kidolgozás folyamán megváltoztatta az eredeti tervet, a radikális fordulatot, amelyet a cselekménynek adtak, eleve eltervezett esztétikai elvként interpretálja. Mind a hős, mind a néző a perspektíva szinte sokkoló megváltozásának van kitéve. A fordulat nemcsak Taminót éri, míg a néző tudja, hogy Az Éj királynője kezdettől fogva rossz, hanem a közönséget is, amely ugyanannak a perspektíva-váltásnak és értelemváltozásnak van alávetve. A kognitív diszsonanciát, amely a XIX. századnak elviselhetetlen volt, a szerző szerint az opera alkotói tudatosan idézték elő. Itt átgondolás, értelemváltozás, sőt konverzió megy végbe, amelyet az opera nemcsak a hőssel, hanem a közönséggel is végigcsináltat. Az előítéletektől, indulatoktól és illúzióktól való megszabadulásról vagy „megtisztulásról” van szó. A beavatás nem utólagos átterelése a cselekménynek, hanem kezdettől fogva előfeltételezi a hős illúziókba ringatását. A beavatás nemcsak a valóság/igazság megismerését jelenti, hanem az addigi csalás lealcázását is. A neofita nemcsak a nem tudásból jut el a tudásig, hanem a hazugságból, csalásból és illúzióból a valósághoz/igazsághoz. Az illúzióból a dezillúzióba való belső átfordulás beavatási folyamatán a közönségnek is keresztül kell mennie. A mű ezért helyezi bele az első képekben teljesen Az Éj királynőjének perspektívájába, ahol is a pozitív benyomás érdekében különösen ki vannak domborítva Ízisz-szerű vonásai. Nem a királynő átváltozásáról van szó, hanem annak a látó-

szögnek a megváltozásáról, amelyből Tamino és a közönség reá tekint. A változást nem tudjuk követni, mert túl gyorsan megy végbe: Tamino perspektívájának megváltozása úgyszólván két ütem alatt történik meg. Hogy azonban az opera alkotóinak éppen ez volt a szándéka, a korabeli misztériumelméletből következik, amely a „kettős vallás”, egy politeisztikus néphit és egy ezoterikus deizmus koncepciójával dolgozik. A neofítának, aki a beavatás utolsó fokozatán a filozófusok absztrakt istenével szembesül, előbb meg kell szabadulnia egy személyes istenvilág illúzióitól. A dezilluzionálásnak ezt a tisztán teológiai formáját, amely a XVIII. században a beavatás lényegéhez tartozik, a színpadon természetesen nemigen lehet hatásosan ábrázolni. A politeisztikus illúziót és a deisztikus dezilluzionálást Schikanedernél és Mozartnál a cselekmény nem annyira megvalósítja, mint inkább szimbolizálja. Az első két színben felépül az illúzió, amely a fináléban le lesz rombolva. A dramaturgiai műfogás azért különleges, mert az illúzió a nézőben is felépül. Az illuzionálás és a dezilluzionálás e kontrasztja kedvéért Schikaneder és Mozart először pozitív színben tünteti fel Az Éj királynőjének világát, s ezért tudatosan vállal néhány ellentmondást. A cselekmény belső logikájánál fontosabb volt számukra a benyomások és érzések hideg-meleg fürdője. Innen nézve lesz világos: anélkül, hogy tudtuk volna, kezdetől fogva egy rituáléban vettünk részt. Ebben a rituáléban nemcsak tanításról és felvilágosodásról van szó, hanem a belső alapbeállítottság és a világban való tájékozódás olyan fordulatáról, amelyet az antik rituáléban drámai, a neofita érzéseire erősen ható eszközökkel értek el. Schikaneder és Mozart a misztériumba való beavatásnak ezt a magas fokú dramái koncepcióját vitte színre.

Hogy az illuzionálás-dezilluzionálás-fordulat a maga teljes súlyosságában jelenjen meg előttünk – mint közönség előtt is –, Assmann tisztán pozitívnak tekinti Az Éj királynője I. felvonásbeli áriáját, és vitába száll azokkal, akik annak első, fájdalmas g-moll részéből is gyanús hangokat vélnek kihallani, amelyek mint ha a figura démoni természetéről árulkodnának. Gunthard Born, Mozart zenei nyelvének – egyébként autoidakta – elemzője ilyen gyanús pontnak tekintette az áriát vezető recitativo accompagnato „O zittre nicht” fordulatá-

ban a zenekarnak a „nicht”-re eső disszonanciáját (Gunthard Born: MOZARTS MUSIKSPRACHE. München, 1985, 321–322.). Assmann egyrészt arra hivatkozik, hogy az ott előforduló zenei megoldás a barokk zenében semleges közhelynek számít, másrészt idézi az I. fináléból Tamino szólamának e helyre visszautaló, „O ew’ge Nacht” fordulatát, ahol is a „Nacht”-nál megismétlődik a jelenség, és nem lehet leleplező. Az első eset nem konkluzív, a második pedig semmit sem bizonyít. A két kontextus egészen más: az első esetben Az Éj királynője el akarja úzni Tamino félelmét, biztatóan szól hozzá, tehát az éppen a „nicht”-re eső disszonancia egyáltalán nem természetes; a másik esetben viszont Tamino panaszkodóan szól az örök sötétségről, tehát a „Nacht”-ra eső disszonancia nagyon is adekvát. Born példája még az is kiegészíthető, hogy a megismételt „Durch sie ging all mein Glück verloren”, sőt később az „Ich mußte sie mir rauben sehen” szöveget is unisono kísérelő oboa-fagott szólam, a végén a trillával, tipikus negatív képlet – tipikus voltának és jelentésének bizonyítását Várnai Péternek köszönhetjük (Várnai Péter: „VA, DAL FUROR PORTATA...” In: [Szabolcsi Bence és Bartha Dénes:] W. A. MOZART EMLÉKÉRE. Zenetudományi Tanulmányok V. Akadémiai Kiadó, 1957. 301–440.; Várnai Péter: VERDI OPERAKALAUZ. Zeneműkiadó, 1978. 25–26.) Miért kellene nem meghallanunk ezeket az apró különösségeket, amelyek nem olyan volumenűek, hogy leleplezők volnának, de mégis enyhe és futó „unheimlich” érzést keltenek, anélkül, hogy ez az érzés tudatosodna, azaz nem zavarja meg az illuzionálás-dezilluzionálás-fordulat világosságát. Assmann zenei leírásában van néhány ilyen vitatható pont, de egy nem verbális nyelv verbális nyelvre való lefordítását aligha lehet úgy elvégezni, hogy minden ponton vitathatatlan legyen.

Ezek az apróságok nem változtatnak azon, hogy Assmann könyve A VARÁZSFUVOLA-irodalom egyik csúcsteljesítménye, amely helyreállítja a mű értelmét. Más kérdés, hogy ez a megértés, amely alighanem a lehető legközelebb jutott a mű eredeti értelméhez, nem esik-e áldozatul annak az általános idegenkedésnek, amelyet korunk a felvilágosodás iránt tanúsít, és hogy az aktualitás megszállottságában élő operarendezés-játszás a helyreállított VARÁZSFUVOLA-val mit tud kezdeni.

Fodor Géza

KÖNYVEK SHAKESPEARE-RŐL

*Peter Ackroyd: Tetszés volt céлом.
William Shakespeare élete
Fordította Karáth Tamás
Partvonal Kiadó, 2005. 544 oldal,
ár feltüntetése nélkül (3999 Ft)*

*S. T. Coleridge: Shakespeare
Fordította Módos Magdolna
Gond–Cura Alapítvány, 2005. 446 oldal, 2400 Ft*

*Stephen Greenblatt: Géniusz földi pályán.
Shakespeare módszere
Fordította G. István László
HVG, 2005. 328 oldal, 3950 Ft*

Az irodalmi életrajz mára jóformán az egyetlen műfaj, amely az irodalomról az irodalommal hivatásszerűen nem foglalkozó nagyközönséghez szól, ráadásul elmondható róla, hogy az irodalomtudományos divatoktól és az irodalomtudomány csökkenő presztízstől érintetlenül virágzik (már ahol virágzik). Németországban Sigríd Dammnak a weimari klasszikusokról és a romantikus nemzedékről írott életrajzai aratnak sikereket, Amerikában Gerald Clarke Capote-életrajza ért meg új kiadást és hatalmas példányszámot az Oscar-díjas film nyomán. Shakespeare-ről alig egy év alatt legalább három fontosnak tartott új életrajz jelent meg angolul, melyek közül kettő már magyarul is olvasható. Ezekkel egy időben a régebbi Shakespeare-irodalom egyik máig meghatározó alakjának, Coleridge-nek Shakespeare-ről szóló írásai is hozzáférhetőkké váltak fordításban. Nemcsak azért lehet tanulságos ezt a válogatást együtt olvasni a mostani, széles közönségrétegeket megcélzó biográfiákkal, mert Coleridge műelemző eljárásainak hatása e könyveknek is javára vált (illetve válhatott volna), hanem mert a párhuzam ráébreszthet bennünket arra, hogy a népszerű műfajok szabta korlátok milyen merész gondolati újításokra sarkallhatják (illetve sarkallhatnak) a kritikus: végtére Coleridge sem filológusoknak vagy filozófusoknak, de még csak nem is egyetemi hallgatóknak tartotta híres előadásait. Talán nem képtelenség a kritikai beszéd megújulását a szaktudományos publikációs csatornák megszűlése és közönségvesztése után megint a szakmán kívüliek sokaságához forduló formák-

tól remélni – bár a recenzens dolga nem az, hogy reménykedjen.

I

Peter Ackroyd rövid fejezetekre tagolt, világos stílusban megírt könyve szinte kínálkozna a buszon-villamoson-vonaton való olvasásra, ha nem lenne olyan hosszú, és ráadásul (valamiféle kiadói megfontolások következtében) kezelhetetlenül, pontosabban fél kézben tarthatatlanul nagy. No de nagy írónak nyilván dukál a vastag biográfia.

Ackroyd a nyolcvanas évek angol regényirodalmának fontos alakja, izgalmas történelmi regények szerzője. Egyik utolsó szépirodalmi vállalkozásában a királyság 1660-as restaurációja elől Új-Angliába menekülő Milton amerikai kalandjait meséli el, amelyekből a költő szigorú, protestáns társadalmi víziójáról éppúgy sok elgondolkodtató dolog kiderül, mint a kora újkori gyarmati világról. Persze Milton sosem járt Amerikában: Shakespeare viszont járt Londonban, sőt életének számunkra legfontosabb periódusát, azt a mintegy két és fél évtizedet, amíg drámaírással foglalkozott, szinte teljes egészében ott töltötte. Nem fikciós szerzőként pedig Ackroyd mindenekelőtt London írója, aki olyan londoniakról, mint Dickensről, Blakerről, Chaucerről és Morus Tamásról írott könyvei után megírta magának a városnak igen vastag életrajzát is.¹ Szemléltomást sietősen öszszelapátolt új Shakespeare-biográfiájában is kamatoztatja a történeti London újrateremtésében szerzett gyakorlatát. Érzékletesen írja le a várost, ahol a soha nem csillapodó zajt a „nem szűnő trágya-, ürülék- és izzadságszag keverékének” hatása tetézte – bár az a kijelentése, hogy „London átható bűze már 40 kilométerre előre jelezte” (109.) a várost az utazónak, azt a gyanút kelti az olvasóban, hogy a szerző tollát inkább a dickensi eredetű London-sztereotípiák vezetik, nem pedig a XVI. század végi világ körültekintő rekonstrukciója. A könyv legjobb lapjai ennek ellenére plasztikus képet adnak a színháznak a városban elfoglalt fizikai és kul-

¹ LONDON: THE BIOGRAPHY. London: Chatto & Windus, 2000. A korábban is több életrajzi művet jegyző Ackroyd a Chatto & Windusszal kötött szerződése nyomán életrajzi sorozatgyártásra rendelkezett be: a Shakespeare-könyv mellett 2000 óta a Chatto BRIEF LIVES sorozata számára megírta Dickens, Chaucer, Newton és Turner rövid életrajzát is.

turális helyéről, de megtudjuk belőlük azt is, hogy mit mondanak Shakespeare lakhelyváltoztatásai (például Shoreditchből Bishopsgate-be, 206.) a drámaíró társadalmi státusának emelkedéséről.

Am a londoni rutin kevésnek bizonyul ahhoz, hogy az életrajzot összefogja. Ackroyd könyve a szakirodalomból ismert adatokat adja elő terjedősen, sok ismétléssel és üresjáratl, ráadásul időnként (a számtalan futtában említett, tisztességesebben be nem mutatott XVI–XVII. századi figura váratlan felbukkanásainak és eltűnéseinek következtében) kifejezetten nehezen követhetően. Az Ackroyd által használt szakirodalom elsősorban két, a harmincas években megjelent kétkötetes könyvet jelent: E. K. Chambers WILLIAM SHAKESPEARE: A STUDY OF FACTS AND PROBLEMS és Edgar I. Fripp SHAKESPEARE: MAN AND ARTIST című munkáit,² amelyek együttesen nagyjából minden információt tartalmaznak, ami Shakespeare-ről a XX. század közepén hozzáférhető volt – és aminél sokkal többet ma sem tudunk. Chambers könyve csak rövid életrajzi elbeszéléssel szolgál, viszont ezt követően az első kötetben összefoglalja a Shakespeare egyes műveinek keletkezési körülményeiről, korabeli ki- és előadásairól tudottakat és feltételezetteket, a második kötetben pedig összegyűjti és közreadja mindazokat a dokumentumokat, amelyekből Shakespeare és családja életéről megtudható valami. Fripp ezzel szemben kronologikus rendet követ, rövid, néhány oldalas fejezetekben tállalva egy életrajz alkotóelemeit. A két mű közül Fripp munkája mára egyértelműbben elavult, részben a szerző elfogultságai, részben ezekből eredeztethető, egyébként igazolhatatlan sejtései és feltételezései miatt; ezzel szemben Chambers könyvét (bár ennek textológiai és színház-történeti fejezetei mára sokban meghaladottak mondhatók) csak részben váltja ki Samuel Schoenbaum WILLIAM SHAKESPEARE: A COMPACT DOCUMENTARY LIFE című életrajza.³ Ez a szigo-

rúan a primer forrásokra támaszkodó, azokkal igen szkeptikusan bánó munka húsz év elteltével Park Honan kiváló, Schoenbauménál kicsit bátrabban találgató könyvében talált versenytársra.⁴

E négy, talán legfontosabb XX. századi életrajzi munka közül Ackroyd a legtöbbet Frippre hivatkozik, de a két mű között a szerkezeti hasonlóság is szembeötlő. Egyik könyv sem rendelkezik olyan meghatározó, átfogó nézőponttal, kérdéssel, rendezőelvvel, amely a történetnek irányt és struktúrát adna. A többnyire tematikus fókuszú fejezetek töredezett, mozaikszerű krónikává állnak össze, amelyeket csak a főszereplő azonossága és az időrend szervez elbeszéléssé.

A sodró, bátran ívelő és főként: koncepciózus történetmondásnak ez a Shakespeare-életrajzokra gyakran jellemző hiánya részben ismereteink hiányából fakad. Nem mintha ne lenne igaz a régi közhely mára szintén közhellyé vált cáfolata, miszerint éppen hogy nem keveset tudunk Shakespeare életéről, sőt, az övéről sokkal többet tudunk, mint legtöbb pályatársáérol. Csak hogy ami rendelkezésünkre áll, az inkább kor-, mint életrajz írásra alkalmas. Elsősorban a kora újkori Anglia kiterjedt jogi írásbeliségének köszönhető információkról van szó, egy sikeres vidéki vállalkozócsalád periratokban, szerződésekből, végrendeletekben, beadványokban fennmaradt nyomairól. Nincsenek azonban levelek, naplójegyzetek vagy olyan kortársi feljegyzések, amelyekből megtudhatnánk, hogy a drámaíró mit olvasott, mit gondolt, mit mondott, kivel kiabált és kivel járt inni, mitől félt, és miben bízott. A népszerű életrajz sikere ilyenkor a szerzői leleményen és képzeleten múlik. Ackroyd állítólag azzal fordult egyszer az egyebek mellett Coleridge-életrajzáról ismert Richard Holmshoz, hogy „nem tudom, Richard, te hogy vagy vele, de én az egészet kitalálom”.⁵ A Shakespeare-könyv

² Oxford: Clarendon, 1930, illetve Oxford: Oxford University Press, 1938.

³ Oxford: Clarendon, 1977. Schoenbaum könyve a WILLIAM SHAKESPEARE: A DOCUMENTARY LIFE (Oxford: Clarendon, 1975) című munka szövegében bővített, illusztrációit tekintve rövidített változata: ennek következtében a „compact” verzió (mely 1987-ben új, javított kiadást ért meg) jelenti a sztenderd hivatkozási pontot.

⁴ SHAKESPEARE: A LIFE. Oxford: Oxford University Press, 1998. Honan könyvének függelékében tárgyalja részletesen a Shakespeare életrajzával foglalkozó irodalmat. A Greenblatt könyvének végén található tizennégy oldalas, kiváló, bár a magyar kiadásban sajtóhibáktól hemzseggő tematikus bontású bibliográfiai áttekintés 295–296. oldalain található az életrajzok részletesebb listája.

⁵ Idézi Hermione Lee: TRACKING THE UNTRACKABLE. *The New York Review of Books* 48. évf. 6. sz. (2001. ápr. 12.)

azonban mintha arról is árulkodna, hogy Ackroydnak se megy mindig olyan könnyen a kitalálás.

Íróról lévén szó, ott vannak persze a művek is, mint az életrajz hőse gondolkodásának lenyomatai és az életrajz maguktól értetődő forrásai. Ám a drámák nem vallomások, és ahhoz, hogy az ingatlantulajdonosról, kisvárosi gabona- és földspekulánsról, színházi részvényesről és gyermekei jövőjéről gondoskodó apáról tudható tények és Shakespeare életműve között érdekes és meggyőző kapcsolat létesüljön, nem elég néhány, a drámai összefüggésből kiragadott rövidke passzust Shakespeare személyes megnyilatkozásaként citálni: ehhez a drámák figyelmes és invenciózus olvasására van szükség. Ilyesmit azonban Ackroyd nál hiába keresünk. A könyvben például sok szó esik a londoni életről, de arról már nem, hogy a XVII. század elejének divatjával, Jonson és Middleton komédiáival szemben Shakespeare drámái csak elvétve játszódnak Londonban. Két, még az 1590-es években írott darab jelent kivételt: a VI. HENRIK 2. része és a Shakespeare közreműködésével készült MORUS TAMÁS. London mindkettőben úgy jelenik meg, ahogy egyetlen más kortársnál sem: a pusztítással fenyegető tömeg lázadásának és megfékezésének színhelyeként. London és a londoni írók biográfusától akár azt is várhatnánk, hogy erről eszébe jut valami. De nem.⁶

A könyvből jó és részletes képet kapunk a színház világáról, így arról is, hogy – szemben a személyes ihletből dolgozó szerzőről szóló elképzeléssel – milyen nagy szerepe lehetett a társulatnak a színdarabok szövegének alakításában. Ám jóformán semmit nem tudunk meg magukról a drámákról, amelyek miatt valakit egyáltalán érdekelhet Shakespeare életrajza – hacsak az afféle találgatásokat nem soroljuk ide, mint hogy a Globe színpadán mely szerepeket alakíthatta a szerző. Ackroyd a frenológjától (387.) a drámákban előforduló madárnevekből levonható következtetésekig számos eszközt bevet, ám az élet és a művek között ezek segítségével teremtett kapcsolatok még abban a ritka esetben is felszínesek maradnak, ha nem nyilvánvaló blöddik. Ehelyett be kell érünk annak folytonos és meglehetősen kény-

szeredett hangoztatásával, hogy Shakespeare művei tökéletesek, utolérhetetlenek és jellegzetesen shakespeare-iek, bár hogy ez akkor pontosan miben is állna, azt Ackroyd már nem árulja el. A könyv olvasása közben csak legritkább esetben van az embernek olyan érzése, hogy a szerző meghitt viszonyban volna a drámákkal, amelyeket emleget. A szöveg figyelmes szemügyre vételéből származó, újraolvasásra csábító meglátásokkal pedig végképp nem találkozunk: ilyenekért máshová kell fordulnunk.

II

A XIX. század legnagyobb hatású Shakespeare-értelmezője, Samuel Taylor Coleridge, nem írt könyvet Shakespeare-ről. Ma ismert irodalomkritikai életműve – a prózai főmű, az 1817-ben kiadott BIOGRAPHIA LITERARIA⁷ kivételével – elsősorban a művelt és még inkább elegáns nagyközönség számára tartott előadások formájában hangzott el 1808 és 1819 között: abban a formában tehát, amely a viktoriánus világban hasonló, a magaskultúrát és a szórakoztatást ötvöző szerepet töltött be, mint Lytton Strachey és Stefan Zweig korától napjainkig az életrajz. Az improvizatív, hosszú kitérőkkel tarkított előadásokat egykorú újságtudósításokból, a hallgatóság jegyzeteiből és Coleridge (legfeljebb kiindulásul használt) jegyzeteiből ismerjük. Coleridge margináliáiból és előadásvázlataiból Henry Nelson Coleridge kompilált IRODALMI HAGYATÉK címmel folyamatosan olvasható könyvprózát, a romantikus szóbeli performansz töredékes nyersanyagaiból viktoriánus klasszikust.⁸ A John Payne Collier által publikált hét előadással⁹ kiegészülve ez az erélyesen megszerkesztett szöveg vált az angol nyelvű irodalomkritika egyik megkérdőjelezhetetlen csúcsteljesítményévé.¹⁰ És ez az a szö-

⁷ A mű magyar fordításán Komáromy Zsolt dolgozik.

⁸ LITERARY REMAINS. London: William Pickering, 1836–39.

⁹ SEVEN LECTURES ON SHAKESPEARE AND MILTON BY THE LATE S. T. COLERIDGE. London: Chapman and Hall, 1856.

¹⁰ Az előadásokról és a szövegekről l. Jon Klancher TRANSMISSION FAILURE című kiváló cikkét. In: David Perkins (szerk.): THEORETICAL ISSUES IN LITERARY HISTORY. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991. 173–195. Köszönöm Ruttkay Veronikának, hogy felhívta rá a figyelmemet.

⁶ Greenblatt könyvének 123–127. oldalán ír erről, bár ő sem jut sokkal messzebb az összefüggés konstatálásánál.

veg, amely a mostani magyar fordítás alapjául is szolgál.¹¹

A kritikus Coleridge-ről szólva általában a képzeletről és a szerves formáról szóló elgondolásokat szokták rekonstruálni, esetleg azt próbálják meg eldönteni, ezek mennyiben ere-

¹¹ Hogy miért, az nem teljesen világos számomra: Módos Magdolna informatív fordítói utószava tárgyalja a szöveg történetét (429–432.), és értesülhetünk belőle a rendelkezésre álló újabb szövegkiadásokról, amelyek azóta előkerült további forrásokat is figyelembe vesznek, ám nem válaszol arra az ezek után óhatatlanul felmerülő kérdésre, hogy miért épp ezt a kiadást választották hát a magyar változat kiindulásául. A magyar fordítás alapjául szolgáló műként feltüntetett „LITERARY REMAINS. Ed. by H. N. Coleridge, *Everyman's Library*, London, 1907” kiadásnak nem sikerült nyomára bukkannom, ám találtam egy 1907-es *Everyman*-kiadást, amely a REMAINS szépirodalmi tárgyú részeit tartalmazza, kiegészítve a Collier által leírt előadásokkal. Ez a kötet a LECTURES ON SHAKESPEARE ETC. címet viseli (*Everyman's Library*. Essays and belles lettres, no. 162. London: J. M. Dent & Sons; New York: E. P. Dutton & Co., 1907; én e kiadás 1937-es utánnomását forgattam) – ahol az „etc.” a magyar változathoz kiharadt, nem shakespeare-i témájú szövegrészeket jelenti – és mind tartalmában, mind szerkezetében hűen követi az 1836-os LITERARY REMAINS-t, de annak csak a modern értelemben vett „irodalmi” részeit közli, azaz elhagyja a bölcséleti és teológiai tárgyú jegyzeteket és előadásokat. Nyilván értelmetlen lett volna e helyett például az R. A. Foakes által a Coleridge kritikai kiadás számára szerkesztett, hatalmas apparátussal felszerelt kétfüzetes LECTURES 1808–1819: ON LITERATURE (London: Routledge and Kegan Paul és Princeton: Princeton University Press, 1987; A COLLECTED WORKS OF SAMUEL TAYLOR COLERIDGE V/1–2. kötet) magyarra fordítása, már csak azért is, mert ez nem tartalmazza Coleridge-nak az előadások kontextusán kívül leírt elhangzott megjegyzéseit. De ha már a kiadó vagy a fordító nem vállalkozott a rendelkezésre álló anyagból egy saját válogatás elkészítésére, akkor is lefordíthatott volna egy a LITERARY REMAINS-nél jobb, áttekinthetőbb válogatást. Foakes szerkesztett egy ilyet is (COLERIDGE'S CRITICISM OF SHAKESPEARE: A SELECTION (London: The Athlone Press, 1989); és már 1959 óta rendelkezésünkre áll az ennél kicsit bővebb, Terence Hawkes által összeállított COLERIDGE'S WRITINGS ON SHAKESPEARE (New York: Capricorn Books), nem szólva a T. M. Raysor által sajtó alá rendezett, a Collier-é mellett mások előadásjegyzeteit is közlő COLERIDGE'S SHAKESPEAREAN CRITICISM (Cambridge: Harvard University Press, 1930, és későbbi *Everyman's Library*-kiadások) két kötetéről. Tény, hogy ezek a válogatások itt-ott felhasználnak egy-egy passzust az előbb-

detiek vagy derivatívák, ne adj' isten plagizáltak.¹² Ezt a szép hagyományt maga Coleridge iniciálta a kötetben is több helyütt felbukkanó, a saját és A. W. Schlegel nézetei közötti szembeötlő, időnként kínosan szó szerinti hasonlóságra vonatkozó magyarázkodásával (21., 220–21.). Ám drámatörténeti előadásaiban Schlegel ritkán bocsátkozik részletes szövegelemzésbe: Coleridge kritikátörténeti jelentőségét viszont nem utolsósorban épp szövegelemzői, „gyakorlati kritikái”¹³ teljesítménye adja, és gyanítom, hogy mindazok, akik nem kifejezetten a XIX. század elejének esztétörténete iránti érdeklődéstől hajtva veszik kézbe a jelen kötetet, szintén ezeket a részeket fogják legnagyobb érdeklődéssel olvasni. Már csak azért is, mert a Péter Ágnes szerkesztésében néhány éve megjelent ANGOL ROMANTIKA című kötetben található, Coleridge kritikai életművéből Timár Andrea által válogatott és fordított összeállítás képében már rendelkezünk egy jó bevezetéssel a szerző költészetelméletébe.¹⁴

A hosszú XVIII. században Shakespeare-t műveinek sziporkázó részleteire hivatkozva volt szokás a klasszicista normák megszegésének vádjá alól szabálytalan zseniként felmenteni.¹⁵ Hasonló logika magyarázta a színpadon elterjedt Shakespeare-adaptációk szükségességét is:

utóbb magyarul is megjelenő BIOGRAPHIA-ból: mint ahogy az is nyilvánvaló, hogy a fordítás alapjául szolgáló 1907-es *Everyman*-kiadással szemben ezek kiadásának jogai általában még nem jártak le.

¹² Fontos kivételt képez Ruttkay Veronika kitűnő cikke, az INTERPRETING HAMLET 1812–13: COLERIDGE'S ROMANTIC HERMENEUTICAL EXPERIMENT. In: *The AnaChronist*, 2002. 44–78., amely Coleridge interpretációs stratégiáit rekonstruálja.

¹³ A BIOGRAPHIA LITERARIA 15., Shakespeare VENUS ÉS ADONIS-át elemző fejezete nevezi „practical criticism”-nek a teória műelemzésben való alkalmazását.

¹⁴ ANGOL ROMANTIKA: ESSZÉK, NAPLÓK, LEVELEK. Válogatta és szerkesztette Péter Ágnes. Budapest: Kijárat, 2003. Timár Andrea Coleridge-összeállítása a kötet 189–253. oldalain található.

¹⁵ A hazai irodalomtörténészek körében a mai napig gyakran (is) a mostani Coleridge-kötet egyik ismertetésében (gy) felbukkan az a téveszme, hogy a XVIII. század legnagyobb angol kritikus, Samuel Johnson elmarasztalta volna Shakespeare-t a neoklasszicista poétikának a hely és idő egységére vonatkozó előírásainak megszegéséért. Dr. Johnson Shakespeare-kiadásának előszavában épp ennek az előírásnak az értelmetlenségéről beszél.

a vad természeti zseni képzeletének csiszoltalan drágaköveiből az átdolgozások csiszoltakfűztek volna most már hibátlan, szabályos ékszereket. Coleridge ezzel a nézettel szemben hoz fel érveket, amikor Shakespeare-nek a dráma megformálásában, elrendezésében megmutatkozó ítélőképességét hangsúlyozza (76., 224.): azt a képességet, amely a zseni önmagából fakadó törvényeit alkalmazza alkotására, és amelynek ezért a műalkotás szerves formája köszönhető. A költői remekmű a költészet szellemének megtestesülése: ám, mondja Coleridge, „*az eleven test szükségképpen szervezet; s ugyan mi más egy szervezet, mint az egészben és az egészért létező részek kapcsolódása olyan módon, hogy minden rész egyszerre cél és eszköz?*” (78.) Ha Shakespeare valóban a modern költészet éppén követhetlenségében tökéletes mintapéldája, akkor Coleridge-nek meg kell tudnia mutatni műveinek – első látásra korántsem nyilvánvaló – belső egységét: azt, hogy az egyes drámák összefüggésrendszerében minden mozzanatnak megvan a maga helye, funkciója, értelme és célja.

A romantikusok számára a legnagyobb kihívást és vonzerőt a XVIII. század második felében a Shakespeare-kánon csúcsára került HAMLET jelentette, és Coleridge legismertebb értelmezői teljesítménye is ehhez a drámához köthető.¹⁶ A kötetben olvasható HAMLET-elemzések közül az időrendben korábbi (421–428.) egy 1812. januári előadás John Payne Collier által lejegyzett szövege.¹⁷ Coleridge ebben arról igyekszik meggyőzni közönségét, hogy a főhős cselekedeteiben és megnyilatkozásaiban rejlő minden látszólagos ellentmondás eltűnik, amint felismerjük, hogy mi volt az az „igazodá-

si pont, amelyhez Shakespeare Hamlet esetében tartotta magát” (422.). Coleridge szerint Hamlet tudja, mit kellene tennie, de képtelen a cselekvésre, mert a túlzott intenzitású reflexió és képzelet a valóságtól visszahúzza mintegy saját belső világában tartja fogva. A gondolatok és valóságos észleletek között megbomlott egyensúly alapvető alkati vonásának felismerése S. T. Coleridge szerint egy csapásra segít eloszlatni Hamlet egyes tettei visszataszító voltának és viselkedése következtelenségeinek látszatát. A dráma egy fontos jelenetében például Hamlet saját szavai szerint azért nem végez az imádkozó Claudiuszal, mert az így megölt ember azonnal a mennybe jutna, az pedig nem bosszú lenne, hanem „szép jutalom”. Ezt a gondolkodásmódot dr. Johnson „*olyan gyalázatosnak ... találja, hogy kijelenti, ilyen mondatokat nem lehet emberi lény szájába adni*”. Csakhogy – mondja Coleridge – Hamlet számára ez a megfontolás pusztán ürügy arra, hogy újra elodázza „*a vágyva vágyott bosszút*” (426–427.). A Hamlet szavai mögötti, a szereplőben talán nem is tudatosuló lelki motiváció tételezésével Coleridge nem csak Johnson megjegyzésére válaszol, de egyúttal beilleszti a mozzanatot a drámának a cselekvésképtelen Hamletről szóló, a szereplő minden megnyilatkozását magyarázni hivatott átfogó értelmezési sémájába is, mégpedig úgy, hogy a szituáció értelmezése az átfogó értelmezési séma igazolásaként is szolgál.

A kötetben található másik HAMLET-elemzés a dráma első felvonása első színének olvasatát adja gyakorlatilag sorról sorra.¹⁸ Coleridge itt is a szereplők megszólalásainak lélektani hátterét vizsgálja: a türelmetlenség, amivel Francisco visszakérdez Barnardo „*Ki az?*”-ára: „*Előbb te mondd meg! Állj! Halljam: ki vagy?*” Coleridge számára annak a határozottságnak a példája, amely a bátor embert jellemzi akkor, „*amikor attól retteg, hogy hatalmába keríti a félelem*” (227.). Míg Hamlet jelleme rányomja bélyegét a halogatás következtében végtelen lassúsággal kibomló darab egészére (223.), addig a többi figura szavait és cselekedeteit egymással folytatott bonyolult interakciójuk eredményének mutatja az elemzés, amely egyszerre igyekszik

¹⁶ A Szenczi Miklós által Shakespeare kritikái recepciójának dokumentumaiból válogatott és szerkesztett, SHAKESPEARE AZ ÉVSZÁZADOK TÜKRÉBEN című (Budapest: Gondolat, 1965) összeállítás (melynek a XX. század közepe előtti írásokat közlő, nagyobbik része reprezentatív antológiaként máig haszonnal forgatható) mintegy felerészben szintén a HAMLET-ről szóló írásokat tartalmaz, köztük néhány rövid részletet Coleridge-től is.

¹⁷ Hogy az előadás lejegyzője a valaha élt legtermékenyebb és legkártékonyabb irodalmi dokumentum-hamisítók egyike volt, aki reneszánsz irodalmi kéziratok sorát állította elő, jelzi, milyen ingoványos talajon járunk, amikor Coleridge megnyilatkozásairól beszélünk.

¹⁸ 224–231. Ezek a passzusok Coleridge 1818–19-es jegyzeteiből származnak – részben előadásvázlatokból, részben a HAMLET egy példányába írt margináliából.

igazolni az ábrázolás valószínűségét és megmutatni az egyes mozzanatoknak a dráma egészében betöltött szerepét, illetve egymásra következtetésüknek a nézőkre tett hatását. Hasonló, a szövegközeli olvasást a szereplői és befogadói lélektannal kombináló, egyes művek terjedelmesebb részleteit górcső alá vevő elemzéseket olvashattunk a kötetben a II. RICHÁRD-ról (181–196. és 408–421.), A VIHAR-ról (108–117. és 390–406.), továbbá a LEAR-ról, a MACBETH-ről és az OTHELLÓ-ról (204–219.; 252–267. és 273–288.) is.

E Shakespeare-olvasatok a műveket zárt, elentmondásmentes egészek tekintő és ezt az előfeltevést beteljesítő elemzői munka példái, és mint ilyenek, alapvető orientációs pontul szolgáltak kritikusok egész generációi számára. Eliot is ezért a teljesítményéért tartotta őt a legnagyobb angol kritikusnak, miközben arról, ahogy a krónikusan munkaképtelen Coleridge Hamletből a reflexió világából a tettek mezejére kilépni képtelen Coleridge-et csinált, úgy gondolta, hogy az a kritikusok „*legveszedelmesebb*” fajtájára jellemző, a „*lehető legfélbrevezetőbb*” kritikai manőver volt.¹⁹ Míg a főszereplő alakját illető nézeteik homlokegyenest ellenkeznek egymással, Eliot elemzése a HAMLET első jelenetéről a KÖLTÉSZET ÉS DRÁMA című esszé lapjain akár tudatos Coleridge-hommage-nak is tekinthető,²⁰ mutatva, hogy Coleridge mégoly töredékes „*gyakorlati*” kritikájának hosszú távon talán nagyobb jelentősége volt, mint az ennek ideológiájául szolgáló költészetelméletnek.

Coleridge Shakespeare-jegyzeteinek egy ritkábban emlegetett, de a jelen, viktoriánus összeállításban lépten-nyomon elének kerülő része az ellentmondásmentes egész létrehozásának más útját követi, amikor Shakespeare-től idegen hangzásukra hivatkozva, idegenkezűséget vagy szerzői figyelmetlenséget vélelmezve egyes szavak, sorok kiigazítására, átrendezésére, olykor egész passzusok az életmű szövegéből

való száműzésére tesz javaslatot. A shakespeare-i versnyelv és stílusérzék intuitív ismeretére támaszkodó javítások túlnyomó többségét egyetlen mai kritikai kiadás sem veszi komolyan, de ezekre a verselést, a szöveg tempó-, regiszter- és textúraváltásait követő érzékeny reakciókra mégis érdemes odafigyelni – igaz, a magyar Shakespeare-fordításokon keresztül gyakorlatilag hozzáférhetetlenek azok a nuance-ok, amelyekkel ezek a megjegyzések foglalkoznak.

Coleridge a Shakespeare-kortárs Beaumont és Fletcher szerzőpáros KING AND NO KING című drámájának egy rövid, nehezen érthető passzusához írt jegyzete mutatja talán legvilágosabban az ellentmondásos vagy épp érthetetlennek tűnő szövegrészek „kijavításának” két útja, a szöveg felszíne mögé (általában lélektan) mélységet projektáló értelmezés és a szövegjavítás közötti választás motivációit. A Coleridge által forgatott kiadás szerkesztője egy szó megváltoztatásával tette világossá a kérdéses szöveghelyet; a jegyzet ennek a döntésnek helyességét mérlegeli. Coleridge szerint az eredeti, komoly értelmezői kihívást jelentő változatnak két magyarázata lehetséges: vagy arról van szó, hogy a szerző még a tőle megszokottnál is meggondolatlanabb (*injudicious*) volt, vagy pedig „*a várhatóán sokkal, de sokkal mélyenszántóbb és shakespeare-ibb*”. Ha a mondat Shakespeare-nél fordulna elő, írja Coleridge, értelmezhetnének a nyelv homályosságát a beszélő zaklatott lelkiállapotának tüneteként – és néhány sorban meg is teszi ezt, a MINDENNAPI ÉLET PSZICHOPATOLÓGIÁJÁ-hoz méltó leleménnyel a szereplőn eluralkodott szenvedélyes ellenszenvből fakadó, „*félíg tudatos*” elszólásként olvasva a bakit. Ahogy Coleridge fogalmaz, Shakespeare-nél a szöveghely következtelensége a szerző következetességének lenne betudható. Ám mivel Beaumont és Fletcher nem érthettek fel erre az alkotói magasságra, Coleridge elveti saját hipotetikus olvasatát, és elfogadja az inkább tollhibának tekintett szó javítását.²¹ Coleridge-nél a feltételezett szerzői nagyságtól függ, milyen mélységben és mekkora leleménnyel kell olvasnunk.

A zseni az, akinek nem csak egyes művei alkotnak szerves egységet, de egész életműve is. A kortárs Ben Jonson Coleridge szerint

¹⁹ T. S. ELIOT: HAMLET. IN: SELECTED PROSE OF T. S. ELIOT. Szerk. Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975. 45. Magyarul: HAMLET. Ford. Takács Ferenc. In: T. S. ELIOT: KÁOSZ A RENDBEN: IRODALMI ESSZÉK. Szerk. Egri Péter. Budapest: Gondolat, 1981. 73.

²⁰ T. S. ELIOT: POETRY AND DRAMA. IN: SELECTED PROSE OF T. S. ELIOT. Szerk. Frank Kermode. London: Faber and Faber, 1975. 134–136. Magyarul: KÖLTÉSZET ÉS DRÁMA. Ford. Falvy Mihály. In: ELIOT: KÁOSZ A RENDBEN. 425–428.

²¹ LECTURES ON SHAKESPEARE ETC. 194. Ennek a megjegyzésnek nem sikerült a kritikai kiadásban nyomára bukkannom.

azért nem volt képes Shakespeare igazi nagyságát felmérni, mert csak külön-külön látta az egyes drámákat: nem állt még rendelkezésére az 1623-ban megjelent gyűjteményes kötet, amelyből a darabok egymáshoz való viszonyáról, az egészről alkotott volna magának képet.²² Ez az elgondolás felhívja a figyelmet a romantikában létrejövő modern irodalomfogalom könyvközpontúságára:²³ ugyanakkor félreértés lenne azt képzelnünk, hogy Coleridge szerint a kötéstáblák valamiképpen maguktól megteremtették a drámai életmű szerves formáját.

Coleridge több kísérletet tett az életmű időrendjének rekonstrukciójára, és mivel a „*külsődleges bizonyítékok*” (dokumentumok) alapján nem látta lehetségesnek a drámák sorrendbe állítását, úgy vélte, „*megbocsátható, ha figyelmünket a maguk a művek által felkínált belső bizonyítékok felé fordítjuk*” (101.). Egyik, Collier által nem lejegyzett előadásában arról beszél, hogy a VENUS és ADONIS-t akkor értjük helyesen, ha Shakespeare szelleme történetének egy töredékét látjuk benne: a költemény ábrázolási módjának látszólagos túlzásait is éppen az magyarázza, hogy a szerző fejlődése már ekkor a drámai ábrázolás irányába mutat.²⁴ Ugyanitt a magyar kötetben „*1810-es időrendkísérlet*”-ként (103–104.) szereplő sorrendet nem is „*kronológiaiának*”, hanem egyenesen „*pszichológiaiának*” mondja.²⁵ Az így keletkező, a szövegimmanens értelmezést alkotáslélektannal kombináló pályáiv-konstrukció azonban még annyira sem biográfia, amennyire A SZELLEME FENOMENOLÓGIÁJA nevelődési regény. A tökéletlen kezdetből a nagy tragédiák

csúcspontjára emelkedő, majd onnan a késői korok túléltségébe (vagy más elrendezésben: iróniájába) hajló alkotói pálya elsősorban a költői alkotásban részt vevő fakultások dialektikus játékának lenyomata. A drámák így megkonstruált egymásutánja már Coleridge idejében sem feltétlenül volt összegegyeztethető az életrajzról tudottakkal: az azóta megszaporodott ismereteink birtokában pedig egyenesen tarthatatlanná vált.

III

Stephen Greenblatt most megjelent könyve kritikai életrajz: a biográfia tényeit az életmű elemző számbavételével kombinálja. Coleridge és Ackroyd könyveihez hasonlóan ez is a művelt nagyközönséget veszi célba, ám azoktól eltérően itt egy kutató professzor munkáját olvassuk. De ez nem szabad, hogy bárkit elterentsen tőle: Greenblatt szűkebb szakmai közönséghez szóló könyveit is olvasmányos, gördülékeny próza jellemzi, és most is lendületesen, érdekesen megírt könyvet tartunk a kezünkben, G. István László élvezetes, figyelmes fordításában. A kötettervezés persze megint nem volt tekintettel az olvasóra, és a tördelés eleganciájának a főszöveg a laptükör méretéhez képest fászszerű apró szedése lett az ára: ennek ellenére jó pár évig nyilván ebből a könyvből fog készülni szigorlatra az angol szakos hallgató és HAMLET-órára a gimnáziumi magyartanárra.

A magyar Shakespeare-kánont azonban nem ez a könyv fogja átrendezni. Greenblatt nem tárgyalt részletesen minden darabot, ám választásai akár meglepően konzervatívnak is tűnhetnek. Legtöbb mondanivalója a SZENTIVÁNEJI ÁLOM-ról, a VÍZKERESZT-ről, a RÓMEÓ ÉS JÚLIÁ-ról, a SZONETTEK-ről, a VELENCEI KALMÁR-ról, a HAMLET-ről, a MACBETH-ről, a LEAR KIRÁLY-ról és A VIHAR-ról van, meg Falstaff négy drámában is felbukkanó alakjáról: ennél a TROILUS ÉS CRESSIDÁ-t tananyagká tevő, a nyolcvanas években közkezen forgó gimnáziumi tankönyvünk jóval merészebb volt. Szinte szó sem esik a TITUS ANDRONICUS-ról, a CORIOLANUS-ról vagy az ANTONIUS ÉS CLEOPÁTRÁ-ról: a nagyközönséget megcélzó könyv elsősorban a színpadról közismert darabokról beszél, de a viszonylag ritkán játszott klasszikus témájú művek háttérbe szorulása annak is betudható, hogy ezek eleve nehezebben engednek a XVI–XVII. századi kor- és élettörténetbe való beágyazásnak.

²² H. J. Jackson és George Whalley (szerk): MARGINALIA. Princeton: Princeton University Press, 1992. III. köt. 187. (A COLLECTED WORKS XII/3. kötete.)

²³ L. Jonathan Arac: THE IMPACT OF SHAKESPEARE. IN: THE CAMBRIDGE HISTORY OF LITERARY CRITICISM. Vol. V: ROMANTICISM. Szerk. Marshall Brown. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 272–295. és 291–292.

²⁴ L. LECTURES 1808–1819. I. köt. 250.

²⁵ Amennyire ez megállapítható, a LITERARY REMAINS-ban 1810-es időrendi besorolási kísérletként szereplő csoportosítást Coleridge az 1811–12-es, Collier által is követett előadás-sorozat 4., Collier által nem lejegyzett részében használta fel; a kronológiai (más változatban: történelmi) és pszichológiai sorrend szembeállítására is innen származik. L. uo. I. köt. 253. és 257.

A könyv talán legszembeötlőbb újdonsága a reformáció hatásának hangsúlyozása. Hogy ez újdonság lenne, az persze elég meglepően hangozhat: ám Greenblatt nem a reformáció „vívmányairól” beszél, hanem a reformációnak a katolikus hitben felnőtt, életüket katolikus rítusok által szervező emberek világára tett hatásáról, a katolikus hit elnyomásának kulturális szerepéről a lerombolt kolostorok földjeinek felosztásától Guy Fawkes 1605-ben, a Parlament nyitónapján a király és az ország összes főméltóságának felrobbantására tett kísérletéig. A téma természetesen nem Greenblatt találmánya és nem is igazán újdonság. Azt, hogy a probléma a Shakespeare-kutatásban az utóbbi években újra előtérbe került, két forrásra lehet visszavezetni. Egyfelől ott van Ernst Honigmann könyve Shakespeare elveszett éveiről, azokról az ifjúkori évekről, amelyekről semmilyen információval nem rendelkezünk: Shakespeare ekkor már elvégezte a városi iskolát, de még nem jutott el a londoni színházak világába.²⁶ Honigmann hipotézise szerint ezeket az éveket Shakespeare iskolamesterként, házitánítóként töltötte a katolicizmusát titokban őrző Lancashire-ben, ahová nem utolsósorban a család katolikus kapcsolatait felhasználva került. A katolicizmus problémájának felvetődését azonban egy másik okkal, a kora újkor történetének a nyolcvanas-kilencvenes években bekövetkezett fordulatával is magyarázhatjuk. Azt a történetírói közmegegyezést, mely szerint Anglia népszerűségének vallását a XVI. század első felében sikerrel és mélyrehatóan megreformálták, a katolicizmus pedig legfeljebb idegen hatásként és főúri huncutsággként élt tovább, a nyolcvanas-kilencvenes években felváltotta egy, a helyi levéltári anyagok vizsgálatára alapuló irányzat, amely szerint a felülről, hatalmi szóra történt reformáció korántsem volt olyan mélyreható, mint azt korábban véltük, főként a korabeli hivatalos és protestáns beszámolók alapján. Az ezek által sugalltakkal ellentétben a katolikus szokások és hiedelmek a lakosság széles körében és minden rétegében tovább éltek a XVI. században (ami az esetek nagy részében kiválóan összefért azzal, hogy eljárjanak a protestáns templomba), a protestantizmus egyértelmű, a köz-

gondolkozást mélyen meghatározó dominanciája pedig elsősorban a délkeleti területeken és a városi központokban volt jellemző.²⁷

Honigmann tézisének a történettudomány eme fordulatánál közvetlenebb hatása van a Shakespeare-iparra, ugyanakkor természetéből adódóan sokkal bizonytalanabb lábakon áll. A Shakespeare-t a katolicizmushoz fűző kapcsolatot bizonyítékai meglehetősen kétértelműek, és jó esetben is áttételesek: elsősorban apjának állítólagos templomkerülése és a XVIII. században romantikus körülmények között (a ház padlásán) felbukkant, majd újból elveszett „lelki végrendelete” jön itt számításba. Shakespeare életrajzának az utóbbi években megfigyelhető „katolizálódására” reagálva vannak, akik a stratfordi dokumentumokat újra áttanulmányozva azt állítják, hogy a papa feltehetőleg inkább üzleti nehézségei, mint felekezeti hovatartozása miatt kerülte az istentiszteleteket, ahol a gyülekezet tagjai sorában hitelezőivel is szembe kellett volna néznie.²⁸ A vita aligha fog egyhamar nyugvópontra jutni, de a katolicizmus hipotézise az életrajzírók számára láthatóan vonzó megoldást kínál a minden szempontból átlagos, konfliktuskerülő, üzleties és józan Shakespeare élete unalmas elbeszélhetlenségének problémájára. Nem véletlen hát, hogy Ackroyd is hosszan tárgyalja Shakespeare katolikus kapcsolatainak kérdését, ám Greenblatt az, akinél a téma az epizodikus jelentőségén túlmenő fontosságot nyer. Greenblatt azonban nem a kiszámítható, romantikus megoldást választja: nem arról akarja meggyőzni az olvasót, hogy Shakespeare rejtőzködő, kettős életet élő katolikus lett volna, hanem az elhunytak lelkei purgatóriumból való kiűzetésének a kor kultúráját alapvetően meghatározó problémáját a középpontba állítva köti össze Shakespeare életrajzát és életművét, a katolikus kapcsolatokra vonatkozó feltételezéseket a

²⁷ A reformáció ellentmondásos, tagolt és a népi valóságban komoly ellenállásba ütköző, fájdalmat okozó voltáról lásd Eamon Duffy nagy hatású *THE STRIPPING OF THE ALTARS* (New Haven: Yale University Press, 1992) című könyvét, illetve Christopher Haigh *ENGLISH REFORMATIONS* (Oxford: Oxford UP, 1993) című munkáját, amelyek megalapozták a ma domináns történelmi felfogást.

²⁸ Robert Bearman: *JOHN SHAKESPEARE: A PAPIST OR JUST PENNILESS?* *Shakespeare Quarterly* 56.4 (2005). 411–433.

²⁶ E. A. J. Honigmann: *SHAKESPEARE: THE LOST YEARS*. Manchester: Manchester University Press, 1985.

költőnek az ország elfojtott, elveszített hiedelmei iránti feltételezett érzékenységének alátámasztására használva fel.

Greenblatt pályáján az életrajzi érdeklődés amolyan kései visszatérés a kezdetekhez. Első reneszánsz tárgyú könyve Walter Raleigh, az angol reneszánsz ember mintapéldányának szerepeit, önreprezentációját tárgyalta az életút egészét végigkövetve. Az áttörést azonban nem ez, hanem az 1980-as RENAISSANCE SELF-FASHIONING hozta meg számára.²⁹ Ez a Raleigh-tanulmány folytatásának indult, ám az énfórmálás szabadságát hangsúlyozó, a szerepjátást a reneszánsz individuum önteremtő kreativitásából eredeztető perspektíva itt átadja helyét az énfórmálás társadalmi és politikai meghatározottságait előtérbe helyező, azt érvényesítő, hatalmat vagy még inkább túlélést biztosító, korántsem szabadon választott társadalmi stratégiaként értelmező felfogásnak. A „reneszánsz ember” esztétikai önteremtésétől a hatalmi viszonyokhoz való alkalmazkodás és tágabban: a mindig politikai problémaként is értett kultúra problémái felé tett ezen elmozdulás jó két évtizedre meghatározta az angolszász reneszánszkutatás horizontját. Maga Greenblatt következő, máig legjobb könyvében, a Shakespeare-tanulmányokat tartalmazó SHAKESPEAREAN NEGOTIATIONS-ban³⁰ az énfórmálástól a történeti antropológia felé indult tovább. E kötet szempontjából a darabokat írhatta volna bárki, aki a korban drámaírással foglalkozott: az életmű belső logikájának, koherenciájának kérdése föl sem merül Greenblatt olvasataiban, amelyek azt vizsgálják, hogy a kora újkor világának néhány, számunkra esetleg idegennek tűnő, de a kor életét és gondolkodását alapvető módon meghatározó szokása, elgondolása, tapasztalata miként jelenik meg és válik problematikussá egyes Shakespeare-drámákban.

A SHAKESPEAREAN NEGOTIATIONS egyszerre történeti antropológia és irodalomelemzés: értelmezéseiben a dráma úgy jelenik meg, mint minden másnál gazdagabb és összetettebb történeti forrás (antropológiai dokumentum),

amely ugyanakkor éppen a jelentésüket veszített, kiüresedett kulturális gyakorlatok kisajátításából meríti a történeti pillanaton túl is hatni képes erejét. Ezt az elképzelést mindenél tömörebben fogalmazza meg egy régi eszszéje, amely a SZENTIVÁNEJJI ÁLOM tündérvilágát (és különösen a darab zárójelenetét, a nász-ágyakat megáldó tündérek éjszakai hatalomátvételét) értelmezte a katolikus rítus a protestáns Angliában kiüresedett formáinak újrahasznosításaként. 2001-es HAMLET IN PURGATORY című könyvében pedig úgy érvel, hogy a HAMLET értelmezőinek régóta problémát okozó Szellem is hasonló kulturális kisajátítás példája.³¹ A Coleridge-féle lélektani-dramaturgiai értelmezés által feloldhatatlan ellentmondás a következő: egy protestáns ország színpadán egy hangsúlyozottan protestáns (Wittenbergben tanult) fiatalember purgatóriumi lélekkel találkozik. Egy olyan jelenséggel tehát, amelyről mind neki, mind közönségének tudnia kellene, hogy nem létezik. Greenblatt 2001-es könyve szerint a megoldás abban a tényben keresendő, hogy a purgatórium intézményének a reformáció általi felszámolása a holtakkal való hagyományos közösségnek, a kulturális emlékezet alapvető folytonosságának zavarát okozta. A dráma a halottkultusz sajátos formájaként ölti magára a purgatórium érvényességét veszített szerepét, nyíltan vállalva e halottkultusz fikcionális voltát. (A könyv egy korábbi, személyesebb hangvételű előzményében Greenblatt még azt is megkockáztatta, hogy maga a modern psziché sem egyéb, mint a felszámolt purgatórium interiorizációja.)

Ám a probléma a kor drámaírói közül egyedül Shakespeare-t foglalkoztatja komolyan: a reneszánsz angol színpadon futkosó-huhogó szellemek közül Hamlet atyjáé az egyetlen, aki egyértelműen a purgatóriumból jön. Ha a katolikus egyház és az általa közvetített hitvilág államhatalom általi felszámolását általánosan kulturális krízisként értelmezzük, miért éppen Shakespeare drámája reflektál rá? Greenblatt mostani Shakespeare-életrajza úgy ad választ erre a kérdésre, hogy ezzel a feltételezhető élet-tapasztalat és az életmű között lényegi kapcsolatot is teremt. Ha Shakespeare-t családján és ifjúkori élményein keresztül személyes kapcsolatok fűzték a katolikus kisebbségéhez,

²⁹ SIR WALTER RALEIGH. THE RENAISSANCE MAN AND HIS ROLES. New Haven: Yale University Press, 1973. RENAISSANCE SELF-FASHIONING. FROM MORE TO SHAKESPEARE. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

³⁰ Berkeley: University of California Press, 1988.

³¹ Princeton: Princeton University Press, 2001.

a purgatóriumból való kiűzetést és a halottakkal való kapcsolattartás elvesztését aktívan, tudatosan átélő közösséghez, akkor ez magyarázatul szolgálhat arra, hogy miért volt másoknál érzékenyebb a reformáció okozta kulturális krízisre.

Júlia és Rómeó a csókolózást imádsággá és zarándoklattá metaforizáló párbeszéde is mutatja, hogy Shakespeare „*milyen tökéletesen kisa-játította*” apja és környezete feltételezett katolicizmusának „*metaforáit saját költői céljaira*” (82.), meggyőző példajaként a kulturális formák és diskurzusok a SHAKESPEAREAN NEGOTIATIONS lapjain is tárgyalt átfunkcionálódásának. Ám ahhoz, hogy a kultúra antropológiai ihletésű történeti poétikája igazi történeté formálja az életrajz tényeit, Greenblattnak erősen támaszkodnia kell a feltételes mód használatára. Kétségtelen, hogy Shakespeare darabjaiban a szenvedélyes vallási (és ideológiai) elhivatottságnak csak negatív példáival találkozunk, mint ahogy az is, hogy Shakespeare erotikus kontextusban is bátran kiaknázza a katolikus vallásosság nyelvezete kínálta lehetőségeket. Az sem valószínűtlen, hogy szerzőnkből hiányzott a vallási elhivatottság, és hogy szkeptikus távolságtartással figyelte a kor Angliájában felbukkanó jezsuita misszionáriusok buzgó hitét. Ám Greenblatt továbbmegy ezeknél az általános kijelentéseknél: abból a sokat vitatott feltételezésből kiindulva, hogy a fiatal Shakespeare esetleg tényleg eltöltött néhány hónapot Lancashire-ben egy katolikus főúri családnál, amely családnál talán az üldözött angol jezsuita misszionárius, Edmund Campion is megbújhatott vagy megszállhatott valamikor ezekben az években, megható és komplex jelenetet hoz össze, amelyben a színészi ambíciókkal és költői vénával megáldott fiatalember a jezsuita előtt térdepelve „*saját torzképét*” látja a bujdosás kényszerű szerepjátékának ékezzelő és szellemes virtuózában, mi több, a jezsuita is észrevesz „*valami felkavaró vonást*” az ifjú Shakespeare-ben (80.). És ha egy jelenet egyszer összeáll, nincs megállás: pár oldallal később már arról értesülünk, hogy a találkozás során a (nyilván még mindig térdeplő) fiatalember „*legbelül eliszonyodott és visszahőkölt*” attól, hogy csatlakozzon a katolikus hit üldözött harcosaihoz.

Bár nem az efféle, Walter Scott tollára való jelenetek dominálják a könyvet, az irodalomtudós Greenblatt sokkal leleményesebb és le-

bilincselőbb elbeszélőnek bizonyul, mint a regényíró Ackroyd, és ebben nagy szerepe van annak is, hogy Greenblatt kiváló olvasója a műveknek. Greenblatt az előszóban úgy beszél az életrajzról, mint a shakespeare-i teljesítmény magyarázatáról. A könyve első fele nagyjából meg is felel az ezáltal támasztott elvárásoknak: Shakespeare címvásárlásának történetét például a család eleinte frusztrált társadalmi feltörekvésének rekonstrukciójára használja, innen jutunk el a művekben megmutatkozó hasonló mobilitásigény körüljárásához. A későbbi fejezetekben azonban a hangsúly egyre inkább a művek irányába tolódik el. A katolicizmus problémájának tárgyalását végeredményben a HAMLET interpretációja motiválja. Hasonlóképp irányítja Greenblatt témaválasztásait a többi részletesen tárgyalt dráma is: immár nem kultúrantropológiai dokumentumként, hanem az életrajz keretei között tárgyalandó problémák forrása vagy mintája gyanánt; és nemegyszer a drámák segítenek az életrajzi fikciót illető esetleges hiteltlenségünk felfüggesztésében is.

Nem lehet véletlen, hogy Coleridge-hez hasonlóan Greenblatt is a VENUS ÉS ADONIS-t használja a sajátos shakespeare-i érzékenység bemutatására. Ez az érzékenység Greenblattnál is a próteuszi, ezer alakba rejtőző képzelet. Az immár klasszikussá vált romantikus toposz szerint Shakespeare egyszerre van jelen minden szereplőjében: Greenblatt megfogalmazásában, „*ha a vadnyúl meg tudná írni, amit vadászát közben érez*”, pontosan úgy fogalmazna, ahogy Shakespeare, aki alakjainak képes „*minden erőlködés nélkül legbensőbb lényükbe helyezkedni*” (180.). Ahelyett, hogy megpróbálnánk elképzelni Shakespeare-t, amint kényelmesen elhelyezkedik a vadnyúlban, vegyük inkább észre, hogy a próteuszi képzelet modellje szöges ellentétben áll a biografikus interpretáció hallgatólagos, Greenblatt által is lépten-nyomon felhasznált előfeltevésével. Amikor Greenblatt ugyanannak a fejezetnek a végén, ahol a VENUS ÉS ADONIS nyulának élményeiről megemlékezik, azt írja, hogy „*Shakespeare, legalábbis a szonettek életrajzi sugallatainak tanulsága szerint, nem igazán találta meg a házasságban, amire teste-lelke vágyott*” (188.), pontosan azt implikálja, hogy Shakespeare nem lehetett képes saját házasságától elvonatkoztatni verseiben, ezért az azokban megjelenő tapasztalat saját életéről árulkodik. A próteuszi képzelet hipotézise ez-

zel szemben titkos vágyaktól és késztetésektől hajtott fiktív emberek szavaiként értelmezi a drámai szereplők megnyilatkozásait, és ennek következtében nem teszi lehetővé, hogy Shakespeare saját késztetéseinek vagy vágyainak lenyomatát keressük a drámák szövegében.

Bár hatalmas történeti információanyagot mozgató könyvből jó képet kaphatunk a XVI–XVII. század fordulójára Angliájának társadalmi és kulturális viszonyairól és ezen belül a drámaírás és színjátszás anyagi körülményeiről s korántsem eszményi jellegű motivációiról, Greenblatt a drámákból kibomló életrajza nem áll messze Coleridge és a romantikus Shakespeare-olvasás pályáiv-konstrukcióitól sem. Megtévésztőnek mondja ugyan, „*ha a műveket a szerző lelki fejlődésének vélhető menete szerint rendezik el*” (225.), az utolsó fejezetben mégis a visszavonulás, az aktív életről való lemondás Shakespeare életében felmerülő problémáinak tárgyalására használja fel a LEAR és A VIHAR nyugdíjas uralkodó-főhősei dilemmáit. Greenblatt könyve a coleridge-i eredetű, a XX. század első felében kidolgozott, később gyakran életfilozófiai keretbe illesztett, máig nagy hatású, legérettebb formájában talán Harold Bloom és a magyar fordítás utószavát jegyző Géher István Shakespeare-könyveiben³² megjelenő, drámaelemzésekből koherens életműegészet felépítő modellt kombinálja a Greenblatt-től korábban megszokott historista, kontextuális megközelítéssel. Ez a kombináció teszi a könyvet kiváló olvasmánnyá, ugyanakkor ez váltotta ki az egyik vagy másik irányba hajló Shakespeare-értelmezők olykor meglepően heves kritikáját is.

A romantikus pályáivképzet mintha elkerülhetetlen összetevője volna a klasszikus, bölcsőtől a koporsóig vezető élettörténeteknek. A jelen ismertetés elején emlegetett három friss Shakespeare-életrajz közül a harmadik, James Shapiro magyarul nem hozzáférhető életrajzi könyve³³ azonban nem csak azért tartózkodik megidézésétől, mert egyetlen év történetét be-

széli el: a szerző ezen túlmenően is gondosan távol tartja magát minden olyan szentimentális életrajzi részlet felhasználásától, amely 1599-et valamiképp sajátosan és csakis Shakespeare-ivé tehetné. Az 1599: WILLIAM SHAKESPEARE ÉLETÉNEK EGY ÉVE, amely az idén Tony Judt POSTWAR című, az 1945 utáni Európa történetét feldolgozó hatalmas és valóban lenyűgöző könyvét megelőzve nyerte el a BBC által szponzorált Samuel Johnson *non-fiction*-díjat, az olyan historista biográfia példája, amely a személyest egyértelműen a kulturális-politikai tapasztalatot megtörő-fokuszáló, már-már áttetsző médiumnak tekinti. Shakespeare életének ez az éve Shapiro könyvében voltaképpen Anglia életének egy éve, a nyilvánosság számára hozzáférhető információk áramlásának fősodrában úszó Shakespeare perspektívájából elmondva. Szűk fókuszának, gondosan részletező elbeszélésének köszönhető, hogy a Greenblattéval nagyjából egyszerre, a Greenblattéhez hasonló háttérű szerző tollából (Shapiro is egyetemi tanár) megjelent könyv a legizgalmasabb a három életrajz közül. Az 1599 négy, feltehetőleg ez évben keletkezett darab köré szerveződő négy részből áll, és ezek mindegyikének az év egy-egy jelentős eseménye áll a középpontjában. Eseményekben pedig nem volt hiány: egyebek között a Globe Színház megnyílása, az ország ellen indított utolsó spanyol támadás híre és Essex végső kegyvesztése együttesen olyan csomóponttá teszik 1599-et a kora újkori angol politika- és kultúrhistoriában, amelyen keresztül a korszak egészének összefüggései is jól ábrázolhatók. Ahogy Greenblatt, úgy Shapiro könyve is bevallotta a nagyközöniség számára íródott. Újdonságukat és az „ismeretterjesztésen” messze túlmutató, a tudományos munkával is összefüggő fontosságukat a történelmi világnak az életrajz műfaja által lehetővé tett gazdag narratív rekonstrukciója adja: Shapironál ez teszi például lehetővé, hogy az V. HENRIK keletkezésének történetét tárgyaló részből, amely a darabot a népszerűsége tetőpontján álló Essex írországi hadjáratainak kontextusában, a gróffal kapcsolatos remények és várokozások tükréként értelmezve tárgyalja, minden eddigénél világosabban megértsük a XVI. század végi ír háborúknak a századvég angol politikai és irodalmi kultúrájára tett hatását. A nagy történetfilozófiai konstrukciók, fejlődés- és korszakelméletek gyanús-

³² Harold Bloom: SHAKESPEARE. THE INVENTION OF THE HUMAN. New York: Riverhead Books, 1998. Géher István: SHAKESPEARE-OLVASÓKÖNYV. TÜKÖRKÉPÜNK 37 DARABBAN. Budapest: Cserépfalvi, 1991.

³³ James Shapiro: 1599: A YEAR IN THE LIFE OF WILLIAM SHAKESPEARE. London: Faber and Faber, 2005.

sá válása után az életrajzhoz hasonló népszerű műfajok kínálják azt a keretet, amelyben a különböző történeti diszciplínák teljesítménye narratív egységre állhat össze.

IV

Az életrajzok magyar kiadásainak borítói remekül illeszkednek abba a könyvpiacot uráló trendbe, amely a rikító ízléstelenséget (ami persze régi korok auráját megidézni hivatott, a magaskultúra hazai reklámját általában meghatározó émelyítő ikonográfiának megfelelően kopott pergament imitáló, füstös-őszies színekkel nyakon öntött, historizáló giccsdizájnt is jelenthet) a kereskedelmi siker előfeltételének tekint. Nem állítom, hogy ez sajátosan hazai jelenség volna, mint ahogy azt sem, hogy az egyetlen követhető modell a Coleridge-fordítást megjelentető, a másik két kiadványnál nyilvánvalóan kevesebb olvasóra számító Gutenberg tér sorozat eleganciája. És vannak sokkal szörnyűbb borítók is. De például jó lett volna, ha az Ackroyd-könyv angol kiadása fedéltervének lemásolása mellett (mely reprodukciót a magyar kiadásban valaki saját munkájaként jegyez – bizonyára a hazai normákkal összhangban) a könyv szövege megszerkesztésére is jutott volna idő. A fordítás olyan gondozatlan, annyi benne az elkapkodott fordítói munka nyomán benne maradt pontatlanság, leiterjakab, olykor a mulatságig groteszk képtelenség, hogy elképzelni sem tudom, mit csinálhatott a pénzéért a kolonban felütemezett szerkesztő. (A 255. oldalon például azt olvassuk, hogy Shakespeare „*újratámasztott*” darabokhoz írt „*elő-vagy utószót*” – itt az angolban régi darabok felújításaihoz, újbóli színreviteléhez írt prologusokról és epilógusokról van szó. Ben Jonson pedig a magyar fordítás 257. oldala szerint a következő szavakkal írta le egy lázasan dolgozó kortársát: „*éjt nappallá téve dolgozott, és olyannyira markolta az agyát, hogy végül elájult*”. Az angol eredetiben itt a magát szakadatlanul, az ájulásig hajtó emberről szóló, teljesen hétköznapi és értelmes szavak olvashatók.) Greenblatt könyve – a nyilvánvalóan jó fordítói munka eredményeképpen – valamivel jobban járt, bár ebben is akad, ha nem is minden oldalon, de majd’ mindegyiken valami apróság, amit a szerkesztőnek észre kellett volna vennie: ő helyett inkább tudáskereső lábjegyzeteket fűzött a szöveghez, ame-

lyek némelyike megint csak azt mutatja, hogy az illető egyszerűen nem olvasta el a könyvet. A két életrajz magyar címében megnyilvánuló kiadói sznobizmus ezek után különösen irritáló: Ackroyd könyvén angolul a magabiztos „*William Shakespeare életrajza*” felirat olvasható, Greenblatté pedig (nagyjából) a „*Vili a világban: hogyan lett Shakespeare Shakespeare?*” címet viseli.³⁴ Az eredetit a Partvonal megfeleltette egy kényszeredetten fordításízű fordulattal, a HVG pedig a könyvtől teljesen idegen, viszont annál avittabban költőieskedő címet választott.

Szerkesztői teljesítmény tekintetében a Coleridge-könyv messze a legjobb állapotú a három közül, de azért ennek bibliográfiáján is lehetett volna bővíteni, az internetről és otthoni könyvespolcraól összeszedett vegyes kvalitású anyagokat némi könyvtári munkával kiegészíteni és a hasznos, ám kissé töredékes és csapongó utószókból kerek egész szöveget formálni. A másik két könyv is tartalmaz a magyar kiadó által a fordítás végére biggyesztett bibliográfiát. A Greenblatt könyvében található, „*Shakespeare-ről magyarul*” címet viselő lista (amely voltaképpen a magyar Shakespeare-kutatás néhány jelesebb egyéniségének névsora, egy-egy könyvük címével kiegészítve) azért is kiábrándító, mert a kötetben található másik, az eredeti kiadásból átvett annotált olvasmányjegyzék a legjobb, ami a témában ma magyarul hozzáférhető. Elkésérítő, hogy a szemközti oldalon ott egy kitűnő modell, melyet követve az OSZK-ban eltöltött egy nap alatt elkészíthető lett volna egy, a magyar Shakespeare-kutatás eredményeit és állapotát tükröző, tömören annotált bibliográfia, még ha úgy véljük is, nem feltétlenül Greenblatt könyve végén kellene ezt az adósságot törleszteni. A Partvonalnak még ezt a nívót is sikerült alulmúlnia egy olyan könyvjegyzékkel, amelynek legfrissebb tétele is tizenöt éves – igaz, nekik Ackroyd eredeti bibliográfiáját sem sikerült úgy beszkennelelniük, hogy nagyjából egy teljes oldalnyi rész ne ismétlődjön benne kétszer (ráadásul korrigálatlanul, sajtóhibásan). A megvásárolt könyvek egy ré-

³⁴ Ackroyd könyve eredetileg a WILLIAM SHAKESPEARE: THE BIOGRAPHY címet viseli, mintha bizony ez lenne „az” életrajz; a Greenblatt-könyvet angolul WILL IN THE WORLD: HOW SHAKESPEARE BECAME SHAKESPEARE-nek hívják.

szét persze egyáltalán nem olvasásra-használatra szánják a vásárlók, mint ahogy a műzeumjárók többsége is inkább a szuvenírboltban, esetleg a képalírások böngészésével tölti az időt, mint a képeket nézve. De azért még illik a kiadóknak legalább úgy tenniük, mintha.

Kiséry András

ALLITERÁLJUNK!

*Vladimir Nabokov: Szólj, emlékezet!
Fordította Pap Vera-Ágnes
Európa, 2006. 340 oldal, 2400 Ft*

Nabokov regényeiben perverz szörnyetegek, de legalábbis beteg lelkületű emberek a főhősök. Kit ne érdekelne egy emigráns orosz arisztokrata önéletrajza, aki abnormális csodabogarakkal népesíti be regényeit, és annyira, de annyira jól ismeri őket belülről? A SZÓLJ, EMLÉKEZET! oldalain mindenre választ kapunk, ha nem is egészen egyszerű választ.

Kezdjük mindjárt a címmel és az egész memoár bonyolult keletkezéstörténetével, amelyet Nabokov a részletekbe menően elmond előszavában. Az emlékezés csaknem négy évtizedet ölel fel, időhatárai: 1903 és 1940, a megírás közel harminc évig tartott, 1936 és 1966 között. Részletei a Nabokov életréhez díszlettől szolgáló négy alapvető ország közül háromban születtek és jelentek meg, nevezetesen Franciaországban, ahonnan 1940-ben elhagyta a háborúba sodródó Európát, az Amerikai Egyesült Államok több államában, ahol megalapozta hírnevét és azt az egzisztenciáját, amellyel végül Svájcban élhetett haláláig. A könyv tárgya viszont főleg a negyedik élettér, a legelső és eredendő, Oroszország. Nagyjából azonos időszakot, körülbelül húsz évet töltött az író mind a négy fenti helyszínen, bár a második, európai szakasz megoszlik a cambridge-i tanulmányok, a berlini íróvá érés és a párizsi évek között. Amerika után, Svájcban érkezett el az a nyugalom, amelyben Nabokov az elszórt esszéket egybeszerkeszthette, és azzá a könyvvé gyúrta össze, amelyet most magyarul a kezünkben tartunk. Az önéletrajz folytatása nem készült el.

Az életrajz és az életmű további összevetése, matematikai mérlegének megvonása az „orosz vagy amerikai” író problematikáját is árnyalhatja. Mielőtt Nabokov feleségével és hatéves kislívával felült a New York felé tartó hajóra, az 1926-os első próza, a MASENYKA után, tizenöt év alatt Párizsban kilenc kisebb-nagyobb terjedelmű, ma már klasszikusnak számító, zseniális regényt írt oroszul, valamint több jelentős novellát. Ami a verseket illeti, korai, 1916-os kamaszkötete után is folyamatosan ír verseket, szép, hagyományos formájú, Puskin, Tyutsev és Fet után a nagy orosz szimbolista líra hatását bölcsen felhasználó műveket, amelyeket azonban ritkán, életében összesen hét kötetben publikált. Amerikába már egy angolul megkezdett művel a poggyszában utazik, attól fogva mindent angolul ír, összesen hét regényt, valamint több, az önéletrajz és az esszé határán egyensúlyozó, de hozzá méltó telített prózanyelven szóló remekműveket. Az európai évek alatt Szirin álnéven publikálta regényeit, és erről a Szirinről harmadik személyben rövid elemzést is ad visszaemlékezésében. Nabokov életrajzainak és szépirodalmi műveinek bonyolult tartalmi kölcsönösségét és műfaji egymásba fonódását mi sem mutatja jobban, mint a SZÓLJ, EMLÉKEZET! ötödik és hetedik fejezete, amelyek MADEMOISELLE O, illetve COLETTE, később ELSŐ SZERLEM címen önálló novellákként is megjelentek, és később regényeibe is beépültek.

Nem a túlzott pontosság kedvéért és nem is recenzióm olvashatatlanul unalmassá tevésének érdekében, hanem egy alapvető gondolat bevezetőjeként hadd maradjak még egy pillanatra a SZÓLJ, EMLÉKEZET! kacifántos keletkezési történeténél. Nabokov olvasása közben amúgy is föl kell vértelnünk magunkat azzal a türelemmel, amely a szövegből bármely pillanatban előszökkenő rejtett utalás vagy akár megmásíthatatlan matematikai vagy szemérmetlenül szabályos sakkfeladvány megoldásához szükséges. A SZÓLJ, EMLÉKEZET! korábban publikált első angol változatát (1951) Nabokov és felesége Amerikában lefordította oroszra, és az 1954-ben meg is jelent MÁS PARTOK (DRUGIJE BEREGA) címmel. Ezt is több nyelvre lefordították később, így a két könyv, az orosz „partos” és az angol „emlékezetes” a legtöbb európai nyelvben párhuzamosan létezik. E kettő összehasonlítása igen érdekes irodalomtörténeti feladvány – melyik fejezet vagy mely mondat

maradt ki, és mely újakat írt bele, vagy éppen milyen szavakat szemezgetett ki a szerző, hogy szebben szóljon, igazabban írjon és alkalmazabban alliteráljon. Ez az angol–orosz tükröződéses nyelvi kettősség Nabokov megértésének alapvető kulcsa, amit már e kis könyvismertetés során is érdemes észben tartanunk. A kettős kultúrájúság, a kétnyelvűség, a mindennütt élni, de sehol sem otthon lenni emigránsmagatartása izgalmas irodalmi rejtvény. Ahogy a szerző maga írja: „*Ördögi feladatnak bizonyult egy olyan orosz változat újbóli angolosítása, amely elsősorban orosz emlékek angol nyelvű újramesélése...*” (11.)

Itt mutatkozik alkalom a magyar fordítás méltatására, hiszen a szöveg, amelyet olvasunk, Pap Vera-Ágnes szövege is. Magam is műfordító lévén, sőt, jelenleg éppen az Európa Kiadó e kötettel megkezdett Nabokov-sorozatába készülő regényfordítás révén éjjelem-nappalom Nabokov bűvöletében és igája alatt töltöm, árgus szemmel és mély együttérzéssel vizslattam a kiváló magyar szöveget. Pap Vera-Ágnes szerető beleérzéssel és játékra készen, költői enklavában maradóként maradéktalanul képes közvetíteni az intellektuális iróniát. Nem szerkeszti érthetőbbé a hosszú, csavaros mondatokat, megtartja nemritkán értelmén túlra röppenő szárnyalásukat. Örülne az író fia, emez irodalmi birodalom, a „Nabokov Empire” egyetlen örököse és alkotó ismerője, ha tudna magyarul, mert vigyázó szemmel figyel a fordítások sorsát. (Érdemes megjegyezni, hogy az először oroszul, de később angolul átdolgozott regényeket rendre a későbbi angol változat alapján fordíttatja.) Nabokov angol nyelve speciális, egyedi jelenség. Mint leírja, az angol gyermekirodalom nyelvét sajátította el kezdetnek, és ha csak annyit jelzünk, hogy huszonnégy évesen első műfordítása az enigmatikusan játékos ALICE CSODORSZÁGBAN VOLT, érzékeltethetjük, milyen sokdimenziójú és csavaros angol nyelvet érzett a magáénak a két írói nyelvű Nabokov, aki, hangsúlyozzuk, mindvégig orosz írónak tartotta magát. Nabokov lubickol az angol nyelv pezsgőfürdőjében, fölfejt a szavak etimológiai tudatalattiját, bebújik rejtett barlangjai mélyére, minden szó kapcsán megnyitja belőle az összes elképzelhető asszociatív mellékjáratot, és beráncigálja olvasóit a szemantikai elágazásokba. Aki Nabokovot fordítja, annak vállát nemcsak az író, hanem a műfordító Nabokov súlya

is nyomja, azé, aki oly maró és igaz szavakkal vádolta esszéiben a rossz fordítókat, és aki maga mindkét nyelvről és nyelvre, mindkét irányba fordított. Ebből az is következik, hogy Nabokov fordítójának mindkét nyelvet tudnia kell, de alapvetően ismernie illik az orosz kultúrát. PALE FIRE (SÁPADT TŰZ, 1962) című regényét csak az tudja egyáltalán felfogni, aki mindkét nyelven tud, ez a belépő hozzá, a játékban a részvétel alapszabálya. Az oroszstudás hiánya a SZÓLJ, EMLÉKEZET! csodálatos magyar fordításába is becsempész néhány félreértést, bakit. Az orosz asszonyok családnevét változtatás nélkül, angolosan (Miss vagy Mrs. Shishkov) teszi át magyarba a fordító, holott magyarban az orosz nőnemű formát vesszük át, így nem Nyina Siskovot, hanem Nyina Sisková vette feleségül Nabokov német dédapja (55.). Van ennél kényesebb pont is. A falusi tanító a „*többes szám második személyt használta velem, a kisfiúval szemben*” – írja Nabokov (27.). Az így érthetetlen körülírás nyilván az angol olvasó számára készült, akinek nyelvéből (már) hiányzik az udvarias megszólítási forma, amire ezt a többes szám második személyt – „ti” – használja az orosz, nevezetesen a magázás. A magyaroknak azonban ez semmit nem mond, jó lett volna egyszerűen azt írni, „*a tanító magázott*”.

Az előszóban a finom iróniától a maró gúnyig terjedő szerzői távolságtartás vonatkozik a világra is kifelé és az írói önképre is befelé. Ez az önirónia finomabban, más formában rejtjelezve mindvégig jelen van a komótosan rendszerező, költői szépségű, néhol bölcs, nemritkán magasztosba hajló emlékradatban is. Ebben fedezhető föl a második alapvető ellentétpontozás, amely Nabokov egész életművének nemcsak narrációs, hanem etikai pólusait is alkotja: a maró irónia és a közhelyeket gondosan távol tartó és kikerülő tiszta pátosz. A regénynek, amelyet fordítok, eredeti címe: ROMANTIKUS KOR, orosz címe: HŐSTETT, angol címe: GLORY, azaz Glória, Dicsőség, Ragyogás, Dicsfény...

Irónia és pátosz, angolság és oroszország – e két domináns elem meghatározása után sem dőlhetünk hátra elégedetten, mert Nabokov rendszere nem ilyen egyszerűen és banálisan bináris. Az akár ellentétes fogalmak és jelenségek közötti vibrálás és hangváltogatás kölcsönösen hitelesíti a pólusokat. Miközben egyiktől a másikig ugrálva asszociálunk, az őket összekötő egyenes vonal elbizonytalanodik, iránya a

transzcendens felé száll el, és a szótári jelentések földön nyugvó számegyeneséből hirtelen a végtelenbe tartó csúcsháromszög lesz. (Ezt a fogalmat, most veszem észre, Nabokov VÉGZETES VÉGJÁTÉK című regényéből kölcsönöztem öntudatlanul, de észbe kapva most leleplezem magam, mert letagadhatatlan, hogy Nabokov végleges és végzetes nyomokat hagy az irodalomtörténész ember gondolkodásán.)

A nyelvi rendteremtés legkisebb egysége az alliteráció, ha az egymást követő szavakat úgy válogatja össze a szerző, hogy azonos hangokkal kezdődjenek, akkor bármely két, soha előtte együtt nem álló szó rokonsági kapcsolatba lép egymással, és addig fog kínlódni az emberi agy, amíg valami közös jelentéssel rendelkező gombócot nem gyúr össze belőlük. Nabokov kedvenc játékaról van szó, ez a kicsi hangrím alapozza meg jóval bonyolultabb és nagyobb egységekből, elsősorban motívumokból, ismétlődően felbukkanó tárgyakkól és eseményekből rendszert és rendet alkotó prózáját. Ez a prózarend pedig annak a világrendnek a leképezése, amely a visszaemlékezésben leírt gyermekkorban alakult ki Nabokov fejében, lelkében, egész lényében, és amelyet nem tudott kikezdeni semmilyen világégés sem.

Nabokov pontosan tudja, hogy memoárja műfajának elsődleges feladata nem az, hogy hírt adjon másoknak az ő életéről. Aprólékos tényközlések, egy valaha ismert ember bajuszának leírása vagy egy gyerekkori betegség lázálmai nem az olvasónak szánva fontosak, hanem magának a szerzőnek létszükséglet, nemhiába viselte az önéletrajzi mozaikokból álló visszaemlékezés először a CONCLUSIVE EVIDENCE (DÖNTŐ BIZONYÍTÉK) címet – annak bizonyítékául született, hogy a szerző, Nabokov létezik, és ezt elsősorban magának szeretne volna bebizonyítani. Minthogy ez a cím inkább bűnügyi történetre engedett következtetni, a második címváriáns a SZÓLJ, MNEMOSÜNÉ! lett volna, amelyet már a kiadó elutasított, mondván, hogy az idős hölgyek nem fognak olyan könyvet megvásárolni, amelynek a címét nem tudják kiejteni. Már ebben az apró könyvkiadói huzakodásban is napnál világosabban látható, hogy Nabokov hajlandó ironikusan mosolyogva leszállni extraelit műveltségi magaslatairól, mert semmi emberi nem idegen tőle, ő maga azon-

ban alapvetően megmarad elefántcsonttoronyában, onnan nézeget lefelé. Onnan figyelte, hogyan olvassák filozófiai regényeit detektívtörténetekként, hiszen úgy is írta meg mindegyiket, hogy maga a történet is érdekes legyen. Nabokov óriási manipulátor! Az egész világ egy kislányt megrontó pedofil üldözéséről szóló krimiként olvasta és olvassa, nézte és nézi filmnek feldolgozva a LOLITÁ-t, ezt az ezoterikus posztszimbolista filozófiai regényt.

Tekintsük át végre, mi is az öntörvényű zseni születésének receptje. Vegyünk két dúsgazdag orosz családot, házassítsuk össze gyermekeiket, szüljenek azok számos gyermeket, és legyen a legidősebb (az első életben maradt, ám sorban a harmadik, ezért aztán...) elkényeztetve. Az apa legyen páratlanul toleráns, demokrata és liberális egy cárral rendelkező elmaradott országban, vállaljon nézeteiért akár börtönbüntetést is, álljon ki a vérvádban perbe fogott zsidó Bejlisz mellett is (1913), legyen angomán européer, teniszezzen és biciklizzen végeláthatatlan birtokain, államügyek intézése közben figyeljen oda leszármazottaira, figyelmen kívül hagyja a családja mindenkiét, küldjön humoros leveleket a családjának, de alapvetően hagyja békén fejlődni a gyerekeket. Az anya szeresse a természetet, az irodalmat, kísérletezzen ifjúkorában saját otthoni kémiai laboratóriumában, ne ártsa bele magát a háztartásba, de szedjen gombát (ugyanazokon vagy a határos, ám rokonok tulajdonában lévő végtelen birtokokon), olvasson meséket, szeressen kártyázni, kirakóst, „puzzle”-t játszani, legyen mélyen hívő, de ne szeresse az egyházat, tudja, hogy „létezik egymásik világ, és hogy a földi élet eszközeivel azt lehetetlen megérteni”, valamint hogy a szabály: „szeretni tiszta szívből, a többit a sors majd elintézi” (39.), és közben szoktassa gyermekeit a múlt szeretetére is. A gyermekekre vigyázzanak sorban minden néposztályt és a legtöbb európai nemzetet képviselő nevelők, hogy a picinyek beszéljenek angolul és franciául és matematikául, sportoljanak, közben szökhessenek meg éjjel, élhessenek egymástól függetlenül is az életüket, gyűjthessenek koszos dolgokat, viszont tisztálkodjanak rendszeresen („vidéki házukban öt fürdőszoba volt és néhány szétszórt, nagyszerű mosdóállvány”, 87.). Bűjje a csemete a család terjedelmes könyvtárában a nagyanyjától rámaradt természettudományos albumokat, az

Európában 1630 óta kiadott súlyos rovartani táblákat és leírásokat. Idővel ettől lesz pillangómániás hétévesen a kis Vlagyimir, önbizalommal telten vél felfedezni új fajokat, és ezekről külföldi szakemberekkel kezd levelezésbe. A hangokra és látványra érzékeny gyerekek jogában áll fantáziálni és álmodozni, de abból sincs sznob felháborodás, hogy utálja az operát, nem szeret a testvéreivel lenni, vagy reggel nem szeret senkihez sem szólni. Kamaszkori jó minőségű, bár nem túl eredeti verseit kötetben adják ki, és a józanul nevelt gyerek nem képzele magát írónak ettől, sőt látja, hogy zsenéi gyengék. Utálja az iskolai tömeget, az iskolai és azon kívüli csoportmunkát, az aktuális politikát tárgyaló gyűléseket és a modern elveken működő iskolát úgy, ahogy van – persze imád reggelente autótval járni oda, inkább az újabb fekete angol Wolseley limuzinon, mint a régebbi, bár erőteljes Benz mélyében, amelyhez a régebbi sofőr járt. (Mint Oszip Mandelstam – ekkor iskolatársa, később zseniális költőként antológiatársa – leírta, már ezért eleve gyűlöltek.) Hosszú nyaralásait a család a francia Riviérán töltötte, ahová a század eleji csodálatos hálókocsis luxusvonatokon utaztak, Berlin, Brüsszel és Párizs érintésével, ahol a csemeték ugyanúgy otthon érezték magukat, mint egész Európában.

Abban az Európában, amelyből egyébként részben vették. A harmadik fejezetben Nabokov részletesen felsorolja német őseit, akik mindenféle költő közéletben és botrányok közepette jegyeztették be magukat másodszerplőként a régi dokumentumokba. Nabokov egyik magyar recenzense azt írja: „*a mű helyenként talán túlságosan is meg van terhelve a dokumentumjellegét erősítő részletekkel (például rokonsági viszonyok leírásával)*”. Tényleg, miért érdekes az, hogy a Von Korff család leszármazottai oroszokkal nőültek, hogy majd azok lánya újra Von Trautenberg-esedjen, De Peterson-osodjon vagy épp Sayn-Wittgenstein-Berleburg hercegné legyen? Több okból is. Egyrészt, ha egy orosz arisztokrata „vérvonal” királyi családok módjára keresztül-kasul házasodja Európát, akkor azzal maga is európaivá, szabaddá és amint látjuk Nabokovnál, toleránssá is lesz. Másrészt az értelmiségi ember saját őseit nem azért keresi és tartja tudatában, hogy genealógiai dicsfényt fonjon saját feje köré, hanem mert gyökerei, a múlthoz való személyes szellemi kötődése kiterjeszti fizikai létének határait. Mind-

egyik porcikája a múltból való, tovább cipelite ide a jelenbe, és most testében is képviseli azokat, akiknek még fogalma sem lehetett az ő majdani létezéséről. Ahogy a BIBLIÁ-ban a leszármazás felsorolása nem az egyes korok és nevek memorizálására való már, hanem a „*nemzedékről nemzedékre*” versszerűen ringató formában továbbadott hagyomány szerves biztosítéka, úgy rajzolódik föl itt is a múlt falanxa, amely az Ént támogatja. Harmadrészt, ha arról merengünk a szerzővel, hogy a Pétervártól alig ötvenmérföldnyire fekvő családi birtokon valaha Puskin és Rilejev párbajozott, akkor ez sem irodalmi tényként, hanem a kulturális családfa orosz szellemi rokonainak felrajzolásához szükséges. Nabokov egyáltalán nem tiszteli az időt, vagyis helyesebben a kronológiát: ha önéletrajza egy lapján hétévesen az orosz birtokon kezd kergetni egy ritka lepkefajt, majd lecsap rá hálójával, az már negyven évvel később egy amerikai erdőben történik meg (127.). „*A múlt palotatornyáról*” néz körbe, és így ír: „*Bevallom, nem hiszek az időben. Használat után varázsszövegemet úgy szeretem összehajtani, hogy a minta részei összeráncolódjának, hadd bottladozzon az utazó.*” (148.). Ez az utazó az olvasó, akinek Nabokov mindig okoz egy kis fejtörést, mindig ajándékoz egy kis játékot, és ezt úgy hozza tudomására, hogy a lába elé tesz valamit, amiben megbotlik, egy váratlan szót vagy kanyargós gondolatot. A fenti idézetből jól érzékelhető, hogy Nabokov könyve nem csak és talán nem is elsősorban memoár, hanem az író világlátásának ars poeticája, s ebben a minőségében páratlanul fontos.

Eddig a gyermek- és kamaszkor. Szögezzük le, nem tipikus nemesi élet, nem szabad egész Oroszországot ilyennek látnunk. Ez a család nem a Puskinnál, Tolsztojnál, Bunyinnál, de nem is a Turgenyevnél megismert Nyugat-Európába sétálgató orosz vidékiek leszármazottja, mert azok fölött európaizálódott, szibériai bányákból gazdagodott meg, és vagyonát a reformok utáni ipari fejlődésben gyarapította. Nabokov nagyapja igazságügy-miniszter volt, akinek a cár felajánlotta a választást, grófi címet vagy birtokot kaphat, és a birtokot vászoltotta. A grófi cím már megvolt a családban a Von Korff dédapától, Nabokov nagybátyjának kastélyában nyaralt a Pireneusokban. Innen Nabokov apjának az a természetes magatartása, hogy a liberális politikában aktívan

részt vesz, ami a fent említett orosz írók provinciáinak akármilyen gazdag nagybirtokosai számára ismeretlen terület volt.

Nabokov életrajzát az első angol kiadásban megtalálható családi fényképek egészíthették volna ki, amelyek láttán az ember olyan világba kaphat betekintést, amely mögött valóban egy elveszett paradicsom sejlik föl. Minden tárgy a háttérben, a ruhadarabok minden apró részlete átgondolt kellemről, elegáns gondosságról mesél. A birtokok, házak és nyaralók mérete is lenyűgöző (a pétervári kétemeletes sarokház egyik frontján tizenhárom ablak sora számolható össze, a három egymás melletti családi birtok egyikén álló batovói emeletes nyaralón tizenkettő), de sokkal tovább lehet álmodozni és álmélkodva szemlélni Nabokov szüleinek képét, ahogy a kertben angol kerékpárjuk kormányát tartva néznek a lencsébe kerekén 1900-ban, amikor a leendő regényíró egyéves. A női és férfikerékpár nemre szabott különbözősége, egészen a váz, a kormány és a kerék kialakításáig az angol technikai kultúra Oroszshontól fényévnyi távolságra tűnő vívmánya, ám a karcsú derekú mama öltözéke az, ami igazán lélegzetelállító: lépcsőzetesen fölfelé keskenyedő, habostortára emlékeztető tömött, fehér csipkealap, hasonlóan csipkés-buggyos, hosszú ujjú, földig érő, zárt nyakú, vakítóan fehér ruha, nyilvánvalóan a délelőtti kibiciklizésre kialakítva. Az Enfield bicikli Dunlop kerékkel a kis Nabokov számára is életének fontos része lett, az angol márkanévek regényeibe átvándorolt szómágikus bűvöletével együtt. Egy másik jellemző fénykép már az európai évekből való, maga Nabokov is jellemzőnek tartotta ezt a jól elkapott képét, amely egy pirenesei szállodában örökíti meg regényírás közben, 1929-ben. A kicsi, kör alakú asztalon, amelynél igen kényelmetlenül, görbe háttal, lelógó könyökkel kucorog a pulóvert, fehér inget és nyakkendőt viselő író, láthatók a következő tárgyak: az időről hírt adó naptár, alatta a négykötetes híres DAL orosz értelmező szótár, ennek támasztva három bekeretezett családi fénykép, jobbra tintatartó, amelybe húsz évig használt, tölgyfából készült írotollát mártogatja a szerző, egy már laposra apadt Gauloise cigarettacsomag, a belőle metamorfózissal megtelt hamutartó, egy lepkefogó doboz (a lámpára berepülő lepkéknek) és háttérben a tapétás fal, amelyre az illető lepkék szerettek leülni. A regény, amely születik a képen, a LUZSIN VÉDEL-

ME (magyarul VÉGZETES VÉGJÁTÉK lett a címe), amelynek hőse egy mániákus sakkzseni, ennek megfelelően a kicsi asztalt fedő terítő sötét és világos kockás. Élet rendez, író végez...

Nabokov tizennyolcadik születésnapja körül, 1917 áprilisában egy kis kopaszodó ember érkezik meg Petrográdra, hosszas európai távollét után, és már a pályaudvaron szónokolva felolvassa áprilisi téziseit. A nevével végrehajtott puccs, a Nagy Novemberi (alliteráljunk!) Forradalom okozta változások elsöpörték az országot, a gyerekkort, a birtokokat, a múltat, a Nabokov család délre utazott, és a Krímből emigrált. A hungarikumok között jegyezzük fel: az 1919 májusában Görögországból Marseille-be tartó hajó neve Pannonia, ennek fedélzetén tanult meg Nabokov foxtrotozni. A család emigrációjának első helyszíne London, majd Berlin, Vlagyimiré a cambridge-i Trinity College patinás falai. Ettől kezdve minden más, ez a nagy tollvonás olyan határvonal, amelyet legfeljebb Nabokov műveinek hősei léphetnek át visszafelé, de ők is csak álmukban. Nabokov azonban olyan szellemi muníciót hozott magával, ami ebből a távozásból pszichológiailag egy életre szóló szabadságot szűrt le, és a száműzetés vagy emigráció keserű és száraz kenyeréből kifogyhatatlan táplálék lett. Nabokov abszurd és paradox jelenségnek tartja a Szovjetunió létét, ám egy pillanatig sem saját veszteségei miatt, nem személyes okokból. Nem azért keseríti el birtokaik bútorainak elégetése, mert elvtették tőle a családi múltat, hiszen az elvehetetlen, hanem azért, mert barbárság: nem érti, miért nem vitték haza és használták a parasztok a hasznos tárgyakat. „*Remekbe készült családoka látszatot örököltem*” – összegzi a családi hagyatékat, és ez az ironikus megállapítás nem fájdalmas, hanem költői, mert minden traumából, annak átéléséből az élet egy tanulsága, valami gazdagodás származik. Az időtlenség élményét élhette át, és a helyekből is kivonult mindörökre – soha többé nem lakott saját házban, lakásban, mindig bérleményben, élete utolsó szakaszában egy Genfi-tó partján álló szálloda legfelső emeletének felét elfoglaló appartement-t bérelt, itt halt meg, 1977-ben, Montreux-ben. Felesége, akinek a memoárt ajánlotta, itt lakott haláláig, 1991-ig.

Soha nem vett részt a politikai életben, alkata és talán az apja halála okozta sokk miatt, akinek elegáns életét nagyszabású hősi halál

zárta le, pártja (amelynek alelnöke volt) berlini nagygyűlésén eléje ugrott annak a merénylő golyónak, amelyet a Kadet-párt elnökének szántak.* Az író a kicsinyes emigrációs vitákban sem vett részt. Az orosz emigránsok, egykét kivételtől eltekintve, nem szerették, nem tartották nagyra, kritikáikkal kiközösítették. Az ifjú Nabokov minden jel szerint tíz évig alapos terepgyakorlatokat végzett a szexualitás terén, amíg meg nem nősült, akkor mintaférj lett belőle és mintacsaládapa. A feleségével és fiával alkotott hármassal közösen fordította az író műveit ide-oda, az oroszokat angolra, az angolokat oroszra. Nabokov magánéletéről semmit nem tudni, a család intim szolidaritása páratlan. Íme, a tartás, a magatartás, az életmodell, amelyet Nabokov életírásának első része sugall – elegancia, de nem merev, hanem könnyed, nem hivalkodó, hanem tartózkodó és független.

Normális gyerekkor, normális ifjúság, normális család – ez a kulcsa mindennek. Tulajdonképpen minden normális, ami az emberrel megtörténik, ha annak fogja föl és annak látja. Mint Nabokov látszólag öngúnyval megjegyzi, akármi történik velünk – akár utolérjük rohanva a vonatot, akár lemaradunk róla –, a szentimentális irodalom szabályainak megfelelően alakul az életünk (258.). A zsenialitáson kívül ez a mindent normálisnak elfogadó alapállás szükséges ahhoz, hogy valakinek a hősei abnormálisak és perverzek legyenek, ami csak egy lépés a szenvedélyek útján tett szabad felderítő utaktól. Így, a pokol minden bugyrain végigvezetett különös hősein és történeteinek keresztül tárja elénk azt a végtelenül egyszerű fel-fedezését, hogy az élet minden perce és porcikája szép, eksztatikus élvezendő, és csak tőlünk függ, hogy meg tudjuk-e teremteni ezeket a magunkból fakadó boldogságpillanatokat.

A memoár utolsó szavai: soha elfelejteni.

Hetényi Zsuzsa

* Az esemény dátumát rosszul jegyzi a magyar szöveg. A 49. oldalon a tragikus napon, 1922. március 28-án este éppen Blok versét olvassa a család, amikor megcsörren a telefon, de csak a 61. oldalon sejteti a szerző, hogy az apa halálhírére közölte a telefonáló: a nagyapa ezen a napon, 1908-ban „*pontosan tizenyolc évvel apám előtt*” halt meg. Helyesen: tizen-hét évvel az apa előtt.

VEVERKA, AVAGY AZ EMLÉKEZÉS FORTÉLYAI

W. G. Sebald „Kivándoroltak”
és „Austerlitz” című regényeiről

„... és mindannyiszor, amikor ahhoz az oldalhoz érünk, mondta Věra, mondta Austerlitz, ahol arról volt szó, hogy hulldogál a hó a fák ágai között, és nemsokára az egész erdő alját befedi, fölnéztem rá és megkérdeztem tőle: De ha minden fehér lesz, akkor hogyan tudják majd a mókások, hol rejtették el a tartalékukat? Ale kdýž všecho zakryje snih, jak veverka najdou to místo, kde si schovaly zásoby?”¹

Van Budapesten, a Csörsz utcában egy zsidó temető, ám ennek létezéséről nem tud mindenki, még az sem feltétlenül, aki mindennap arra jár. A temető, amely nem túl nagy területen helyezkedik el, magas, ám mégsem feltűnő fallal van körbekerítve, és a vaskapuja, amelyre semmi nincs felírva, ami egy temető otlétére utalna, örökösen zárva van. Csengő is akad a kapu mellett, de ha az ember megnyomja, sohasem történik semmi; senki elő nem jön, aki felvilágosítást adhatna, vagy jobb esetben beengedne. Egyetlen helyről lehet csak jól bekukkantani, s ez a rövid mélyútra helyezett kapun túl épített kőparkány, amely éppen olyan magas, hogy fel lehet mászni rá. S miután egyszer ide felmásztam, és bekukkantottam, a fejembe vettem, hogy én ide bizony egyszer be akarok menni. Eddig azonban akárhányszor jártam arra, a vaskapu mindig határozottan zárva volt, noha a nyitvatartási idő szerint nyitva kellett volna lennie, és a csengetésre sem jött elő soha senki. Ez annyiszor ismétlődött, hogy mostanra már egyfajta rögeszmévé vált, hogy bejussak, holott érzem, hogy minél inkább be szeretnék jutni, annál kevésbé lesz lehetséges.

Hogy ma, Magyarországon egy zsidó temető – még ha Budapest szívében van is – miért tart örökösen zárva, arra többféle ésszerű magyarázat akad (például pénzhány, személyzethány stb.), ám sajnos akadnak olyan magyarázatok is, melyek ésszerűek ugyan, de ésszel mégis nehezen felfoghatók, ilyen például a második világháború után hatvan évvel is eleven

¹ München, Bécs: Hanser, 2001. Magyarul: Európa. Fordította Blaschik Éva. Megjelenés előtt.

rasszizmus, a gyűlölet, a vandalizmus és az erőszak egyéb formái. Egyszerűbb tehát az ilyen helyeket zárva tartani. Jobb nem beengedni még azt sem, aki esetleg jó szándékkal menne, aki esetleg csak elmélkedni, emlékezni akarna, ne adj' isten valamelyik rokonának, ismerősének a sírjára egy kavicsot elhelyezni, vagy akár egy ismeretlenére, ahogy az zsidó temetőben szokás. Jobb azt sem beengedni, aki csak némi pihenőt szeretne egy hajszolt nap során, aki csak egy kis megnyugvást keresne a sírok közt egy napsütötte délután. Jobb mindenkit egységesen kizárni. Így vagyunk valahogy a történelmi emlékezettel is. A fájdalmas, neuralgikus pontokat jobb nem megbolygatni, feltárni, inkább hagyni kell elfekélyesedni; jobb nem kimondani dolgokat, jobb nem tisztázni, feldolgozni, szembesülni – egyszerűbb azt a vaskaput egységesen mindenki előtt zárva tartani.

A neuralgikus pontok természetesen kultúráról kultúrára változnak. Sokféle kérdés akad, amelyről adott esetben nem szeretnek, illetve nem akarnak beszélni, és gyakran nem is beszélnek. Ám abban mégis egyformák, hogy hiába akarják elnyomni, elhallgatni őket, örökösen visszatérnek, újra és újra, makacsul a felszínre bukkannak, úgy viselkednek, mint egy víz alá nyomott gumilabda, melyet ha hirtelen elengednek, a víz alól egyenesen a levegőbe lövell. E kérdések örökösen visszatérő jellege kísérteties, s nem csak azért, mert nem eresztene, nem hagynak nyugodni, hanem elsősorban azért, amit Freud írt 1919-ben, az első világháború traumájával kapcsolatos reflexiójában, A KÍSÉRTETIES című tanulmányában: „A kísérteties olyasvalami, aminek rejtve kellett volna maradnia, de mégis előtérbe nyomult.”² A tanulmányban Freud a német kísérteties – *das Unheimliche* – szó etimológiájával hosszan foglalkozik, mely szó nyilvánvalóan tartalmazza az *otthon*, *otthonosság* fogalmát. „A német *unheimlich* (*kietlen, kísérteties, borzongató*) szó nyilvánvalóan a *heimlich* és a *heimisch* (*bennfentes, otthonos, kies, ismerős, bizalmas*) szónak az ellentéte, és az a következtetés sem állhat tőlünk távol, hogy az *unheimlich* éppen azért ijesztő, mert nem ismerős és nem otthonos” – írja Freud.³ Ám később úgy folytatja,

hogy mivel nem csak ismeretlen dolgok keltethetnek kísérteties hatást, „...könnyen megállapíthatjuk, hogy ez a meghatározás nem kielégítő, éppen ezért megkíséreljük, hogy a kísértetiesnek az ismeretlennel történő azonosításán túllépjünk”.⁴ Ezt nyelvi- etimológiailag is igazoltnak látja, amennyiben a *heimlich* és az *unheimlich* jelentése gyakran egybeesik, s olykor egymással felcserélhetően használják.⁵ E fogalomnak az ismeretlenhez való, eredeti kötésén tehát oly módon lép túl, hogy a kísérteties olyan ijesztő valamiként értelmezi, ami valami általunk régóta ismerthez, valami egykor otthonoshoz, familiárishoz vezet, valamihez, aminek rejtve kellett volna maradnia, mégis felszínre bukkant.

A XX. század második felében, azaz a holokauszt utáni európai irodalomban talán nincs olyan szerző, aki W. G. Sebaldnál mélyrehatóbban foglalkozott volna a *heimlich*, az *unheimlich*, valamint az *unheimliche Heimat*, az idegenné vált otthon kérdésével. Sebald a háború utolsó évében, 1944-ben született egy kis faluban, a Bajor-Alpokban. Svájcban tanult német és összehasonlító irodalmat, majd végül 1969-től csaknem folyamatosan a 2001-ben, autóbaleset által bekövetkezett haláláig Angliában élt, ahol elsősorban német irodalomtörténetet tanított. Két esszékötetet is publikált az osztrák – és nem német – irodalomról (*DIE BESCHREIBUNG DES UNGLÜCKS*, 1985; *UNHEIMLICHE HEIMAT*, 1991), majd egy 1988-ban megjelentetett verseskötet után (*NACH DER NATUR*), 1990-ben regényíróként is színre lépett *SCHWINDEL. GEFÜHLE* című regényével. Ezután még három másik regényt publikált (*AUSGEWANDERTEN*, 1992; *DIE RINGE DES SATURN*, 1995; *AUSTERLITZ*, 2001), és megemlékező még nagy hatású, vitákat kiváltó esszékötete, a *LUFTKRIEG UND LITERATUR* (1999), mely mérföldkőnek számít a német és európai kultúrában, amennyiben – főleg németként – először

⁴ I. m. 250.

⁵ „...a *heimlich* szócska többféle jelentésárnyalata között van egy, ami saját ellentétével, az *unheimlich*-hel esik egybe. [...] Arra kell rájününk, hogy a *heimlich* szó nem egyértelmű, két olyan fogalomkörhöz tartozik, amely, noha nem ellentétes, mégis nagyon különbözik egymástól. Az egyik kör a bizalmashoz és a kellemeshez, a másik pedig a rejtetthez és a titkoshoz kapcsolódik. A kísérteties csak az első jelentésnek ellentéte, de a másodiknak már nem. [...] A *heimlich* tehát olyan szó, amelynek jelentése az ambivalencia irányába halad, míg az végül ellentétével, az *unheimlich*-hel esik egybe. Az *unheimlich* bizonyos mértékig a *heimlich* egy fajtája.” I. m. 250. k.

² SIGMUND FREUD MŰVEI IX, MŰVÉSZETI ÍRÁSOK. Filum Kiadó. Szerk. Erős Ferenc. Ford. Bókay Antal és Erős Ferenc. 268.

³ I. m. 249.

veti fel és elemzi azt a kérdést, hogy vajon mi okból hiányzik majdnem teljes mértékben a háború utáni német irodalomból a második világháborúban porig bombázott német városok és lakosaik traumája, azaz mi okból van ez a traumatikus élmény csaknem tökéletesen elhallgatva, illetve elnyomva a német kultúrában. Miután SCHWINDEL. GEFÜHLE című első regénye megjelenésekor már több mint húsz éve Angliában élt, a mű – annak ellenére, hogy németül íródott, mint Sebald minden munkája – Németországban, egy szűkebb körön kívül nem váltott ki különösebb hatást, Angliában viszont annál inkább felfigyeltek rá. A nemzetközi irodalmi köztudatba azonban csak KIVÁNDOROLTAK⁶ című könyvével robbant be, 1996-ban, amikor Amerikában is megjelent a mű fordítása, s így az amerikai közönség s a kritika Sebald e második regényével találkozott először.⁷ A hatása elsősorban, s ugyan akadnak fanyalgó kritikusok is, mégis a könyv amerikai megjelenése után Sebald széles nemzetközi ismertségre tesz szert, s egyre-másra kapja az irodalmi díjakat.⁸ Akadtak kritikusok, akik ideológiai okokból kifogásolták a műveit, amennyiben vélekedésük szerint nem ad megoldást vagy módszert a trauma feldolgozására, tehát ha Freud gyász, illetve melankólia fogalmainak fényében elemzik, akkor nincs benne gyázmunka, ellenben túlteng benne a melankólia. S valóban, Sebald a XX. század irodalmának egyik nagy melankolikus szerzője – ám ez nem mindenki számára és nem mindenhol rossz pont. Akadtak olyanok is (Európában és Amerikában egyaránt), akik esztétikai okokból kifogásolták e művét (s a későbbieket is), mondván, hogy modoros, műfajilag értelmezhetetlen (ez mások szerint éppen hogy érdeme), hogy ismétli magát, és szerkezetileg követhetetlen. Azonban még a fanyalgók is kénytelenek elismerni, hogy a hatása addiktív, hogy nehezen (vagy nem) lehet szabadulni tőle, hogy e regények olvasása feltűnően hasonlít valamely szenvedélybetegséghez, amennyiben az eszünkkel hiába is tiltakoznánk ellenük, a zsigereink (vagy ki tudja,

melyik szervünk, talán a melankólia-közpon-tunk) nem eresztenek.

Az elsősorban amerikai sikernek többféle magyarázata is lehet, az egyik azonban kétségtelenül az, hogy *par excellence* „európai” műveknek érzékelték Sebald regényeit, amelyeknek azonban nemcsak ez az európai idegenségük volt vonzó, hanem valami, ami idegenségükben mégis („kísértetiesen”) ismerős. Ugyanis Sebald regényeinek visszatérő motívumai, a múlt hátrahagyása vagy elvesztése, a száműzetés, az otthon elhagyása vagy elvesztése, az identitásvesztés, illetve identitásépítés mind az amerikai kultúra alapjait érintő, húsba vágó témái – csak gyakran ellenkező, azaz pozitív előjellel.⁹ Ilyen értelemben érzékelhetik ugyan idegenszerűnek a gyökeresen másfajta megközelítést, illetve hozzáállást, de a (gyakran európai) elvágott gyökerek és a családi narratíva elvesztése miatt mégis ismeretlenül ismerős.¹⁰ Németországban pedig, különösen a kilencvenes évek elején kialakult kollektív bűntudat miatt – amely nemcsak a háború alatti szerepük, hanem a Stasi-akták felszabadítása nyomán, a háború *utáni* tevékenységük kapcsán

⁹ Fehér Ferenc REGÉNY ÉS SZÁMŰZETÉS című tanulmányában (HAZATÉRNI – MŰVÉSZETFILOZÓFIAI ÍRÁSOK. Palatinus, 2004. Szerk. Kardos András) az európai regény centrális szerepének elvesztéséről szólva a következőt írja: „A mindennapi élet narratív »seltárai« elvesztették szinte etnografikus-egzotikus vonzerejüket, melyet hordoztak még Defoe regényeitől Balzacéig; ugyanakkor az »elidegenedés« korának diabolikus ragyogását sem mutatták fel többé. Bahtyin a centrum regényének megújulására mutató jelet vélne felfedezni ebben: az elemek föld alatti akkumulációját. De ami a felszínen csillogott évtizedeken át, az a tömény közlésszer vékonyka rétege volt, megszépítve itt-ott a műfaj egynemely maradó európai és amerikai mesterével. Hogy jelentékeny maradhasson, az európai regénynek menekülési utakat kell találnia. Ezek egyike a »száműzetés regénye«.” (303.) Ennek kapcsán aztán kifejti a számkivetett és az emigráns lét közti alapvető különbségeket is. Sebald, úgy vélem, olyan emigráns volt, aki lélekben számkivettségként élte meg státusát.

¹⁰ Arról a sok, nem európai emigránrról nem is beszélve, akik amerikai életüket kényszerű emigrációnak, azaz otthonvesztésnek, talaj- és gyökérvesztésnek élik meg – itt főleg azokra gondolok, akik családjukat hátrahagyva kénytelenek Amerikában megkeresni családjuk fenntartása számára a pénzt (például a mexikói, közép-amerikai, karibi, afrikai stb. vendégmunkásokra).

⁶ Európa, 2006. Fordította Szíjj Ferenc.

⁷ Csakúgy, mint most a magyar olvasók.

⁸ Igazság szerint Németországban már 1994-ben három díjat is kap a KIVÁNDOROLTAK-ra (Berliner Literaturpreis, Bobrowski Medal, Preis der Literatur Nord).

keletkezett –, valamint a *Heimat* kérdésköréhez fűződő mélyeséges ambivalencia miatt volt nehéz Sebald műveit egyértelműbben befogadni.¹¹ Hiszen művei kitüntetően foglalkoznak a német zsidók sorsának (illetve sorstalanságának) problémájával – ráadásul egy emigrációban élő s németiségét problémaként megélt, *nem zsidó szerző nézőpontjából*.¹²

A magyarországi igen kései megjelenés nyilván többek között e vonakodó német recepciónak köszönhető (minthogy német nyelvű szerzőt nálunk elsősorban németországi „közvetítéssel” kapunk), ám nyilván nem kevésbé köszönhető saját történelmi emlékezetünk feldolgozatlanságának, mely történelmi emlékezet oly szorosan fonódik össze a német történelem és kultúra emlékezetével. Harmadrészt

pedig úgy vélem, Sebald műveinek műfaji bizonytalansága is lassíthatta a magyarországi színre lépést, amennyiben nálunk jóval merevebb kategóriák szerint értelmeznek, illetve hierarchizálnak műveket, és igen erős, sőt túlságosan is erős műfaji hierarchia uralkodik. Ami a prózát illeti, e hierarchiában egyeduralkodó a „regény”, tehát az, amit nálunk a hagyományos szempontok szerint annak értelmeznek („regény az, ami regénynek néz ki”), s csak valahol a prózahierarchia alján helyezkednek el azok a műfajok, amelyek máshol jóval nagyobb népszerűségnek, mi több, kritikai megbecsülésnek örvendenek, így például az életrajz, az önéletrajz, az útleírás, a napló, a memoár (mely műfajokat nálunk gyakran a „nőirodalom” körébe szokták utalni, ami nem tesz jót az irodalmi hierarchiában való elhelyezkedésüknek). E műfajokat Sebald regényei mind ötvözik (a műveiben rendszeresen feltűnő fényképekről nem is beszélve!), ami miatt egyes kritikusok „irodalmi fattyú”-nak bélyegezték műveit. Sebaldnak csupán utolsó műve, az AUSTERLITZ hasonlít valamelyest a hagyományos értelemben vett regényhez, s első három művét alighanem csak bajosan tudta volna Magyarországon (első kiadásban) megjelentetni, ha ugyan akarta volna.¹³ A Sebald műveiben ötvözött, említett műfajok azonban Angliában s általában az angolszász kultúrában nagy népszerűségnek és megbecsülésnek örvendenek, s ily módon e műfaji összetettség nem jelentkezhett problémaként. Sebald öt éve halott, ám hatása egyre erősödik, s mára már valóságos kult-figurának számít. Első regényét, mondhatni szimbolikusan, 1990-ben publikálta, a berlini fal leomlása és Németország újraegyesítése után. Magyarországon most, tizenhat évvel a rendszerváltás után jelent meg KIVÁNDOROLTAK című regénye, s hamarosan a Sebald halála előtt nem sokkal megjelent AUSTERLITZ is az olvasók kezében lesz. Csak remélhető, hogy nyomukban nálunk is megindul – legalább irodalmi berkekben – egy élénkebb beszéd arról, ami egy kultúrában – itt: a magyar kultúrában – „kísérteties”. Tehát arról, amiről nem beszélünk, ami traumatikus, amit el-, illetve lenyomunk, ami azonban mégis,

¹¹ A náci propaganda által diszkreditált *Heimat* fogalmát igyekszik helyreállítani, illetve „megtisztítani” Edgar Reitz német filmrendező egyedülálló vállalkozása, a három fő részből álló s a német televízióban sorozatként vetített HEIMAT című alkotása, amely a huszadik századi német történelmet dolgozza fel elfogulatlan módon, melynek eredményeképpen a baloldal lényegében árulónak érezte Reitzet. A filmpozs három része: az 1984-es HEIMAT: EINE DEUTSCHE CHRONIK (1919–1982); az 1992-es DIE ZWEITE HEIMAT: CHRONIK EINER JUGEND (1960–1970); valamint a 2004-es HEIMAT 3: CHRONIK EINER ZEITENWENDE (1989–2000). Az első rész tizenhat, a második huszonöt, a harmadik pedig tizenegy óra hosszú. Reitz a trilógiát egységes filmként értékeli, annak ellenére, hogy részekre bontott sorozatként vetítették. A filmről lásd a <http://www.zonix.de/html40/arts/reitz.html> című site-ot, valamint Ursula Reidel-Schrewe cikkét: THE BURIAL PLACE OF HEIMAT. In: *Orientations: Space/Time/Image/Word – Word & Image Interactions 5*. Szerk. Claus Clüver, Véronique Plesch és Leo Hoek. Rodopi, Amsterdam–New York, 2005.

¹² A Sebaldot kritizálók körében az a kérdés is felmerült, hogy vajon van-e „jogosítványa” egy nem zsidó, pláne német művésznak ahhoz, hogy a holokausztot zsidó szemzőgből ábrázolja. Azaz meddig engedhető meg, meddig „etikus” az identifikáció ilyen mértéke, anélkül hogy „hamisításhoz” vezetne. Ez a fajta érvelés nálunk is felmerült annak idején, a SCHINDLER LISTÁJA című Spielberg-film bemutatásakor kibontakozó vitában, amelyben például Kertész Imre kifejezte azt a véleményét, hogy az amerikaiaknak nincs „jogosítványuk” efféle film készítéséhez, amennyiben nem közvetlen történelmi tapasztalatokról van szó. Itt sajnos nincs helyem e témával hosszabban foglalkozni, ám az érvelés problematikusága és összetettsége azt hiszem, nyilvánvaló.

¹³ Németországban első három regényét a frankfurti Eichborn Kiadó adta ki, s Sebald első hathatós támogatója Hans Magnus Enzensberger volt.

lépten-nyomon felszínre kerül.¹⁴ Mert talán mégsem olyan bizonyos, hogy amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.

Ami Sebald műveinek műfaji besorolását illeti, már sokféle címkével kísérleteztek: volt már dokumentarista fikció, önéletrajzi fikció, fiktív önéletrajz, egyfajta *Trümmerliteratur*, azaz romirodalom (még ha közvetlenül nem jelenik is meg bennük a háború utáni Németország), identitásregény, száműzetés-irodalom, posztmodern detektívtörténet, és még sorolhatnám. Mindebből nyilvánvalóan az bontakozik ki, hogy e művek makacsul ellenállnak a kategorizálásnak, illetve miként minden nagy mű, saját, önálló kategóriát képeznek. Így hát kiindulópontként válasszuk ki azt, amelyik a magyar irodalomtörténet, sőt történelem és kultúra szemszögéből a legbeszédesebbnek ígérkezik: a *száműzetés-irodalmat*. Mert éppen ez a – Sebald esetében önkéntes – száműzetés adja számára azt a távolságot, illetve rálátást, amely belülről nem tudhat kibontakozni, vagy nem úgy. Hiszen Sebald a *Heimat*, a haza kérdését, illetve fogalmát oly módon problematizálja, amihez képest még egy belső száműzetésben élő művész művei is más eredményeket hoznak.¹⁵ E fogalom szemantikai tartománya olyan széles a német és magyar kultúrában egyaránt, olyan változatos célokra használták már a történelem során, s ennek következtében olyan

¹⁴ E diskurzus helyét valójában már kijelölte Nadas Péter néhány hónappal korábban megjelent nagyszabású regénye, a *PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK*. Nadas és Sebald műveinek érintkezési pontjairól a *PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK* kapcsán írt *AZ ANATÓMIA MELANKÓLIÁJA. SZÓ-KÉP ÉS TEKINTET A PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEKBE* című tanulmányomban már érintőlegesen foglalkoztam (*Holmi*, 2006. augusztus). Elsősorban olyan motívumokra gondolok, mint a megmutatás/elfedés, valamint a látás/láthatóság/megmutathatóság, illetve a nem látás/láthatatlanság/megmutathatatlanság problematikája és általában véve a látás, megmutatás etikai határainak feszegetése. Jelen tanulmányommal, reményeim szerint, további közös pontok is megvilágításra kerülnek. Ilyen, egyebek közt a holokauszttörténelembe ágyazottságának gondolata; a szóképek Nadasnál szöveges, Sebaldnál pedig vizuális előállításából származó párhuzamok, illetve különbségek.

¹⁵ Itt példaként Kertész Imrét említeném, de tulajdonképpen Nadas Péter vidékre való visszavonulását is annak tekinthetjük.

erős konnotációkkal bír, ami más nyelvekre való lefordítását lényegében lehetetlenné, illetve hiányossá teszi. Sebald már első regényében, a *SCHWINDEL. GEFÜHLE*-ben megteszi első lépéseit e téma kibontása felé (különösen az *IL RITORNO IN PATRIA* című utolsó fejezetben), ám e téma felé való első, totális odafordulását a *KIVÁNDOROLTAK*-ban figyelhetjük meg, amelyben négy, a második világháború után külföldi emigrációban élő német (illetve egy litván) zsidó sorsát beszéli el, akik a maguk módján mind önszántukból végeznek magukkal. Sebald az elidegenedés fogalmát a szokásostól eltérően jeleníti meg, amennyiben nála nem a társadalomtól, hanem a hazától és saját korábbi sorsuktól, életüktől való elidegenedésről van szó – idegenné válnak (helyesebben idegenné teszik őket) először saját hazájukban, aztán saját életükben is, és végül ezért fordulnak mindnyájan a halálhoz, mint végső megoldáshoz, illetve az élet élésének kötelezettsége alóli feloldáshoz.¹⁶ Mindegyik történetben valamiképpen megjelenik a sors elvételének, illetve a saját sorsától való megfosztatásnak a motívuma, s ilyen értelemben reprodukálják a „sorsatlanság” problematikáját, amelyről Kertész regénye is szól, ám egészen más fénytörésben és másfajta narratív technikával.

Az *AUSTERLITZ*-et leszámítva, amelynek sokkal homogénebb, (teleo)logikusabb narratívája, illetve a többihez képest némileg hagyományosabb regénytechnikája van,¹⁷ Sebald regényeit meglehetősen nehéz felidézni. Történetfoszlányok, elszabadult fragmentumok úsznak be, nevek, helynevek, épületek, képek és ország-részek kavarnak emlékezetünkben; olyan, mintha az egészet csupán álmodtuk volna. E regények a sorozatos anekdoták, véletlenek, aszociációk, visszatérő kulcsmotívumok, ismétlések révén szerveződnek, és a legkevésbé sem a kauzalitás vagy a kronológia jegyében. Indokolt tehát az álomszerű hatás, amennyiben az álmok és az emlékezet is hasonlóan épülnek fel. Sebald úgy játszik a detektívregény műfajával, hogy folyamatosan nyomokat rejt el a szövegben, amelyeket az olvasónak kell felfedez-

¹⁶ Lásd a Sebald által kreált *unheimliche Heimat* konstrukciót.

¹⁷ Amiért a korai Sebald-művekért rajongók között akad olyan, aki ezt kevésbé sikerült, „kompromisszumos” műnek tartja – én nem tartozom ezek közé.

nie és értelmeznie. A bűntényt a XX. századi európai történelem keretein belül követik el, s a különböző történetfoszlányok olyan csillámoló csíkot húznak maguk után, mint a csiga, mely csík azonban csak bizonyos fényviszonyok közt válik láthatóvá. A hivatkozások és allúziók tömegével próbára teszi az olvasók türelmét, amennyiben gyakran szembesíti őket tudatlanságukkal vagy tudásuk hézagaival, melynek eredményeképpen mint a szimatot fogott vadászkópok eredünk az élénk vetett információfoszlányok nyomába. Ez a nyomozáskényszer olykor annyira elharapózik, hogy az a benyomásunk támadhat, a szerző (eredeti szakmáját tekintve irodalomprofesszor) tréfát űz velünk, mint tanár a nebulókkal, és már előre mulat azon, hogy olvasói hogyan fognak kétségbeesetten fűhöz-fához kapkodni, hogy hiányzó információikat kiegészítsék, hogyan fognak könyvtárba menni, hogy bizonyos hivatkozott műveket kikölcsönözzenek, s hogyan fognak enciklopédiákat, szótárakat és szakkönyveket elszántan böngészni. Mint aki egy távirányítóval láthatatlanul irányít más időkben és más terekben mozgó egvényeket.¹⁸ Csak hogy Sebald műveinek (egyik) titka az, hogy ha mindezt nem tesszük, ha nem törődünk tudásunk hézagaival, ha nem érdekelnek a provokatívan elejtett szálak, s nem megyünk utánuk, akkor is behúz a szöveg, sőt akkor is értelmezhető (természetesen egy egészen más szinten), s akkor is oly módon kerülünk a hatása alá, mintha varázsigt mormoltak volna el a fejük felett. Nem tudok jobb szót rá: *delejes* hatása van.

Sebald a posztmodern narratívamodellek közül azt követi, amelyik leginkább a Deleuze és Guattari által bevezetett *rhizome* fogalmával jellemezhető,¹⁹ ami egy vízszintesen és szabály-

talantul (ám szabálytalanságában szabályosan) terjeszkedő gyökérzetrendszer jelent. Ez a narratívamodell nem hierarchikus, nem genealogikus, nem lineáris, nem kauzális és nem totalizáló, hanem, a szerzők vélekedése szerint működik.²⁰ S valóban, Sebald műveinek narratív szerkezetére leginkább a *solvitur ambulando* technikája vonatkozik, amennyiben egy hosszú és nem feltétlenül célirányos sétára hasonlítanak, amelynek során bizonyos elágazásoknál (a narrátorral együtt) elcsabulunk más irányokba, más ösvényekre, és nem mindig térünk vissza az „eredeti” útra (ha ugyan van ilyen). Ez a stratégia erősen belehelyezi Sebald műveit a német irodalomban oly erőteljes *wandermotívum* erőterébe (s e fogalom az AUSGEWANDERTEN címében közvetlenül meg is jelenik).²¹ A kitérők, kalandozások és bolyongások ellenére a szövegeket mégis erőteljesen fogja össze a visszatérő kulcsmotívumok és ismétlések hálójá, amely sűrű kötőanyagot és felismerhető ritmust kölcsönöz a szövegnek. Sebald regényei amúgy is igen erősen emlékeztetnek a zenei művek hatására, amennyiben nagyon erősen támaszkodnak asszociatív és emotív készségeinkre, s ezen kívül, ám nem kevésbé lé-

illeszkednek bele. A narratíva e plurális, nyitott jellegét Sebaldnál sokszor (s legfőképpen az AUSTERLITZ-ben) az is jelzi, hogy egy történetet gyakran *többszörös személyes áttétellel* kapunk (például „...mondta Véra, mondta Austerlitz...”), aminek erős destabilizáló hatása van – minél távolabb vagyunk az „eredettől”, annál inkább változik/változhat a történet.

²⁰ A *nomadológia*, Deleuze és Guattari szerint, a történelem, történetírás ellentéte. Lásd AZ ANATÓMIA MELANKÓLIÁJA című tanulmányomban Nádas PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK című regényének narratívamodelljére vonatkozóan tett hasonló értelmű megjegyzéseimet. Ennek ellenére Sebald és Nádas radikálisan más eredményekkel használja ezt a modellt.

²¹ Itt sajnos nem tudok kitérni a regények igen erős intertextuális jellegére, amennyiben Sebald műveit át- meg átszövik a német irodalom szövegelemei s ezen belül is elsősorban Kafka, Thomas Mann, Musil, Kleist, Lenz és Büchner műveinek foszlányai, valamint a kulturális emlékezethez tartozó olyan szövegek, mint például altatódalok, zsoltárok stb. A regényeknek e rétege a műveket fordításban olvasók számára nyilván elvész, illetve egy-egy nyom erejéig, a német irodalomban-kultúrában járatosak számára olykor (szerencsés fordítás esetén) mégis felismerhető.

¹⁸ Azt hiszem, ezt hívják művészetnek.

¹⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari: MILLES PLATEAUX (Éditions de Minuit, 1980). Lásd még Deleuze posztmodernitásmodelljét, amely a *nyílt sorozat* fogalmára épül (DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION, 1968), valamint Umberto Eco nyílt labirintus fogalmát, amelynek – a hagyományos labirintusmodelllel szemben, melynek egy bejárata, egy közepe és egy kijárata van – több bejárata és kijárata, valamint több középpontja van (in: UTÓSZÓ A RÓZSA NEVÉHEZ. Milano, Bonpiani, 1986). A nyílt sorozat fogalma szerint a dolgok nem önmagukban állóan jelentenek valamit, hanem jelentésük aszerint változik, hogy milyen sorozatba

nyegesen a láthatatlanság, illetve megmutatatlanság, ábrázolhatatlanság kérdését feszegetik.²²

A regényekben sorozatosan és feltűnően jelen lévő véletlenek és ismétlések okozzák a legtöbb gondot azok számára, akik Sebald regényeit mégis, mindennek ellenére, a realizmus keretein belül szeretnék olvasni. A regényekben felhasznált temérdek történelmi és kultúr-történelmi tény, a valóságosan létező irodalmi és történelmi figurákra történő gyakori utalás, valamint nem kevésbé a regények szövegét meg-megakasztó, illetve „megerősítő” fényképek látszólagos autentifikáló szerepe könnyen összezavarhatja a „valóságra” éhes olvasókat.²³ Így aztán Sebald is amaz írók közé tartozik, akik felöltik magukra a realizmus maskaráját, látszólag azokkal az eszközökkel dolgoznak, amelyekkel a realista regényekben szoktak (lásd például a végletekig részletes tárgy- és tájleírásait), ám csupán azért teszik, hogy a realizmus effektusát minduntalan megkérdőjelezzék, aláaknázzák, sőt olykor lábbal tiporják.²⁴ A valóság elemeinek felhasználása, tehát a tartalom bizonyos tényeszerű rétegei ellenére a *szerkezet* minduntalan a realizmus ellenében működik. Ezt támasztják alá a gyakori szürreális vagy álomszerű, időtlen jelenetek, a sorozatos, teljesen valószínűtlen véletlenek,²⁵ amelyekre a realizmusnak elkötelezett, felbőszült olvasók dühödten prüszkölnek, mondván: „ilyen nincs!” – de ugyan miért is volna, hiszen regényben vagyunk; mások pedig azt kifogásolják, hogy ez túl primitív, egyszerűvé teszi a történet, illetve a szereplők mozgását – csakhogy Se-

baldnál máshová esik a hangsúly, nem ez érdekel, hanem sokkal inkább az, hogy az *Unheimlich* fogalmát valamiképpen irodalmi köntösbe öltöztesse, hogy a kísérteties, a nyugtalanítóan ismeretlen – ám valahonnan mégis ismerős – ne tartalmilag, hanem inkább szerkezetileg jelenjen meg. Freud 1919-ben megjelent tanulmánya az első világháború traumájára vonatkozó reflexió, melyet 1917-ben a *GYÁSZ ÉS MELANKÓLIA* című előz meg, amelyben szembeállítja a gyász-munka pozitív, regeneráló effektusát a melankólia negatív, lehúzó, a halottat el nem eresztő s a halál tényét el nem fogadó gesztusával.²⁶ Sebald munkássága nyilvánvalóan a melankólia jegyében bontakozott ki,²⁷ ám nem az előbb elmondottak miatt. Hiszen – Freuddal szemben – Sebald Auschwitz után, azaz egy olyan történelmi esemény árnyékában ír, amely a hagyományos episztemológia eszközeivel nem értelmezhető, méreteit és hatását tekintve nem „feldolgozható” a szó hagyományos, freudi értelmében, s a gyász-munka sem végezhető el oly módon, ahogyan azt Freud elgondolta. Sebaldnál a melankólia egy a világban (ebben a poszt-auschwitzi világban) uralkodó véleltes „tudáshézagra” vonatkozik, arra a feneketlen szakadékra, amely emez esemény és következményeinek felfoghatatlanságából ered. Ez nem jelenti azt – miként egyes történészek állítani szeretik –, hogy a holokauszt eseménye a történelemből kiemelhető, hogy nem tekintendő a történelem eseményének, amennyiben (szérintük) nem illeszthető bele. Sebald művei éppen azt sugallják, hogy a végeredmény az előzményekből tökéletesen kibontható, azok felől világosan kikövetkeztethető. Mégis, a következményeit, a hatását tekintve ez az esemény már nem közelíthető meg a gyász, illetve a

²² Az AUSTERLITZ-et leszámítva minden regényét négy részre osztja, mint egy zeneművet.

²³ A fényképek szerepére alább, e tanulmány második részében térek ki részletesebben.

²⁴ Lásd Nadas Péter PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK-jében ugyanezt a hatást, amelyet azonban Sebaldhoz képest radikálisan más eszközökkel ér el, nevezetesen a racionális episztemológia helyett az erotikus episztemológia egyeduralmával.

²⁵ Ez különösen az AUSTERLITZ kapcsán hangzik el legtöbbször kifogásként (éppen azért, mert ez kelti leginkább egy hagyományos regény benyomását), mégpedig elsősorban akkor, amikor a főhős, Austerlitz, egyből megtalálja Prágában Věrát, egykori dajkáját.

²⁶ Sebald regényeinek a traumához fűződő viszonyáról már többen értekeztek, lásd például Carolin Dutlinger: *TRAUMATIC PHOTOGRAPHS: REMEMBRANCE AND THE TECHNICAL MEDIA IN W. G. SEBALD'S AUSTERLITZ*. In: W. G. Sebald: *A CRITICAL COMPANION* (J. J. Long and Anne Whitehead eds., Edinburgh University Press, 2004); Anne Whitehead: *THE BUTTERFLY MAN: TRAUMA AND REPETITION IN THE WRITING OF W. G. SEBALD*. In: *TRAUMA FICTION* (Edinburgh University Press, 2004).

²⁷ Lásd erről például Susan Sontag *A MIND IN MOURNING* című esszéjét. In: *WHERE THE STRESS FALLS* (New York, Farrar, Straus and Giroux, 2001).

gyászmunka hagyományos fogalmi felől, nem lehet feldolgozni, nem lehet „túl lenni” rajta. Ezután már mindenkor és mindenhol jelenvaló lesz, s a halottak minduntalan visszatérnek és összemosódnak az élőkkel („Így térnek hát vissza a holtak”).²⁸ Ez az állapot olyan melankolikus világszemlélethez vezet, amelyben a rejtett összefüggések, kapcsolatok nem valamiféle titokzatos, de mégis harmonikus érzéssel töltik el az egyént,²⁹ hanem sokkal inkább egyfajta nyugtalansággal, sőt olykor kétségbeeséssel, amiért e kapcsolatok nem felfedhetők, és nem adnak ki semmiféle racionálisan értelmezhető mintázatot. S ilyen értelemben azt is Sebald szemére lehet vetni – s nemegyszer szemére is vetették –, hogy regényei sem feloldást, sem pedig megoldást nem adnak, s hogy a *solvitur ambulandó*ból bizony csak az örökös séta, az örökös bolyongás, úton levés marad – a megváltás pedig elmarad.

Elmondható, hogy a fotográfia feltalálása, de főként a XX. század eleje óta – egészen a digitális technika feltalálásáig – éppen a fénykép az a médium, amelyhez elsőként fordultak akkor, ha a világban uralkodó rejtett összefüggéseket némelyest mégis láthatóvá, követhetővé, sőt dokumentálhatóvá akarták tenni, ha a privát élet vagy a történelem folyására vonatkozatható, értelmezhető mintázatot kívántak előállítani. Ez különösen így van azokban az esetekben, amikor a fényképekkel valamiféle (vizuális) narratíva keretein belül találkozunk – ilyenek például a XX. század második felében népszerűvé vált képes riportok,³⁰ de ilyenek a

privát fotókból felépülő családi képek, sőt még inkább a *családi albumok* is. E képek megfellebbezhetetlenül bizonyították e pillanatok, illetve az utóbbi műfaj esetében ezeknek az életeknek a valóságosságát, hitelességét és „épp ilyen-ségét”. Valamint nem kevésbé lényegesen – főként az albumokban – bizonyították az egyes képeken elkülönülő pillanatok összetartozását, összefüggését, ami utóbb egy életté, egy koherens történetté állt össze. Az, hogy a későbbiek folyamán elsősorban a posztmodern kultúrában e képek elveszítették a „valóshoz” köthető, megfellebbezhetetlen és közvetlen kapcsolatukat, igazi destabilizáló, felforgató körülménynek bizonyult, amelyet egyesek szabadságként, mások azonban feldolgozhatatlan veszteségként éltek meg. Sokan a mai napig nem tudják, nem akarják elfogadni az eredeti „szerződés” felbontását, és a fényképeket továbbra is a valóság, illetve a valóságra vonatkozó narratívák bizonyító erejű illusztrációként olvassák.

A realizmus maskarájában tündöklő Sebald, a fényképek beiktatásával, *láthatóan* szeret erre a problémára reflektálni, szeret ezzel a helyzettel komolyan eljátszani. Két regényét, a *KIVÁNDOROLTAK*-at, valamint az *AUSTERLITZ*-et fogom ebből a szempontból megvizsgálni, éppen azokat tehát, amelyekben a lehangsúlyosabban helyeződik előtérbe a családi fényképek, illetve a fényképalbumok szerepe. A *KIVÁNDOROLTAK*-ban e fényképek még jóval közvetlenebb, azaz illusztratívabb módon kapcsolódnak az elbeszélt élettörténetekhez, mint az *AUSTERLITZ*-ben, még akkor is, ha már a korábbi regénynél sem lehetünk biztosak benne, hogy a felhasznált fényképek nem talált tárgyak, illetve képek-e, s hogy ezek milyen mértékben keverednek a Sebald saját életrajzához kapcsolódó képekkel (lásd például az Ambros Adelwarth-fejezetben az állítólag őt ábrázoló, ám ellenfényben készült, elmosódott tengerparti felvételt vagy a Paul Bereyer-fejezetben az elemista osztályképet). Sebald köztudottan a talált, „kóbor” képek szenvedélyes gyűjtője volt, komoly gyűjteménnyel rendelkezett,³¹ s az is tudható, hogy regényeiben valóban szabadon keverte e talált képeket azokkal, ame-

²⁸ *KIVÁNDOROLTAK*, 29.

²⁹ Miként ez Baudelaire híres, *KAPCSOLATOK* című versében még így van:

„Templom a természet: élő oszlopai / időnkint szavakat mormolnak összességű; / Jelképek erdején át visz az ember útja, / s a vendéget szemük barátként figyeli. // Ahogy a távoli visszhangok egyberingnak / valami titkos és mély egység tengerén, / mely, mint az éjszaka, oly nagy, és mint a fény, / egymásba csendül a szín és a hang s az illat. // Vannak gyermeki húst utánzó friss szagok, / oboa-édések, zöldek, mint a szavannák, / – s mások, győzelmek, romlotak, gazdagok, // melyek a végtelen kapuit nyitogatják, / mint az ámbra, mosusz, tömjén és benzoé: / test s lélek mámor zeng bennük ég felé.”

(Szabó Lőrinc fordítása.)

³⁰ Ennek bevezetését és elterjesztését leginkább az amerikai *Life* magazinnak köszönhetjük.

³¹ Csakúgy, mint Walter Benjamin, aki Sebald munkásságára igen nagy hatással volt. Lásd még a jelentős *Horus*-archívumot, Kardos Sándor gyűjteményét.

lyek valóban azt a létező személyt ábrázolják, akiről a regényben éppen szó esik, valamint a saját magát (Sebaldot) ábrázolókkal. Ily módon a valóság, a tények, valamint a képzelet és a fikció kénytelen (is) kibogozhatatlanul összekeverednek, és azok az olvasók, akiknek elszánt céljuk, hogy ezeket szétszálazzák, rossz nyomon járnak. Hiszen e regények éppen hogy múlt és jelen, valóság és képzelet, emlékezet és álom textuális és vizuális szempontból egyaránt összetartó és összetartozó erővonalairól vallanak (s ennyiben valóban konfesszionálisak), s mindezek együttesen a kulturális emlékezet fogalmát fedik le. A KIVÁNDOROLTAK négy fejezetében négy kivándorolt zsidó élettörténetét ismerhetjük meg (helyesebben e hézagos narratívák éppen emez életek titkainak, rejtélyeinek megismerhetetlenségéről tesznek tanúbizonyságot), s e történeteket mindig másod- vagy harmadkézből halljuk: vagy a narrátor elbeszélésén keresztül (aki gyakran egy Sebald nevű szereplő), vagy pedig, a narrátor közvetítésével, egy családtag vagy barát elbeszélése révén (Paul Beyerer, Ambros Adelwarth, Max Ferber fejezetei). A családi fényképeken, illetve albumokon kívül, amelyek mindegyik fejezetben feltűnnek, diaképet és újságkivágást (dr. Henry Selwyn), képeslapalbumot, naplót, útinaplót (Ambros Adelwarth) és memoárt (Max Ferber) is találunk, melyek mind különféleképpen erősítik, kiegészítik, illetve adott esetben gyengítik, aláássák a narratívában elbeszéltek autentikusságát, mely technikát Sebald később, az AUSTERLITZ-ben fejleszti tökélyre.³²

E különféle – képi, illetve szöveges – narratívák és jelek mind azt jelzik, hogy önmagukban nem állnak meg, mindig csak egy bizonyos „sorozatba” illetve értelmezhető (l. Deleuze), s hogy értelmük az éppen adott sorozat, valamint az éppen adott értelmező munkája nyomán bontakozik ki. Sebald művei azt sugallják, hogy az emlékezet *kulturális konstrukció*, s a perspektívát, a „képkivágást” vagy ke-

retezést hangsúlyozza a totalizáló szemlélettel szemben. A megfigyelés alternatív módozatait javasolja, amelyek nem holisztikus, totalizáló képet adnak, de mégis, egy-egy sorozaton belül Gestalt-jellegük van, azaz összeállnak valamivé. S ilyen értelemben, azt is mondhatjuk, Sebald világképe tragikusnak, illetve melankolikusan és eredendően fragmentált, hiányzik belőle az egésze való törekvés (szemben az ezt gyakran kinként megélt olvasókkal, akik valamiképpen ezt szeretnék elérni, illetve megkapni). A valóság Sebald szerint sem képekben, sem szövegekben nem megragadható (mert ugyan mit látunk a „valóságból” mondjuk Paul Beyerer napszemüveges, nyaralós képe, vagy Ambros Adelwarth arab ruhás portréja, vagy akár egy szűkszavú naplóbejegyzés nyomán?), hanem csakis a privát és kollektív emlékezet szüntelen munkálkodásában, ami azonban időben történik, s ezért szüntelenül változó. S a privát és kollektív összefonódására nem is találhatott volna jobb példát, illetve terepet, mint éppen a családi fényképek példáját. Hiszen ezek valósághoz fűződő viszonya éppen annyira rétegzett, amennyire Sebaldnak kapóra jön: egyrészt értelmezhető az ábrázolt személyekre és jelenetekre vonatkozó közvetlen információk birtokában, másrészt azonban ezek hiányában is mindenki számára értelmezhető (egy bizonyos pontig), amennyiben be tudjuk illeszteni őket saját, hasonló képeink sorozatába, típusába, saját „albumainkba”. E típusok pedig, mondja Sebald, aki a taxonómia nagy barátja (lásd például hosszas entomológiai vagy építészeti eszme-futtatásait, amelyekben a „családi hasonlóságokat”, a típusokat, a felismerhető mátrixokat taglalja), a reprezentáció történelmileg meghatározott módjai szerint jönnek létre, s éppen e meghatározott módok teremtik a különböző sorozatokat.

Családi fényképekről szólva ez utóbbi állítás nyilvánvalónak látszik, ha éppen professzionális, úgynevezett stúdiófotókról beszélünk (főként, hogy mára ez a műfaj már jószerével archaikussá vált!), amelyek könnyedén felismerhető póz- és gesztusrendszerrel, illetve általánosságban szólva, könnyen felismerhető és értelmezhető képi szimbolikával dolgoznak. Am ugyanez vonatkozik – jöllehet kevésbé nyilvánvalóan és felismerhetően – az amatőr családi fényképekre is, s ez különösen igaz azokra, amelyeket albumokba rendeznek, hogy egy családi narratívát beszéljenek el képek-

³² A KIVÁNDOROLTAK-ból példa erre a dr. Henry Selwyn-fejezetben a narrátor szerint Nabokovra „hasonlító” fénykép, mely valójában magát Nabokovot, az íróat ábrázolja – Sebald és Nabokov műveinek nyilvánvaló kapcsolatára itt nincs helyem kitérni –, vagy ugyanebben a fejezetben az a rész, amelyben a diaképet olyan hosszan bámulják, hogy a dia üvege széttörik, és a vásznon sötét repedés jelenik meg.

ben.³³ Ám Sebald e típusos képeket olykor felváltja ezektől eltérő, amolyan talált képeknek látszó fényképekkel, amelyeket szintén a családi narratívába illeszt (tárgyak, természeti képek, épületek stb.). Ezáltal e típusuk szerint nem családi képek is családivá, familiálissá és familiárisssá válnak, amennyiben egy családi narratíva sorozatába illesztve felveszik a családi képek jellegét (lásd például az Ambros Adelwarth-fejezetben a montreux-i Hotel Edent ábrázoló képeslapot). Ezt amolyan „gerillareprezentáció”-nak nevezném, amennyiben a szerző egy váratlan akcióval valamilyen váratlan tartalommal, jelentéssel ruház fel bizonyos, látszólag oda sem tartozó dolgokat, *behoz* valamit, ami amúgy kívül lenne. Azonban hogy mi (vagy ki) *tartozik* valahová, azt nem mi döntjük el, és Sebald e gesztusaival többek közt éppen arra mutat rá, hogy a hovatarozás gyakran mennyire pusztán a szokások, a hagyományok vagy az előítéleteink, illetve a látszat szerint dől el.

Mindezek ellenére a KIVÁNDOROLTAK-ban a beiktatott képek még elsősorban illusztratívák (ha dokumentáló erejüket olykor aláássák is bizonyos körülmények, például a kép elmosódott, rossz minősége – de hát az emlékezet is gyakran ilyen), a visszaemlékezéseket inkább csak alátámasztják valamilyen mértékig (mert autentikusságuk, azaz „valódi”, dokumentumjellegük azért már itt is bizonytalan lábakon

³³ A családi albumok e típusjellegének kiváló képzőművészeti tárgyalása Eperjesi Ágnes CSALÁDI ALBUM (2004) című munkája, amelyben a család tagjainak fényképét különféle áruk csomagolópapírjáról levett, sematikus figurák helyettesítik, akik a családi történetek sematikus, többnyire pozitív jeleneteibe helyeződnek (például csecsemőkép, játék közben, első napom az óvodában, iskolában, balettelőadásom, zongorakoncertem, érettségi, esküvői képem, nyaralásfotók stb.). A képfeliratok a művész saját, sematikusra csinált kézírásával készültek, a „személyesség” jegyében.

A fotóalbumokkal szemben az amatőrfilmek és videók esetében már sokkal kevésbé szabályozhatók a családi narratívák, mert nehezebb kordában tartani, hogy mi kerül rá a filmre, olykor becsúszik olyasmi, ami nem feltétlenül vet pozitív fényt a résztvevőkre, s ennek lehetnek humoros vagy szomorú eredményei. Lenyűgözően és szívszorítóan használja a *home videók* emez áruklódó aspektusát a CAPTURING THE FRIEDMANS című dokumentumfilm (Andrew Jarrecki, 2003), amelyik többek között e videók segítségével utal egy család (feltehetően) sötét titkaira.

áll), szemben az AUSTERLITZ-ben található képekkel, amelyek sokszor jóval talányosabbak, és gyakran nem is azon az oldalon vagy akár csak a szöveg közelében találhatók, mint ahol szó esik arról, amit ábrázolnak.³⁴ Az emlékezet munkálkodása tekintetében tehát többféle fényképről beszélhetünk: olyanról, amelyeknek emlékmegerősítő hatása van (ilyen a KIVÁNDOROLTAK-ban található legtöbb kép), olyanról, amelyeknek emlékelidéző hatása van (valami elveszett emléket hoz vissza, például Jacquot gyermekkori, kosztümös képe az AUSTERLITZ-ben), valamint olyanról, amelynek emlékcsináló vagy emlékhelyettesítő hatása van (valami olyasmiről ad képet, ami már az emlékekben sincs meg – vagy soha nem is volt ott; ilyen az AUSTERLITZ-ben szereplő anyaképek mindegyike, melyekre az alábbiakban még visszatérek).³⁵ Ám természetesen fikciós műfaj-

³⁴ Ez ügyben már jelent meg olyan kritika (pl. Elinor Shaffer: W. G. SEBALD'S PHOTOGRAPHIC NARRATIVE. IN: THE ANATOMIST OF MELANCHOLY: ESSAYS IN MEMORY OF W. G. SEBALD. Rüdiger Görner ed. München, Judicium Verlag, 2003), amely szóvá teszi, hogy a német kiadáshoz képest – ahol többször szerepel együtt kép és szöveg, tehát ahol a szöveg kvázi képfeliratként vagy keretként működik – az angol nyelvű kiadásokban gyakran jóval nagyobb a távolság kép és szöveg között, és nem lehet tudni, hogy ez csupán a anyag kiadásnak vagy éppen valamiféle (ideális esetben Sebald által jóváahagyott) kísérletezőkedvnek köszönhető. A KIVÁNDOROLTAK magyar kiadásával kapcsolatban azonban sajnos bizonyosan kimondható a képekkel kapcsolatos hanyagság, illetve a képek szerepének sajnálatos meg nem értése. Ilyen például, amikor az eredeti kiadáshoz képest egy fényképet megfordítanak (lásd a Nabokovot „ábrázolót”), amikor radikálisan megváltoztatják egy kép méretét, illetve a szövegben elfoglalt pozícióját, vagy amikor megpróbálják kivilágosítani, hogy jobban látható legyen, amit ábrázol (lásd pl. a szerzőről/narrátorról ellenfényben készült fotót), noha ez nyilvánvalóan ellenkezik a szerző szándékaival, aki épp az elmosódottságot, a nem tisztán láthatóságot kívánja hangsúlyozni.

³⁵ A fényképek emlékhelyettesítő funkciójáról I. Susan Sontag ON PHOTOGRAPHY című munkáját (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977), amelyben azt mondja, hogy „[a] fényképet Proust, annak alapján, hogy ő mire tudja használni, csupán az emlékezés segédeszközének tekinti, s mibenlétét így kissé pontatlanul fogalmazza meg: az ugyanis nem annyira segédeszköze, mint inkább találmánya vagy pótléka az emlékezésnek”. (Európa, Modern Könyvtár, 1981. Fordította Nemes Anna.) 186.

ról, azaz regényről lévén szó, nem tekinthetünk el azoktól a képektől sem, amelyeknek gyaníthatóan – ám sohasem bizonyíthatóan – szöveggeneráló hatásuk van. Ez különösen a talált, „kóbor” képeknél gyanús, tehát azoknál, amelyekről sejteni lehet, hogy csak véletlenül kerültek a szerzőhöz, de valamilyen okból – nyilván a barthes-i *punctum* okán – értékessé váltak számára, és valamit kezdeni akart velük. Mindnyájan ismerünk olyan képeket, amelyeknek eredetét ugyan nem tudjuk, mégis hihetetlen erővel sugároznak valamilyen történetet magukból, amelyre nem mindig tudunk rátapintani; olyan, mint egy név, ami már a nyelvünkön van, mégsem jut eszünkbe. Ám egy Sebaldhoz hasonló temperamentumú írónak nyilván nem esik nehezére valamilyen történetet, illetve történetfragmentumot szóni köréjük, s a főszövegét aszerint alakítani, hogy a kép által generált alszöveget befogadja. Tehát ez esetben nem, mint az hagyományosan lenni szokott, a szöveg az elsődleges és a kép a másodlagos, hanem fordítva (hogy kicsit frivol legyek: van *képe* hozzá). Ugyanezen a vonalon továbbhaladva, végül, de nem utolsósorban, megemlítendő a fényképeknek az a fajtája, amelyeknek akaratlanul, kéréstlenül és hívatlanul van szöveg-, illetve emlékgeneráló hatásuk – lásd erről Max Ferber esetét, aki már-már hihetetlen módon (hiszen ezek kivételes értékű, pótolhatatlan, személyes dokumentumok) átadja a családi képeit, valamint az anyja háború alatt írt memoárját a narrátorunk megőrzésére, mert mint a narrátoron keresztül, függő beszédben³⁶ mondja: „*A második alkalommal úgy hatottak rá a helyenként tényleg csodálatos feljegyzések, mint azok a félelmetes német mesék, amelyekben ha valakit megigéznek, addig kell folytatnia a munkát, ebben az esetben az emlékezést, írást és olvasást, míg meg nem szakad a szíve. Ezért inkább kiadja kezéből a borítékot, mondta Ferber...*”³⁷

³⁶ A függőség, azaz a közvetettség (*style indirect libre, reported speech*) is az emlékezés folyamatát, illetve annak nehézségét, rétegzettségét jelzi. Az „egyenes beszéd” ebben a kontextusban, tehát a holokauszt kontextusában, művészileg és privátim egyaránt lehetetlen – vagy alighanem egy artikulálatlan ordításba torkolna.

³⁷ KIVÁNDOROLTAK, 215–216. Max Ferber története esetében bizonyíthatóan tudható, hogy Sebald valódi esetet dolgoz fel, olyannyira, hogy míg eredetileg a valóságosan létező, Max Aurach nevezetű festő saját

Max tehát fizikailag is el akarja távolítani magától e dokumentumokat, mert nem képes a közelükben élni az életét. Egy hasonlóan furcsa átadásról olvashatunk az AUSTERLITZ-ben, amelyben a főszereplő Austerlitz, miután nagy nehezen megszerezte anyja fényképeit (ha ugyan megszerezte, erről még később), lehetővé teszi azokat a (névtelen) narrátorunk, hogy őrizze meg, amíg elmegy Franciaországba a háború alatt szintén eltűnt apja nyomait is felkutatni. Talán itt is a fizikai eltávolításról van szó, hogy ennek révén teljesen átadhassa magát apja felkutatásának, s ne kösse le érzelmi energiáit az anyaképek közelsége. Vagy talán érzi, tudja, hogy onnan már nem fog visszatérni, s mintegy a narrátorra testálja a képeket. Ezt azért az elbeszélés nyitva hagyja, Austerlitz további sorsa homályba, ködbe vész – nem úgy, mint a festő Ferberé, aki kórházban, feltehetően saját keze által, a tüdőtágulás állapotát túrhetetlennek ítélve hal meg, mely betegség feltehetően a műveiből felszálló szénpor következtében alakult ki nála:³⁸ halalos szublimáció.³⁹

A Sebald műveiben használt különféle vizuális médiumok, illetve műfajok, így a fotó, a film, az építészet, az alaprajzok és a térképek mind az emlékezet vizualizált metaforái; ily módon a szóképek valóságos képekként jelennek meg. Az egyes családörténetek elbeszélése mögött egy felfoghatatlan és elképzelhetetlen dimenziójú kollektív esemény és az arra való emlékezés áll. Amde hogyan emlékezzünk, hogyan emlékezhettünk egy felfoghatatlan és elképzelhetetlen dimenziójú, a szó szörnyű értelmében *fenséges* eseményre? És az erre való emlékezést hogyan ábrázoljuk? Ez a Sebald műveinek középpontjában álló, ége-

nevét használta az első, német kiadásban, a család kérésére a továbbiakban, s így már a fordításokban is, ez a megváltoztatott név szerepel.

³⁸ „Ferber maga is megjegyezte egyszer, miközben a kézfeje rákódott grafitréteget tanulmányozta, hogy éjjeli és nappali álmaiban már a föld összes kő- és homokszivátágát bejárta. Egyébként, folytatta, kitérve mindenféle magyarázat elöl, bővének elszíneződéséről egy újságcikk jut eszébe, amely nemrég került a kezébe, és a hivatásos fényképészek között elég gyakori ezüstmérgezés tüneteiről szólt.” 183.

³⁹ A sajátkezűsége utaló mondat: „Az viszont elég érthetően kiderült belőle, hogy szégyenletesnek tartja állapotát, és elhatározta, hogy így vagy úgy, de minél hamarabb véget vet neki.” 257.

tő, fájdalmas kérdés. Merthogy az emlékezés itt megfellebbezhetetlen parancs, az világos. Csak a hogyan, az a kérdés. Főként hogyan akkor, ha olyan szövegekről beszélünk, mint Sebald regényei, amelyekben a fotó – a hagyományosan autentifikáló, bizonyító szerepe ellenében – csak felerősíti a dokumentum és fikció közötti réseket, repedéseket. S mindezt nem a manapság divatos digitális fotómanipuláció eszközeivel, illetve a problémakörre való reflexióval éri el, hanem anélkül, hogy a fényképekkel bármit csinálna, anélkül, hogy tárgyi létükbe közvetlenül beavatkozna. Tehát csak és kizárólag a „sorozatokkal”, azaz a kontextualizálással operál. A fotó mint az emlékezés, az emlékezet, illetve a felejtés és a halál megjelenítője már közhelyszámba megy. S éppen e tulajdonságai miatt – hogy egyszerre felfed és elrejt – a fénykép, miként Barthes mondja, sohasem az, amit látunk. A fényképet egyfajta látó vaksággal nézzük, a fénykép láthatatlanná válik, s amit mögé képzelünk, az jelenik meg lelki szemünk előtt. Sebald regényei esetében ez gyakran a történet maga. Vagy az, amit e történetek elhallgatnak. S e történeteken belül sorozatosan váltakozik a fényképek felfedő és elrejtő természete (az előbbire főként a KIVÁNDOROLTAK-ban, az utóbbira pedig inkább az AUSTERLITZ-ben találhatunk példát). Barthes elméletével szemben azonban a holtak nem csupán a fényképek által térnek vissza közénk, s nem csak mi elevenítjük meg őket tekintetünkkel, melynek következtében ők is megelevenítenek, életre keltenek minket azzal, ahogy „visszanéznek” ránk,⁴⁰ hanem a holtak Sebaldnál *mindig* jelen vannak, sőt olykor elevenebbek, mint maguk az élők. Csakhogy a szereplők ennek nincsenek mindig tudatában, vagy ha igen, ha ez mégis valamiképpen tudatosodik bennük, akkor nemigen képesek e tudással együtt élni (lásd a KIVÁNDOROLTAK négy öngyilkosságát).

Mindazonáltal az, hogy ennek nincsenek mindig tudatában, nem azt jelenti, hogy *egyáltalán* nincs tudomásuk róla, hanem inkább azt, hogy e tudást elnyomják, elfojtják a tudatlanságjukba. S e problémát Sebaldnál természetesen megint csak egyszerre kell a privát és a

kollektív emlékezet szintjén értelmezni. Mert ha e holtak a XX. század legnagyobb történelmi traumájának áldozatai, akkor e holtak egyúttal e történelmi trauma megjelenítői, illetve kísérteties megtestesítői. Ulrich Baer a holokauszt, fényképezést és trauma kontextusában sokat idézett SPECTRAL EVIDENCE: THE PHOTOGRAPHY OF TRAUMA című könyvében⁴¹ azt fejtja ki, hogy nemcsak a fénykép és az emlékezet, hanem a fénykép és a trauma között is strukturális hasonlóság figyelhető meg, amennyiben valamely elmúlt, ám időben mégis kimerevített dolognak az örök visszatérését jelenítik meg. Sebald regényeinek töredezett, nem lineáris időbelisége, mint arra már rámutattak, pontosan rekonstruálja a trauma (illetve az álom és emlékezet) hasonlóan szakadozott időbeliségét, az elnyomás és a felszínre kerülés váltakozó ritmusában. Ugyancsak pontosan érzékeltetik e művek a trauma gyakran késleltetett tudatosodását, illetve feldolgozását, ami olykor csak több generáció elteltével történik meg. A holokausztal kapcsolatos pszichológiai kutatások már kimutatták, hogy a trauma öröklődhet (lásd *transzgenerációs* trauma), hogy a szülők, sőt nagyszülők is átörökíthetik tudatosított vagy akár tudattalan traumájukat.⁴² Számomra ezt az átörökítést jelképezik a KIVÁNDOROLTAK-ban és az AUSTERLITZ-ben egyaránt megtalálható s már említett áttestálások, még akkor is, ha akinek áttestálják családi dokumentumaikat, nem családtagjuk (mindkét esetben a narrátorról van szó). Am úgy vélem, éppen ez a gesztus jelképezi e tudás *kollektív* átörökítését, a kulturális emlékezet működését, működtetését.

Az AUSTERLITZ-ben a főszereplő, Jacques Austerlitz – akit négyéves korában szülei egy *Kindertransport*-tal Prágából Angliába menekítenek a második világháború alatt, s azután soha töb-

⁴¹ Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002.

⁴² Marianne Hirsch FAMILY FRAMES: PHOTOGRAPHY, NARRATIVE AND POSTMEMORY (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1997) című könyvében vezeti be a *postmemory* fogalmát, amely a holokausztot átélte generáció által a második-harmadik generáció – tudatosan vagy öntudatlanul – átörökített „emlékeire” vonatkozik, tehát olyan emlékekre, amelyek nem az emlékező első kézből származó tapasztalataiból táplálkoznak.

⁴⁰ CAMERA LUCIDA (Éditions du Seuil, 1980), VILÁGOSKAMRA (Európa, Mérleg). 26.

bé nem találkoznak⁴³ – a fotón kívül a film médiumát is igyekszik felhasználni arra, hogy megkísérelje helyreállítani elveszített család-történetét, azaz elveszített identitását és elveszített emlékeit. Minthogy anyjáról nemcsak fényképe, de emlékképe sincs, Véra, a Prágában csodával határos módon megtalált dajkája segítségével próbálja anyja képét fellelni, illetve Vэрával azonosíttatni. A könyvben a hiányzó kép, illetve emlékkép hangsúlyosabban van jelen, mint bármely jelen lévő, meglévő kép és emlék. Jacques nyomozása, valamint az egész könyv egy hiány köré épül, a szöveg ezt a hiányt írja körül, ami végül csupán egy kísérletkép kontúrjait rajzolja meg. Ugyanis értelmezésében – az első olvasat látszata ellenére – a regény végül ebben sem ad megnyugtató, illetve megbízható megoldást vagy feloldást, amennyiben a regény egész szöveve, stratégiája bizonytalanná teszi az olvasó számára, hogy Véra végül *valóban* felismeri-e Agatát, Austerlitz anyját az egyik képen vagy sem. Miután Vэрától megtudja, hogy anyját Theresienstadtba deportálták, Austerlitz először megszerzi a náci-cik által készített, manipulált áldokumentum-filmét (DER FÜHRER SCHENKT DEN JUDEN EINEN STADT),⁴⁴ amellyel a „mintatáborról” akartak tudósítani a világnak. Már önmagában az feltehetőbb problematikus, hogy egy manipulált, velejéig hazug anyagot használ arra, hogy anyja ottlétét bizonyítsa és személyét felelevenítse emlékezetében, hiszen bármilyen bizonyítékot talál is, az egy feneketlen hazugság és félrevezető szándék keretei között lesz fellelhető, ami „bizonyító” erejét erősen kétségessé teszi. Amit

ezen a filmen lát, ugyanolyan „kosztümös” előadás, mint a többi fénykép, amelyet nyomozása kapcsán talál, beleértve saját gyerekkori kosztümös fényképét is. Minden és mindenki álarcban, kosztümben van, senki sem az, aminek vagy akinek látszik. A fényképek lényegében nem engedik, hogy a traumája – szülei és eredeti identitásának elvesztése következtében átélt traumája – *előtti* állapothoz, az „ősállapothoz” eljusson.

A videóra átvitt filmet lelassítva, Austerlitz talál egy nőt, akiről azt hiszi, hogy az anyja, készíti a kockáról egy kinagyított fényképet (tehát tovább manipulálja a már manipulált filmet),⁴⁵ és megmutatja Vэрának, aki rögtön közli, hogy ez nem Agatát ábrázolja, s ezzel egy csapásra megfosztja Austerlitzet egy lehetséges anyaképtől. Majd később, amikor egy régi színházi lapban Austerlitz talál egy másik, színésznőt ábrázoló fotót, akiről szintén úgy sejt, hogy talán anyját ábrázolja, Véra kimondja a várva várt, áhított igent: felismeri a képen Agatát. Azonban, hogy ez a felismerés valódi-e, s nem csupán Véra kegyeletes „adomány”, nem tudhatjuk. Nem tudhatjuk, hogy Véra nem látta-e addigra másképp Jacques helyzetét, nem tudhatjuk, hogy nem szánta-e meg, nem úgy gondolta-e, hogy sokkal inkább segít imádott Jacquot-jának avval, ha megajándékozta egy anyaképpel, mint ha makacsul ragaszkodik az „igazsághoz”, aminek ebben a kontextusban nincs értéke, sőt inkább káros. Ebben az esetben nem egy emléket felelevenít, hanem egy emléket *helyettesítő*, illetve *megkonstruáló* képről lenne szó, amelynek egyúttal megváltó ereje lenne. Mondom, mindezt nem tudhatjuk, Sebald nem ad a kezünkbe erre vonatkozó bizonyítékot, ám e regényben eddig már oly sokszor feszült egymásnak szöveg és kép (csupán látszólag kiegészítve, támogatva egymást), oly sokszor volt elbizonytalanítva az autentikusság, illetve a jelentés kérdése, hogy egyetlen dolog biztos csupán: hogy minden bizonytalan.

Az olvasó természetesen szeretné tudni, hogy a képen valóban Jacques anyja, Agata látható-e, s a legtöbben hajlanak arra, hogy ezt boldogan, fellelegezve elhiggyék. Biztosan nem

⁴³ Lásd a Kindertransport hangsúlyosan implikált inverzét Nádas PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK című művében, amelyben 1957 nyarán magyar gyerekeket tömegesen az NDK-ba, azaz Németországba küldenek táborokba nyaralni. A Kindertransportok élményét feldolgozó, megrendítő dokumentumfilm címe: INTO THE ARMS OF STRANGERS (2000, rendezte Mark Jonathan Harris).

⁴⁴ 1944 nyarán forgatták Kurt Gerron Terezinbe deportált, hírneves német színész, rendező és kabarésztár rendezésében, akinek azt ígérték, hogy cserébe nem küldik tovább Auschwitzba – nem tartották be az ígéretüket, Gerron ott pusztult. A történetét feldolgozó dokumentumfilm címe: PRISONER OF PARADISE, 2002, rendezte Malcolm Clarke és Stuart Sender.

⁴⁵ Többek között kiveszi a képet az időből, és „befagyasztja”, miként a traumatikus élményt a traumát átélő.

tudhatjuk, ám Jacques világában már azzá, az anyjává vált (azt a szerepet tölti be), tehát az. S ugyan ki volna, aki ebben a helyzetben Věrának mindezt felhánytorgatná? Ki volna, aki számon akarná kérni rajta az „igazságot”, ha egyszer az igazság, úgy tűnik, olykor más anyagból is felépülhet, mint a pusztá tények. Věra egy ponton azt találja mondani Jacques-nak, hogy mintha a fényképek maguk is rendelkeznének emlékezettel. Ez azonban nem mindig elérhető a fényképet szemlélők számára, gyakran olyasmit mutatnak (olyasmit tudnak), amiről nincs tudásunk, s ezért számunkra nem elevenítenek fel semmit, csak valamit sugallnak, amit nem tudunk elérni, amire nem tudunk rátapintani. Mint amikor kinyújtjuk kezünket a tükör felé, de csupán saját magunkba ütközünk, nem tudunk mögé hatolni. Ilyen esetekben a jelentésük az, amit beljünk látunk, illetve amire használjuk azokat (a jelentés a használatban rejlik, mondta Wittgenstein, akinek alakját Sebald allúziók útján Austerlitz alakjába bújtatva eleveníti fel ebben a regényben, sőt Max Ferber fejezetében már a KIVÁNDOROLTAK-ban is történi utalás rá). Ez a tudatlanságunk lehet olykor elszomorító, sőt akár megalázó, máskor azonban olyasfajta szabadságot, illetve értéket képes generálni, amit semmi egyéb. Így nyerhet például valaki egy anyát. Így lesz belsővé (interiorizálttá) egy külsőleg, művilég kapott kép. Gondolom, ezért is képes Austerlitz e nehezen megszerzett anyafényképtől megvalni, amikor odaadja a narrátornak megőrzésre. A tárgyra, a fizikai képre már nincs állandóan szüksége, mert már belül van. És így átvitt és konkrét értelemben is *szabad kez*et kap arra, hogy most már az apját kutassa fel.

Walter Benjamin az úgynevezett „*optikai tudattalan*”-t nevezte meg a fénykép különös tudásaként, vagyis azt, hogy olyasmit is képes megmutatni, amit a valóságban, „szabad szemmel” nem mindig veszünk észre. Tehát a fénykép adott esetben olyasmit is elárul, ami nem feltétlenül volt készítőjének szándéka.⁴⁶ Láthatóvá válik olyasmi, ami más körülmények között láthatatlan vagy csak nehezen látható. Ezzel szemben Sebald regényeiben a fényké-

pek gyakran elmosódtak, rossz minőségűek, kisméretűek, vagyis sokszor még arra sem alkalmasak, hogy jól mutassák azt, ami a látszólagos tárgyak volna, hát még az „*optikai tudattalan*”. E stratégia szerint az, amit képileg (látszólag) megmutatok, nem látszik, amit pedig nem mutatok meg (akár vizuálisan, akár textuálisan), az „látszik”, illetve odaérthető. Ennek eredményeképpen egy alternatív, másfajta látás és másfajta képesség bontakozik ki Sebald műveiben. Inverz, mondhatni *keleti* ábrázolásmód ez, ahol a hiány helye körül van rajzolva, körül van satírozva, s a szabadon hagyott részben rajzolódnak ki a mögöttes kontúrtjai. Sebaldnál a fényképekkel és más vizuális „dokumentumokkal” (térképekkel, tervrajzokkal, alaprajzokkal) megátogatott „autentikusság” az olvasóknak a vizuális médiumokba vetett – igaz, mára már erősen megkopott – hitét használja ki, helyesebben az olvasóknak azt az ősi *vágyát*, hogy valamilyen módon bizonyítottnak lássák azt, ami írva vagyon.⁴⁷

Ezzel szemben a bizonyítást, a tanúságtételt nem a kép és még csak nem is a hang, az elbeszélői hang biztosítja, hanem a meghallgatás, a *meghallgatás* ténye. A KIVÁNDOROLTAK-ban és az AUSTERLITZ-ben egyaránt a narrátor az elbeszélt élettörténetek *tanújává* válik. Minden esetben ő az a levinasi értelemben vett *megszólitott*, aki az elbeszélésnek, illetve az elbeszélt életeknek *tanújává* válik, mely életek e tanúságtétel által nyerik el végső értelmüket. S a narrátorral együtt természetes az olvasó is megszólitottá, tanúvá válik. Ez pedig kétségtelenül nehéz helyzetet teremt azok számára, akik csupán egyszerű olvasóknak hitték magukat. Sebald olvasása közben meg kell tanulniuk felnőni e nem kis feladathoz, meg kell tanulniuk betölteni a megszólitott szerepét. Hiszen efféle történeteket meghallgatni sem kevésbé nehéz, mint elbeszélni. Így aztán valahányszor megszólitó és megszólitott egymásra talál Sebald műveiben, az esztétikain túl etikai győzelem is születik. S vajon irodalomtól lehet-e többet kívánni?

Bán Zsófia

⁴⁶ Walter Benjamin: A FOTOGRAFIA RÖVID TÖRTÉNETE (KLEINE GESCHICHTE DER PHOTOGRAPHIE, 1931). In: ANGELUS NOVUS (Helikon, 1980). Fordította Pór Péter.

⁴⁷ Nádas Péter ugyanezt a realizmus álcájával éri el, tehát azzal, hogy regényét realista nagyregénynek álcázza.

HATÁR GYŐZŐ

(1914–2006)

„Míg éltem, az Óhazának nem volt számomra ideje. Most már nekem nincs többé az Óhaza számára időm: nemsokára minden tengeren túl – egyesülhetek a teljes hazátlanokkal.” (HELLÁNE. Magyar Téka, Bp., 1948. 432.) Idestova hat év-tizeddel ezelőtt láttak napvilágot az iménti sorok, Határ Győző talán legjobb regényében, a háború után újjáéledő romváros, Budapest szellemi miliójét utolérhetetlen módon megragadó HELLÁNE-ban, ahol néha groteszk, néha pedig szürreális maszkot öltve ott nyüzög a kor megannyi extravagáns figurája, akik hamarosan éppúgy börtönre, emigrációra, hallgatásra ítéltetnek majd, miként megörökítjük. „Nemsokára” – a szimbolikus értelemben vett hatvan éven át felfüggesztett pillanat beteljesül, s ezáltal visszavonhatatlanul múlttá dermed, amikor az auctor útra kel; teljesen mindegy, hogy eközben miféle költői, mitikus formát ölt a megnevezhetetlen, s teljes mértékben függetlenül attól, hogy – eredeti kontextusából kiszakítva – a „minden tengeren túl” végül mit is jelent. Immáron nem számít, hogy az emléktelen vizeken túl Vergilius látomása, a *mare tenebrarum* várja-e az utazót, avagy maga a római költő hajózik-e egy másik látomásban, Broch nagyregényében a kései *sztoa* gondolkodásmódját tükröző nemlét birodalma felé. Határ Győző felfogása alapján ugyanis – a sokszor hangoztatott „*vivat opus, pereat vita*” jelszavának megfelelően – mindenfajta halálon átívelő túlélést kizárólag a művek jelenthetnek az alkotó számára, ha kell, mások fantáziájában, mások írásaiban asyllumra lelve. Vagy még inkább, a minden dolgok közül legbölcsebb, jótékony idő kínál fel valamiféle menedéket, ha már a valóságos élet ilyenfajta kegyet nem gyakorolt.

Határ Győző alkotó életszakaszának nagy része ugyanis – a londoni emigráció kínálta keretek között – igazából kényelmes száműzetésben telt el, a gondolkodói és politikai szabadság mellett az anyanyelv természetes közegetől s Magyarországtól – oly sokat kárhoztatott – szellemi életétől elszakítva. Noha a háború utáni magyar emigrációs irodalom korántsem olyan izgalmas és gazdag, mint amilyen például a lengyel vagy az orosz, mégis, a 60-as, 70-es években, sőt még a 80-as évek elején is úgy tekintett az ember a nyugati irodalom (s csakúgy például a történetírás) reprezentánsaira, mint a sors avagy a gondviselés különös kegyeltjeire, akiknek megadott, hogy ne az itthoni, velejéig álságos és hazug világban kelljen morzsolgatniuk hétköznapijaikat. Csak később, a személyes ismeretségek során vált világossá, hogy a helyzet azért nem ilyen egyszerű, bárki, aki magát „magyar írónak” nevezi, legalább a történelmileg kialakult diaszpóralét életkörülményeire rászorult volna. *Vólna* – hiszen ilyesfajta diaszpórák – csekély kivétellel – nem igazán léteztek a nyugati magyarság körében. Az említett személyes ismeretségek során egyértelművé vált, hogy a jó értelemben vett mesterség, illetve szolgálat minden olyan esetben „működőképesnek” bizonyult, ahol a nyelv nem játszott perdöntő szerepet. Néha azonban a fenti kritérium még egyetlen életművön belül is skizofrén hely-

zetet idézett elő. A kiváló történész, 1943-tól haláláig a „latin világban” élő Ferdinandy Mihály például minden nehézség nélkül megírhatta tudományos monográfiáit spanyolul, németül és olaszul (de hasonló példákat amúgy is bőven lehetne idézni), mi több, a felsorolt nyelveken egyértelműen „szépirónak” is bizonyult, de a mélyen XIX. századi gyökerű, archaikus levegőjű regényeit már nem. Legalábbis állítása szerint nem. Ugyanez – nyugodtan mondhatom – hatványozottan érvényes Határ Győző szó szerint monumentális életművére, ahol a különböző műfajok – költészet, dráma, regény, esszé, „bölcseleti próza”, aktuális érvényű kritika, fordítások stb. – együttese már évtizedek óta jól érezhetően úgy íródott, hogy majd *emlékműként* szolgáljon az arra érdemes utókornak. Ahogy azt a HELIÁNE szerzője jó néhányszor elmondta: az angolul írott versek mint ujjgyakorlatok kivételével a „kétnyelvű író” szerepének még csak az ötlete sem mérült fel számára. Pedig – s itt az összehasonlítás kézenfekvő honba szakadt kortársával, Szentkuthy Miklóssal – Határ Győző irodalmi munkássága egyáltalában nem kötődik a magyar kultúrához, történelemhez. Ám az a prózai tény, miszerint fülét akarva-akaratlanul fél évszázadon át más idióma zenéjéhez igazítva is – Weöres Sándor mellett – Határ Győző a háború utáni magyar költői nyelv legnagyobb virtuóza volt, már önmagában is elégséges magyarázatul szolgálhat a „miért nem?” kérdését illetően.

Jóllehet az európai irodalomban se szeri, se száma a száműzetésbe kényszerült sanyarú írói sorsoknak, ráadásul a kényszerű utak egy része a lime-seken túlra, a mindenkori barbaricumba vezetett, Határ Győző életpályája, a több évtizedes (vélt-valós?) kirekesztettség érzete még csak a szokványos paradigmákkal sem magyarázható, hiszen ő 1957-ben Lucanushoz, Senecához hasonlóan a távoli végekről érkezett a birodalmi székváros falaihoz, hogy mind Horthy (Sátoraljaújhely), mind pedig Rákosi (Márianosztra) börtöneinek alapos ismerőjeként valóban új életet kezdjen. Mindezt sikerrel meg is valósította, de mégis úgy tűnik, hogy a tér, az antik oikumené mintájára szerveződő „lakott világ” különböző pontjaihoz kötődő politikai száműzetésen túl létezik olyasfajta exilium is, amely az iméntivel ellentétben szinte mindig felszámolhatatlannak bizonyul: s ez az idő általi számkivetettség állapota. Arról a jól ismert helyzetről van szó, amikor valaki „rosszkor” születvén, nem talál otthonra abban a nem éppen testre szabott saeculumban, amelyben élnie rendeltetett. Határ Győző esetében – úgy vélem – hatványozottan is érvényes az iménti példa, hiszen a hatalmas műveltséggel, kivételes nyelvi leleménnyel, messze az irodalmon túlívelő, a filozófia, a zene, a politika, többféle természettudomány területére is kiterjedő erudícióval létrehozott művek a mai, az olvasástól teljesen elszokott, lenyűgözően műveletlen potenciális befogadó közeg számára aligha minősülhet(né)nek másnak, mint értelmezhetetlen abszurditásnak vagy éppen provokációnak. Persze Határ Győző – akit számos hazai kortársával szemben semmiféle kisebbségi vagy alkalmatlansági érzés nem sújtott – tökéletesen tisztában volt mindezzel. Talán ezért is küldözgette az ismerősöknek évtizedeken át Londonból saját tördelésű és tervezésű arany színű köteteit, jó ágens módjára maga kereste fel olvasóit, s az esetek döntő többségében ragyogó érzékkel meg is találta őket. Így hízott-gyapapodott a Határ-féle magánkönyvtár jó néhány honi érdeklődőnél (olyannyi-

ra, hogy az időközben szintén eltávozott Domokos Mátyás egyszer nem átalotta lemérni a könyverincek együttes terjedelmét, s a mérési eredményt a wimbledoni mester – talán – 80. születésnapján a nyilvánosság elé tárni), azzal az illúzióval kecsegtetve, hogy ha egyszer majd leomlanak az évtizedeken át fennálló politikai válaszfalak, akkor majd minden végérvényesen a helyére kerül, s a dolgok valódi súlyuknak megfelelően mutatkoznak meg. Ehelyett – tudjuk jól – éppen az ellenkezője történt, még az a vékony máz is lekopott róla, amely a GOLGHELÓGHI, KÖPÖNYEG SORS, AZ ŐRZŐ KÖNYVE szerzőjét a bezártság idején még körbevonta. Maradt tehát a pőre realitás s vele a kényszerű felismerés: a jelen ellenállása folytán vagy a múlt-, vagy pedig a jövőbeli olvasó érdeklődését kell megcélozni.

Míndeközben viszont, kihasználva az elegáns kívülálló pozíciójából fakadó előnyöket, Határ Győző fixa ideaként visszatérő elgondolásokat fogalmazott meg arra nézve, hogy melyek is annak az „idő általi számkivetésnek” a valódi okai, amelyek a honi meg nem értést úgy-ahogy megmagyarázzák. Az egyik ezek közül az Édes Haza szinte folyamatos ostromozása; eszerint az egész újabb kori magyar történelem nem más, mint folyamatos önámítások, hamis önértékelések sorozata, amely egyfajta össznemzeti pesszimizmusban és önsajnálásban kulminál időről időre. Az ilyen és ehhez hasonló értékelések közül kisebbfajta vitát váltott ki az egyik 1985-ben, Brüsszelben tartott előadása nyomán íródott, A NEMZETI HAMISTUDAT című esszé (in: A KÖLTÉSZET KISKÁTÉJA. Aurora, London, 1990). Határ Győző álláspontját egyebek között Balassa Péter és Ács Margit vitatta meglehetősen erős kritikai éllel. (Csak zárójelben merészelem megjegyezni, hogy az elmúlt másfél évtized eseményei Határ Győző akkori véleményét igazolják.) A másik, mániákusan visszatérő állítás a magyarnak a filozofálásra való zsigeri alkalmatlanságára vonatkozott, külön kiemelve, hogy az ilyesfajta alkalmatlanság erősen behatárolta a mindenkori magyar irodalom lehetőségeit is. Az a megállapítás, miszerint a jelentős filozófiai kultúra valóban hiányzik a magyar művelődéstörténetből, aligha vitatható ugyan, ám a honi humán érdeklődés, különösképpen pedig az irodalom belterjes jellegére semmiképpen sem szolgál magyarázattal. Szerény megítélésem szerint mindaz, amit Határ Győző folyamatosan számon kért – s néha pökhendi, néha viszont elkeseredett megjegyzéseivel némileg fel is nagyított –, az nem a „kontinentális” s főleg nem az „angolszász” filozófiai hagyomány kimutatható jelenléte volt/lehetett, hanem inkább a gondolkodás egyfajta „szabadságfokának” a hiánya. Természetesen aligha kell mondanom – s Határ Győző írásai ezt meggyőzően alátámasztják –, hogy itt nem a politikai szabadság meglétéről avagy hiányáról van szó.

Az előbbieknél megfelelően Határ Győző a szellemi számkivetettség állapotában is valódi szabadgondolkodónak bizonyult. Amennyire meg lehet állapítani (hiszen mielőtt az országot 1956-ban elhagyta volna, a HELLIÁNE mellett csupán két kis terjedelmű verseskötete – RAGYOGÓ SZÍVVEL, REMETE DACCAL, 1945, még Hack Győző néven, valamint a LITURGIKON, 1948 – látott napvilágot), az volt már első írói megnyilatkozásai idején is. Sokak szerint azonban az általam „szabadgondolkodónak” minősített életforma helyén nem található más, mint mérhetetlen hiúság és becsvágy, de ez így, önmagában semmiképpen sem állja meg a helyét. Kétségtelen ugyanak-

kor, hogy Határ Győző nem költőként, nem prózáíróként minősítette magát igazán szuverén alkotónak, hanem filozófusként, illetve kedvenc kifejezésével „bölcselelőként”. Nem kommentátornak, történeti reflexiók szerzőjének, nem is valamelyik XX. századi filozófiai iskola követőjének tartotta magát (bár a neurológia és az agy kutatás iránti, fiatalkorától datálható olthatatlan vonzódása miatt is legközelebb talán a fenomenológiai szemlélet állt hozzá), hanem valami olyasminnek, amit (az ugyancsak ifjúkori bálvány) Nietzsche így nevezett: „önmagától gördülő kerék” (BÚCSÚLEVÉL, in: LÉGY MINARET! Aurora, London, 1990. 54.). Másfelől pedig – mintegy baráti szívességet téve kritikusnak s egyszerű műélvezőnek egyaránt – így inti a jobbára hatalmas fragmentumgyűjteménnyé rendezett bölcseleti műveinek olvasóját: „*Mindez világlátásom – etruszk szobrokra emlékeztető – drótváza csupán, erre a szobrásznak még fel kell hordania az agyagot s kiformálni a test egészét a mintázófával. Ne képzelje tehát senki, hogy csak mert e néhány soron végigfutott a szeme, bölcseletemről »már mindent tud«.*” (FILOZÓFIAI ZÁRLATOK. Aurora, London, 1992. 224.) Az igazat megvallva a „már mindent tudok” lehetősége soha fel nem merült az emberben, annál is inkább nem, mert ezek a bizonyos „filozófiai művek” úgyszólván klasszifikálhatatlanok; a szó etimológiai értelmében vett aforisztikus beszédstílus, továbbá a laza füzéreként összeillesztett „anekdota-” (az „anekdoton” többes száma gyanánt) gyűjtemény ugyan valóban a nietzschei erudíció folytonos jelenlétét sejteti, de ezen túl a bölcseleti reflexiók – folyamatosan visszaköszönnek az úgynevezett „szépirodalmi” művekben is – jellege, hasonlóan Határ Győző nyelvéhez, senki máséhoz nem hasonlítható, függetlenül attól, hogy különösen kedvelt és követésre méltónak tartott példákkal bőséggel találkozhatunk az életműben. Ha mindenáron döntenie kellene, akkor egy, már az antikvitás idején létező műfaj meghatározó szerepére szeretném felhívni a figyelmet, s ez a műfaj az *excerptum*, a *kivonat*. A Határ Győző-féle bölcseleti opus talán ilyesfajta *excerptaként*, *excerptumok* gyűjteményeként jellemezhető: az írások java általában sorszámokkal ellátott miniatűr esszé, az esszéíró pedig folyamatosan diadalmában élő hadvezér módjára lépésről lépésre hódítja meg a humán tudományokat, egytől egyig a különféle művészeti ágakat, a természettudományok egynémelyikét (ahogy már szó esett róla, elsősorban a neurobiológiát, de a kvantumfizikát s vele a kozmológiát is), mindeközben pedig igazából mindvégig egyetlen kérdést, az *élet* „fel”-, illetve „kilobbanásának” misztériumát állítja a középpontba.

A hosszú s valóban impozáns alkotói életút minden stációját, sőt az út mentén elszórt vagy egyszerűen csak ottfelejtett limlomokat, hasztalan holmikát, azaz jelzésértékű mementókat a fenti szempont alapján lehet egybefüggően értelmezni. Az *excerptumok* – ha nem is mindig örömmel, de – mindenképpen szenvedélyes mohósággal íródtak; talán ezért is nem maradt ideje Határ Győzőnek arra, hogy a bő lélegzetű regényekkel, drámákkal ellentétben hosszú és szisztematikus filozófiai műveket írjon. De lehet, hogy egyszerűen csak arról van szó, hogy amint a bölcseleti írások nem csatlakozhattak be a Határ Győző által nem létezőnek vélt magyar (anya)nyelvű tradícióba, úgy ezeknek a reflexióknak az igazi súlyát csak akkor lehetne megállapítani, ha angolra, vagyis az analitikus filozófiai hagyomány anyanyelvére fordítanánk le őket. Noha az ÖZÖN KÖZÖN szerzőjé-

nek néhány kisebb lélegzetű regénye napvilágot látott francia, illetőleg angol fordításban (PEPITO ÉS PEPITA, ANIBEL, ARCHIE DUMBARTON – magyarul: ÉJSZAKA MINDEN MEGNŐ), ám a filozófiai írások mindmáig a maguk szigetmagányában várják sorsuk beteljesedését; igazából olyanok, mint a félbehagyott, lakatlan épületek.

Az imént vázolt formai sajátosság a már említett monumentális arányok kérdését is érinti, minthogy az excerptum műfaj művelése elvileg végteleníthető, élethossziglan avagy életfogytiglan tart. (Megint csak érdekességként jegyzem meg, hogy itt is szembetűnő hasonlóságra bukkanhatunk Szentkuthy ORPHEUS-ának sajátos műfajteremtő eszközével, a *catalogus rummal*.) A bölcséleti oeuvre súlypontjait, kitekintésre szolgáló magaslatait keresve éppen ezért nem hagyatkozhatunk az auctor önértékeléseire, önreflexióira (különösen akkor nem, amikor Határ Győző jól érzékelhetően pompásan elszórakozik a jámbor olvasóval!), hiszen a figyelmes szemlélőnek előbb-utóbb rá kell jönnie arra, hogy az ilyesfajta ráhagyatkozás esetén belesétál abba a szöveglabirintusba, amelyet a fortélyos bölcselő készít elő számára. E képletes labirintus szervezőelvét a gyakorlatilag végeláthatatlan (és kontrollálhatatlan) önhivatkozások jelentik évtizedeken, illetve ezer oldalakon át. Márpedig ennek az örvénylő mozgásnak a koreográfiáját teljes biztonsággal csak a múlttá válás szabja meg. Ahogy Határ Győző egyik rövid esszéje elé illesztett Salacrou-idézetben olvasható: „*Le passé est un enfer dont les morts ne peuvent plus sortir.*” (A. Salacrou: *UNE FEMME LIBRE*, in: *ALAPIGAZSÁGAINK*, Szabad Föld Kiadó, Bp., 2003. 124.) Jóllehet a citált hasonlat kissé morbidnak tűnhet, de talán pontosan érzékelteti, hogy a „múlttá válás” jelen esetben nem mű és alkotó esetleges klasszicizálódásának esélyét jelenti, hanem azt, hogy a szóban forgó módszer először mutatkozik meg világos körvonalak között.

Az igazsághoz persze az is hozzátartozik, hogy az ilyesfajta, egyszerre szellemi és időbeli „határ”-megvonás csupán a vegytiszta műítészet számára áll rendelkezésre, ám jól tudjuk, a magyar kultúrában nem azért játssza éppen az irodalom az eleven lelkiismeret szerepét, hogy az előbb vázolt lehetőség tényleg vegytiszta módon megvalósulhasson. Mi történik akkor, ha a múlt egyszerűen nem képes múlttá válni, s az iménti, kissé közhelyes ízü Salacrou-idézetben fölemlített „enfer” rosszul zárul, s vádlón előzőnlenek onnan a senki által nem áhított tegnapi holtak? Márpedig az elmúlt tizenhat esztendő honi históriája – amelyet immáron teljesen magányos londoni száműzöttként Határ Győző a nem szűnő sértődöttség állapotában végigkommentál – nagyrészt erre figyelmeztet; amíg a tegnapiak unos-unotalan szembejönnek az utcán, a mindenkori ma időhatárai is elmosódnak. Ugyanígy, a mélyen a közelmúlt eseményeiben gyökerező bölcséleti esszék (ön)hivatkozásai sem vezethetők vissza egyöntetűen – sajátos genealógiaképpen – arra a maximum másfél tucat alapötletre, amelyet kiötlőjük szinte egész életében magában hordozott. Úgy látszik, a logikai kör egyelőre nem zárul be, meggyőződésem ugyanis, hogy Határ Győző igazi szellemi, írói rangját a szinte valamennyi jelentős életmű esetében érvényes újrafelfedezés és újraértékelés hivatott megadni.

A fenti, inkább megérzésnek, mintsem egzakt módon igazolható állításnak megvannak a maga formai okai is – elsősorban talán a már említett

kivételes nyelvi vituozitás, másodsorban pedig az a jól érzékelhető (nem biztos, hogy „áldásszámba” menő) képesség, amikor is az auctor majdhogynem „szinkronban” gondolkodik, illetve ír (a szövegszerkesztő elterjedése előtt kizárólag a végtelenített gépírólapok voltak képesek követni a túláradó alkotói ihletet), de az elfogadható magyarázat véleményem szerint az irodalmon túl vagy éppen előtte keresendő. Határ Győző többször is idézi Bertrand Russellnek Toynbee személyét érintő – finoman szólva is dehonoszáló – kritikáját, miszerint az *A STUDY OF HISTORY* szerzője egyike volna a „század legtürelmetesebb koponyáinak”, s ha némileg enyhébb formában, de hasonló véleményt fogalmaz meg Spenglerről is. Ennek ellenére (vagy talán éppen ezért?) Határ Győző történelmi szemléletében s ugyanígy filozófia-, valamint teológiatörténeti állásfoglalásaiban mintha mégis a „pszeudomorfózis”, az ismétlődés elve uralkodna, néha egyszerűbb, néha bonyolultabb formában. Ha a jelen és a közeli jövő Határ Győző által diagnosztizált fő kihívásai, a nanotechnika, a klónozás, az iszlám fundamentalizmus avagy a „történeti kereszténység” (valójában persze álkereszténység) kiüresedése javarészt sohasem volt aktuális kérdésnek látszanak is, az a logikai váz, amelyre a különféle részletelemek felkerülnek, eredeti formájában az ókeresztény korban, valamikor a II–IV. század között készült el, abban az időszakban, amikor a közép- és (főleg) a neoplatonizmus intellektuális közegében eredendő erudícióját tekintve, a filozófia a lehető legközelebb került ahhoz, hogy maga is *vallássá* váljon. Plótinoszok, Porphüriosok vagy éppen „csak” Libaniosok, Julianosok hemzsegnak a különböző Határ Győző-írásokban, még akkor is, ha ezek a figurák az Aufklärung divatját vagy mondjuk a klasszikus pozitivizmus szellemiségét jelenítik meg.

Az életmű legalább részleges ismeretében érdekesnek, ám semmiképp sem meglepőnek minősíthető iménti paradoxon e rövid írás keretein belül aligha értelmezhető kielégítő módon; két lehetséges okot szeretnék csupán röviden megemlíteni. Az egyik ok magában az alkotói karakterben keresendő, abban az egyszerre izgatott és türelmetlen eljárásmodban, ahogy Határ Győző végigszágul tudomány és művészet különféle térrénumain, ahogy magára az irodalomra, kedvenc műveire reflektál, akárha valamiféle pusztai nomád birodalomalapító volna, akinek egyszerűen nincs ideje és energiája arra, hogy az ezer kilométereken át húzódnó fölperzselt hátszágokat pacifikálja, valamint tulajdon képére és hasonlóságára formálja. A pszeudomorfózis, a visszatérő kulturális korszakok és formák sugalma arra való, hogy tudatosítsa: a meghódított hátszágok – csupán néhány típust megtestesítve – lényegében véve ugyanolyanok, nem szükséges egytől egyig elbíbelődni velük. A másik ok inkább egyfajta történetfilozófiai avagy teológiai alapállásban keresendő, s ez az alapállás a Kelszosztól, Porphürosztól Schellingén át Nietzscheig ívelő (általában dühödt és megvető) kereszténykritikákban leli meg a maga éltető dűnami-szát. „Pál-vallás” (eredendően Plótinosz kedves tanítványának, Porphüriosznak a találmánya) – ahogy ezt Határ Győző oly gyakran írja le, illetve „*daemon antichristianus*” – ahogy az egész kérdéskör a személyes sors karakterjegyeit hordozva az életmű legkülönbözőbb darabjaiban megjelenik. Ez a bizonyos „*daemon antichristianus*” ráadásul nem valami őrzőangyalféle,

ahogy azt a legismertebb példa, Szókratész (Plutarkhosz megörökítette) daimónja idézi elénk, hanem sokkal inkább egyfajta „*spiritus malignus*”, aki ha némán sűgi elamit, abból szinte bizonyosan rosszindulatú megjegyzés születik. Akárhogy legyen is, annyi bizonyos, hogy az iménti szellem munkál Határ Győző legnagyobb kaliberű figuráiban, elsősorban is a monumentális – talán Claudel A SELYEMCIPŐ-jéhez hasonlítható – színpadra szánt mű (igazi megkésett műfajú *poème d'humanité*), a GOLGHELÓGHI főhősében, az első millennium idején világgá szabadult latorban, akiben a rossz oly természetes eleveenséggel működik, hogy vele kapcsolatban az illusztris szerző még a gnosztikus-manicheus típusú kozmológiai dualizmust is felszámolja, s az újplatonikusoktól átörökölt ágostoni privációelméletet a visszajára fordítva azt írja: a Jó nem más, mint a Gonosz hiánya... Másod-sorban pedig a Julianosz-regény, a KÖPÖNYEG SORS főhősében, az ifjú császárban, aki a IV. század derekán utoljára kísérelte meg, hogy a pogányságot a világalomra törő kereszténységgel szemben jogaiba visszahelyezze. A regény EPILEGOMEN-jában Határ Győző egyértelmű radikalizmussal fogalmazza meg nem csupán a kereszténységgel, hanem valamennyi a Pál-vallás mögött megbúvó izmussal, például a krisztianizált gnózzsal szembeni averzióját: „Az egyházat szapuló gnosztikus – az egyház parazitája. Osztozik végzetében. Az egyház és a kereszténység iránti agyonütő, elsőpró érdektelenség kiterjesztése rám: ez a sorsom, a parazita sorsa: tudtam, mit vállalok, amikor Julianosz lélekrajzi regényét munkába vettem.” (KÖPÖNYEG SORS. Aurora, London, 1985. 611.) Hajszálpontosan megfogalmazott, őszinte szavak. Világossá teszik, hogy itt nem egyszerűen a nietzschei furor örökségéről van szó, hanem arról a felismerésről, amely a SZÉLHÁRFA-sorozat aforizmaiban oly gyakran szóba kerül, vagyis hogy a kereszténység kritikusanak, zsigeri elutasítójának még annyi lehetőség sem adatik meg, hogy legalább kívül kerüljön azon a világon (vagy még inkább: világekorszakon), amelyet ostoroz. Ha né-tán elmúlna a „zsidó-keresztény aión”, akkor vele együtt enyészne el parazita módjára az is, aki megtagadta üdvrendi polgárjogát; ha viszont a zsidó kereszténység mégsem csak az egyik világekorszak a sok közül, akkor a kritikus még rosszabbul jár. Ezen a ponton azonban fölösleges okoskodni; tökéletesen elég, ha ráhagyatkozunk arra, amit a fenti idézetben maga a szerző mond, hiszen Határ Győző nagyságrendekkel okosabb és bonyolultabb figura annál, mintsem hogy a mindenkori neopogányság képviselői avagy egyfajta „kereszténység utáni aión” teoretikusai közé sorolnánk.

Annál is inkább így áll a helyzet, mert amíg a 70-es, 80-as éveket még joggal tekinthette az ember az említett kereszténység utáni aión ádventi időszakának (Határ Győző bölceleti fénykora éppen ezekre az évtizedekre esik), ám az elmúlt tizenvalahány év éppen arról tanúskodik, hogy a Határ Győző által említett „*agyonütő, elsőpró érdektelenség*” erősen szűnőfélben van, s különösképpen a kelet-európai neofita kurzusok működését döntő mértékben határozza meg a politikai kereszténység (rossz) szelleme. Ezen a ponton pedig a londoni mester is kénytelen feladni korábbi, valóban történetfilozófiai léptékű álláspontját, helyette inkább az újbóli totális elhülyülés tüneteit regisztrálja, tegyük hozzá, teljes joggal. A posztkrisztianus éra eljöveteletét újra és újra túléli az a szellemi-kulturális képződmény, ame-

lyet Határ Győző csillapíthatatlan fantáziával a sztoikus polünómia elvének megfelelően ezerféle módon nevez: „*törpefejűek teokráciája*”, „*intelligens kreténizmus*” – csak némi ízelítő a bőséges étlapról, s egyúttal olyan metaforikus keretet kínálva, amelybe a marxizmustól kezdve az iszlám fundamentalizmusig minden belefér. Meg kell hagyni, nincs még egy olyan alkotója az elmúlt fél évszázad magyar irodalmának, aki olyan gyilkos iróniával lett volna képes ostorozni az intelligens kreténizmus megnyilvánulásait, illetve képviselőit, mint a GOLGHELÓGHI szerzője. A megállapítás nemcsak az emigráció jelképezte biztonságos háttérrel mérten igazolható, hanem a még itthon töltött időszakra vonatkozóan is. Bizonyosság erre a CSODÁK ORSZÁGA, HÁTSÓ-EURÁZIA című terjedelmes írás, amelyet – az eredeti kéziratot részben újrafogalmazva – Határ Győző Londonban, 1989-ben adott ki, vagy éppen a műfaj fölülmúlhatatlan remeke, az ugyancsak a háború után itthon íródott EGREGOR (AZ ŐRZŐ KÖNYVE. Aurora, London, 1974).

A bölcselő apologéta és a vele szövetséges szépíró szinte szünet nélkül zajló szabadságharca mindenestre hihetetlen energiát emésztett fel Határ Győző hosszú élete folyamán – e tekintetben talán az általában korán reggel író s jobb szó híján tényleg valamiféle intimitást tükröző versek jelentik a számottévo kivételt –, ám az egész hatalmas életműben lámpással kell keresni a könnyed, derűs pillanokat, az állandó csatazaj közepette sem mellőzhető megnyugvást. Üdítő kivételt elsősorban az elbűvölő kisregény, a PEPITO ÉS PEPITA jelent (először franciául, Julliard, Paris, 1963, majd magyarul rövid időn belül kétszer is: Aurora, London, 1983–84., illetve Szépirodalmi, Budapest, 1986), valamint a modern kori Magna Mater regénye, az ANIBEL (először szintén franciául, Denol, Paris, 1969., magyarul: Szépirodalmi, Budapest, 1988) s mindenekelőtt a HELIÁNE, amely megítélésem szerint az egész életmű s vele az egész révbé ért életút szimbolikus kezdete és végpontja. Csak találgatni lehet, „mi lett volna, ha...?” mi lett volna, ha – akár a partra vetett hal – Határ Győző az itthoni közegben küszködik fél évszázadon át? Annyi azonban bizonyos, hogy a képletes utazás így is, úgy is folytatódott volna. Fél oldallal később, e megemlékező írás elején olvasható HELIÁNE-idézetet követően, immáron a tengerbe begyalogolt *müsztlész* módjára – túl, túl minden – a Nigragor festője (magyarán a háború túlélő krónikása) ezt mondja: „*Most hát, Időtenger... megmostam a lábam benned Hullámtalan, abban, amiben lásd, ellenkezés nélkül merülök... Míg éltam, kinek is lett volna számomra ideje?... Most már: ki számára is volna többé a végső megszélidülésben – – nemsokára minden tengeren túl – egyesülhettek a teljes hazátlanokkal.*” 433.

„*Nemsokára*” – azaz éppen most, hat évtized után –, akárcsak Borges NÉMET REKVIEM-jében – az időbuborékba fagyott haladék letelt. Arról persze, hogy valóban így van-e, éppen maga az érdekelt nem mond, nem mondhat semmit. Nem látjuk többé végigimbolyogni az Oktogon felől az Andrássy úton, könyvheti nyárelőkön, feleségével együtt, utoljára a francia impresszionistáknál megcsodálható kalapkölteményekben. Nemsokára alig akad majd valaki, aki emlékeibe idézhetné a hazátlanok lenyűgöző eleganciáját.

Rugási Gyula

EGY MONDAT HATÁR GYŐZŐRŐL

Kevés íróat szerettem úgy életemben, mint Határ Győzöt nem mintha utálnám az írókat, vagy idegenkednék tőlük, egyszerűen csak arról van szó, hogy általában *sok* vagyunk egymásnak, túl sok túl hatalmas ego a világban adódó szűk terekhez képest, óvakodva közeledünk a másikhhoz, mégis már háromlépésnyi távolságban összeütközünk, próbálunk kínos mosollyal taszigálódni, hogy közelebb, legalább egy kézfogásnyira – vagy hogy egymás szavát ordítózás nélkül értsük, annyira közel – férközünk, de, mondom, általában ez nem megy

vele pedig ment

pedig hát igencsak jól fejlett egóval voltunk megáldva mindketten; tragikusan kései barátság volt a mienk

bár minden könyvemet elküldtem neki, és ő ezekre mindig válaszolt (az első kötet, első mély lélegzet 1989-ben – ötven címre postáztam dedikált példányt, öten válaszoltak, ma is emlékszem, ahogy időrendben befutott az öt levél, Határ, Vas István, Esterházy, Várady Szabolcs, Tandori, tíz százalék, érdekes, éppen a legnagyobbak)

Győző bácsi mindig haladéktalanul, szellemesen és a küldött munka ismeretében válaszolt, rögvest dedikált kötettel viszonzva – amikor a regényemet átadtam neki, másnap felhívott, hogy elolvasta, rég nem röhögött ennyit, és meg fognak lincselni azok a pályatársak, akik majd magukra ismernek

ó, szent naivitás

na, ezt például kifejezetten irigyeltem tőle, bár néha bosszankodtam is rajta, infernális pesszimizmusa mellé hogy honnan ez az ismeretlen emberekbe vetett, gyanakvástól mentes bizalom, mégis:

ó, szent naivitás, még hogy lenne ember a magyar íróársadalomban, aki egy karikatúrában felismerné önmagát (a másikat még csak-csak, pláne, ha a képzelt ellenoldal főerői közé véli sorolhatónak), meg aztán nem is készültek ezek az alakok konkrét modell szerint

tehát minden könyvemet elküldtem neki már 1989 óta, és méltó módon válaszolt is rájuk, közelebbi kapcsolatnak ebből mégsem akaródzott kibomlania

maradtunk annyiban, hogy minden könyvhéten (mert minden könyvhéten Pestre jött, bár könyveiből még jórészt a régi, maga szedte példányok forogtak) összefutottunk néhányszor, szeretettel üdvözöltük egymást, gáláns lovagként vezette karján Piroskáját, akivel ötven évig éltek könnyezettő gyöngédségben, végig a menekülsors fél századán, és aki a *Szép Határné* titulust már egy elődjétől, az első feleség Marikától örökölte

isteni női voltak az öregnek, a nagy szerelem mellett is, és a nagy szerelem ebbe bele sem rezdült

a „közönség” előtt ezeket nem is próbálta titkolni, sőt, éppen utolsó közös szereplésünkön emlékezett meg ország-világ előtt az egyik tudós történésszel, az emigráció erkölcsi szövétnekhordozójával adódott megismerkedéséről, történt volt ez egy kórház várószobájában

mely intézményt a férfiak egy megállóval korábban leszállva és a háztömböt mintegy a tavaszi verőfény élvezete céljából körülsétálva közelít-
tenek meg, hogy a bejáraton aztán fürge körbevizslatás után surranjanak be
úgy esett ugyanis, hogy *történetesen* ugyanattól a daliás termetű és me-
legszívű *szineművésznőtől* kaptak trippert

isteni nőitől ugyanis a legrettenetesebb nemi bajokat sikerült begyűj-
tenie, és ezek tüneteit aztán nagy gusztussal, kacagva mesélte, ha nem is Pi-
roskája előtt, de kihasználva azt a pár percet, amíg a konyhában tesz-vesz

Könyvheteken tehát szembetalálkoztunk, ők nyáron mindig fehérben,
hatalmas szalma- vagy fehér vászonkalapban, egy időben én is fehérben
jártam, nyári hóemberek csúcstalálkozója, mondtam, de nem nyári Miku-
lásoké!, ríposztozott, efféle párszavakkal beértük

míg egyszer hosszabb postai levelet írt

merthogy később interneten leveleztünk – elhűlve látom, hogy mind-
össze 2003 elején kezdett levelezésünk (annak ellenére, hogy az idén feb-
ruár és október közötti levélváltásainkat elvesztettem, amikor tönkrement
a levelezőrendszerem, és a mentett jegyzetömb-dokumentum végül üres
maradt) közel ötven oldal a wordben, ahová kínomban átrakosgattam és
elrendeztem, hogy mégis kezdjek vele valamit

tehát akkor még postai levelet írt a *Holmi* szerkesztősége közvetítésével,
úgy látszik, elhagyta a címemet, pedig kötetet többször is küldött, vagy azt
szerette volna, hogy a *Holmi* szerkesztői lássák a demonstratív gesztust, azt
írta, hogy régóta figyelni és nagyra becsüli írásaimat, szabályosan barátjául
hívott, és arra kért, hogy én is mondjam el, mit gondolok munkáiról

én pedig, ha már belefogtam, terjedelmes tanulmányt írtam a költésze-
téről, és megjelentettem a *Holmi*-ban, amit ő aztán megható figyelemmel
tanulmányozott, és némely gondolatait egy-egy elejtett megjegyzésben
évekkel később is érintette

mély benyomást tett rá, hogy írásomban a róla szóló szakirodalmat is
áttekintettem,

ettől kezdve szeretett afféle rigorózus kultúrtudósként kezelni, beszél-
getés közben ha jelét mutattam, hogy tisztában vagyok valamivel, amit ő
kevesek által ismert ténynek ítélt, színpadiasan fordult a jelenlevőkhöz, és
felkiáltott – Mindent tud! Hallatlan! –, ha pedig nem tetszett neki valami,
amit kijelentettem, angol, francia vagy latin idézetekkel kommentálta a
dolgot, melyeket nem fordított le, tudva, hogy a nyelv-nemtudás (mint
nemzedékemnek általában) a leggyengébb pontom

főleg azt nem szerette, ha bírálgattam kedvenc filozófiai tézisést, mely
szerint az agyunkban a látásért felelős reflexív a maga roppant túlsúlyával
elnyomorítja fogalmi gondolkodásunkat – én persze a nyelvi kép ikonoló-
giájával/ikonográfiájával hozakodtam elő, mert az meg az én mániám, és
Arisztotelészre hivatkoztam, aki szerint a tudásra való törekvésünkben a
legfőbb motiválóerő érzékeink – azok közül is kivált a legkedvesebb látás
– szeretete

ez a vita volt a vesszőparipánk, ezt hajtottuk, valahányszor találkoztunk,
mindig más oldalról, más összefüggésben

tudtam, hogy valamikor kitűnően hegedült, jelentős muzsikussal is
összeült néha egy kis esti szonátázásra vagy más kamarázásra, zeneszerzést

is tanult, ezért próbáltam arra hivatkozni, hogy gondolkodásunknak nem csak képelvűségét, hanem muzikalitását is érdemes megfigyelni

ezzel állt kapcsolatban az öreg utolsó fixa ideája

az utóbbi egy-két évben rendszeresen emlegetett egy német zeneszerzőt, akit ma már alig ismernek

bizonyos Johann Adolf Hassét

aki korának egyik legelismertebb mestere volt, harminc évig szász udvari muzsikus, ma mégsem tudunk róla szinte semmit, emléke elenyészett, művei jórészt ismeretlenek

nota bene: nem különbözött ez a Hasse a megmaradt munkái alapján semmiben kortársaitól, attól a száz és száz preklasszikusként emlegetett mestertől, akik magukat és művészetüket a zenetörténet afféle betetőzéseként szemlélték, akik megtisztították a muzsikát attól a sok – ők látták így: – kergeségtől, zavartól és ízléstelenségtől, amit egymás között gyűjtőnéven csak *barokknak* emlegettek, ez volt a korabeli zsargon legsúlyosabb becsmérő jelzője, megszabadultak Händel elefántdübörgésétől, Scarlatti és Vivaldi hercig trilláitól, Bach oskolamesteri gépiességétől (gyerekként utálták meg, hiszen mind az ő darabjain tanultak zongorázni és fűgát szerkeszteni, az ő prelúdiumain nádpálcázták a kezüket a látszólag ésszerűtlen, bár a későbbi virtuózságot megalapozó ujjrendek miatt)

nos, ma talán némelyikükről megint szó esik néha, így vezéralakjuknak, a PALLAS-LEXIKON-ban *Károly Fülöp Manó* néven emlegetett Bach fiúnak számos darabját vették elő és fel, és olykor megint játsszák őket, elsősorban a roppant étvágyú huszonnégy órás komolyzenei rádióprogramok

a nagy Hassétól azonban, akinek századostölgy-árnyékából a fiatal Mozart keservesen igyekezett kilátszani, ma sem adnak elő szinte semmit

ez volt az öreg legtöbbet emlegetett példázata-elbeszélése az utóbbi időben

az történt ugyanis ezzel a Hasséval, hogy sikerei csúcán elhatározta: nem hagyja szétszóródni munkáit, hanem saját felügyeletével elkészíti pontos, gondosan szerkesztett és főként ellenőrzött-korrigált kritikai kiadásukat

összehordatta tehát lehetőség szerint valamennyi kéziratát a házába a világ minden tájáról, és amikor a munka dandárjával végzett, és végre minden ott volt egy helyen

a korabeli német fejedelemségek összevissza-háborúinak egyik mellékes hadművelete során városát ostrom alá vették, házát gyújtóbombával telibe találták, és műveit maradéktalanul porrá égették (mely epizódról egyébként a lexikonok, zenetörténetek nem látszanak tudni, *elégnek*, talán soknak is találják, amit a szerző a katasztrófa után még megírt)

nem túlzok, ha azt mondom, hogy Határ Győző szemében iszonyatot láttam, valahányszor elmondta ezt a történetet

amikor az előbb emlegettem közönségtalálkozó után vendégül láttuk, és végre megkóstoltattam vele a főztömet

a tejszínes spárgával körített pulykafilé roppantul ízlett neki, megígérttem, hogy legközelebb csirkét készíték különféle erdei gombákkal, sós lében befőzve a kamrában áll a lila pereszke, a piruló galóca, az óriás töl-

csérgomba és mások mellett büszkeségem, a korallgomba, fantasztikus ág-bogait megmutattam a befőttesüvegben, hát, ezt most már nem

ezt majd még gyakorolnom kell, hogy végig tudjam mondani

vacsora után részletesen és kiszínezve újra elmondta a történetet, és ismét megkérdezte, hogy van-e lemezem vagy kazettám Hassétól, illetve hogy hallottam-e tőle valamit, tudta, hogy nincs, mondtam már neki, de szerette játszani a szénlist

letagadtam, hogy a BBC-n hallottam az elpusztult ötven mellett azért megmaradt jó néhány opera egyikét (talán az ARTASERSES-t? nem tudom már), és halálosan untam, olyasmi volt, mint Gluck, csak terjengősebb és laposabb

ez volt tehát az alaptörténete, szorongásait összefoglaló példázata az utóbbi időben

mert hát, bár hallani ettől eltérő vélekedéseket – a világban foglalt transzcendens entitás lehetséges feltételezését mint hipotézist összetévesztve valamiféle természetes istenhittel –, nem hitt az öreg az égvilágon semmi-ben, sem feltámadásban, sem örök életben, sem istenben, sem a húsvéti nyusziban, még a halhatatlan lélekben sem

kétségbeesve, szinte *reménytelenül* reménykedett abban, hogy munkáit a halála után is olvasni fogják, és *egyetlen* életét ezzel valamelyest meghosszabbítják

rettentően bánt, hogy a magam regényeivel már nem tudom megörvendeztetni (pedig talán élvezné őket; ha valaki, hát ő, aki egy pillanat alatt átlátta az összetett szerkezeteket, és felvillanyozta, ha műveltsége különböző szféráit megmozgathatta), én az ő munkáit biztosan továbbra is olvasni fogom

ez kettőnk jövőendő kapcsolatában a biztos: pont.

Bodor Béla



A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
és a Nemzeti Kulturális Alapprogram

Közalapítvány
támogatásával jelenik meg

